

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

МІЗЯК ВІТАЛІЙ ДМИТРОВИЧ

УДК792.071.2(477.54)«196/201»(043.5)

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ РЕЖИСЕРСЬКИХ ПРАКТИК У  
ДРАМАТИЧНИХ ТЕАТРАХ ХАРКОВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ  
XX – ПОЧАТКУ XXI ст.**

26.00.04 – українська культура

Подається на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

---

Мізяк В. Д.

Науковий керівник  
Чепалов Олександр Іванович,  
доктор мистецтвознавства,  
професор

Харків – 2018

## АНОТАЦІЯ

Мізяк В. Д. Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.04 — українська культура (мистецтвознавство). — Харківська державна академія культури, Харків, 2018.

У дисертаційній роботі на прикладі державних драматичних театрів Харкова виокремлено та узагальнено різноманітні режисерські практики в театральній культурі України другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Пояснюється, чому в цьому дослідженні міждисциплінарний синтез зумовив у межах культурологічного підходу відповідні зміни дискурсу, тобто нове усвідомлення культури в розмаїтті її форм, функцій та контекстів. Сумісність театрознавства та культурології базується на тому, що історія та теорія мистецтва розглядаються як складові історії та теорії культури, а наукові проєкції культурології визначають ширше поле для застосування багаторівневого аналізу режисерської практики та театального процесу загалом. Ключовим концептом, що дозволяє здійснити ефективне поєднання театрознавчих та культурологічних стратегій є концепція «явищ культури як тексту». Це становить основу методологічних настанов культурологічно-орієнтованого театрознавства.

У багаторівневому дослідженні виявлено культурні парадигми режисури державних драматичних театрів Харкова, що сформувалися як на основі міфології радянської державності, так і за часів незалежності в умовах зростання національної свідомості та під впливом філософії постмодернізму. Окремо досліджено результати впровадження принципів театру образного перетворення Леся Курбаса, частково спотворені або призабуті в результаті ідеологічного тиску послідовників соціалістичного реалізму. Стильова та

жанрова варіативність мистецтва режисури аналізується на матеріалі конкретних вистав, їх критичної оцінки, а також за допомогою біографічної ретроспекції творчості майстрів режисури в контексті ідеологічних трансформацій пізньорадянської та пострадянської культури України. Виявлено особливості режисерського рішення вистав О. Барсегіяна, О. Беляцького, І. Бориса, А. Жолдака, А. Літка, Б. Мешкіса, В. Ненашева, Б. Норда, В. Оглобліна, В. Петрова, Л. Садовського, М. Яремківа та багатьох інших представників харківської режисерської школи.

У дослідженні представлені основні сучасні об'єкти театральної топографії — Харківський державний академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка (колишній театр «Березіль» Леся Курбаса), Харківський академічний російський драматичний театр імені О. С. Пушкіна і Харківський театр для дітей та юнацтва, творча історія яких і становить предмет аналізу режисерського мистецтва. Доведено, що не є випадковим збігом знищення театру Леся Курбаса та організація в цьому ж 1933 р. російського театру й театру юного глядача імені М. Горького. Це чітко засвідчує, що тоталітарна система здійснювала атаку не тільки на Леся Курбаса особисто, а й на усе передове українське театральне мистецтво, намагаючись замінити його контрольованим Москвою і передбачуваним з точки зору прийомів виражальності театром. Щодо академічного російського драматичного театру імені О. С. Пушкіна, то його головний режисер, а згодом художній керівник і директор О. Барсегіян, провадив непродуктивну політику, за якої чергові режисери допускалися до роботи зі значними обмеженнями та загалом надзвичайно рідко. Поступово ця тенденція набула хибної спрямованості та призвела до уніфікації й одноманітності виражальних засобів майже у всіх виставах О. Барсегіяна.

Творчий доробок І. Бориса та його організаційні зусилля як головного режисера Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка спрямовуються на підтримку і розвиток традицій, закладених у 1920 – 30-ті рр. керівником театру «Березіль» Лесем

Курбасом. У радянський період ідеологічний чинник мистецтва в культурному середовищі завжди посідав провідне місце, режисер театральних вистав теж вважався їх ідеологом. Тому пріоритет ідейності над художністю, призив до певної кризи суто режисерських прийомів.

Зникнення фундаментального принципу ідеологічної міфологізації – вмотивування правомірності існуючої влади – спричиняє деструктивність у конфлітній сутності творів драматургії, викриття фальшу, «подвійного дна», неоднозначності характерів і суперечностей або ж «гру в гри», яка насправді виявляла достеменну сутність речей.

На прикладах окремих вистав А. Жолдака, котрий обіймав посаду головного режисера та художнього керівника харківського театру імені Т. Г. Шевченка у 2002 – 2005 рр., доведено, що проявами постмодернізму в художній практиці є еkleктичність, мозаїчність, монтажність і принцип колажу; втрата значення індивідуального стилю; поєднання стилів у рамках одного твору (полістилістика), контекстне мислення; іронія, пародійність і гротеск, концептуальне об'єднання дихотомічних понять (високого і низького, елітарного і масового, трагічного і смішного, парадоксального і банального); принципова відмова від ідеї новаторства та прагнення інтерпретації.

За допомогою провідних режисерів харківської сцени в період, визначений рамками цього дослідження, злиття культурного і театального процесів відбувалось з різною інтенсивністю. Цей факт історично може бути зафіксованим як стратегічна підвалина культури, її духовний та естетичний ресурс, не до кінця запитаний і підтриманий суспільством споживання.

**Ключові слова:** театральна культура України, театральне мистецтво, культурні парадигми режисури, драматичні театри Харкова, радянська міфологія, національна свідомість української режисури, театр перетворення Курбаса, концепти театального постмодернізму.

## ANNOTATION

Miziak V. D. Culturological dimensions of directing practices in Kharkiv drama theatres in the second half of XX – early XXI century. Qualifying scientific work as a manuscript.

A thesis on the degree of Candidate of Art Studies (PhD.) on specialty 26.00.04 — Ukrainian culture (Art Studies). — Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2018.

Through the example of Kharkiv drama theatres, the study specified and generalized different directing practices in the Ukrainian theatre culture since the second half of the XX to the early XXI century. It is explained why the interdisciplinary synthesis in this study caused the appropriate changes in its discourse within the culturological approach, that is the new understanding of culture in the diversity of its forms, functions and contexts. The compatibility of theatre studies and culturology is based on the fact that history and theory of art are considered as a component of history and theory of culture, while scientific projections of culturology determine a wider field for multilevel analysis of directing practice and theatre process. A key concept that allows to effectively combine theatrical and cultural strategies is the concept of «culture phenomena as a text». On this basis, the methodological guidelines of culturology-oriented theatre science are based.

In the multilevel study, the cultural paradigms of directing drama theatres have been revealed. These paradigms were formed on the basis of the Soviet statehood mythology and during independence (when the national consciousness was rising), under the influence of postmodernism philosophy. The effects of implementing the principles of the Kurbas character transformation theatre, which were partially distorted or forgotten under the conditions of the ideological pressure of socialist realism supporters, were studied separately. The stylistic and genre variability of the directing art is analyzed on the material of particular performances, their critical review, as well as by the biographical retrospective of

the directing masters' work in the context of ideological transformations in the late Soviet and post-Soviet Ukrainian culture. The features of the directing solutions of the plays of O. Barsehian, O. Biliatskyi, I. Borys, A. Zholdak, A. Litko, B. Meshkis, V. Nenashev, B. Nord, V. Ogloblin, V. Petrov, L. Sadovskyi, M. Yaremkiiv and many other representatives of the Kharkiv directing school were identified.

The research features the main contemporary objects of theatrical topography – Taras Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre (previously – L. Kurbas' Berezil Theatre), Kharkiv Russian Academic Drama Theatre named after O. S. Pushkin and Young Spectators' Theatre. Their creative history is the subject of the directing art analysis. It is proved that devastation of the Kurbas Theatre and the organization of the Russian Theatre and Young Spectators' Theatre named after M. Gorky in 1933 isn't a coincidence. It serves as a direct evidence that the totalitarian system attacked not only L. Kurbas personally, but also progressive Ukrainian theatrical art, trying to replace it with the one controlled more by Moscow and more predictable one from the point of view of theatrical techniques of expressiveness. As for the Kharkiv Russian Academic Drama Theatre named after O. S. Pushkin, its chief director and subsequently artistic director O. Barsehian pursued an unproductive policy: new directors were allowed to work with great restrictions and very rarely in general. Gradually, this tendency got the false direction and led to the unification and uniformity of expressive means in almost all Barsehian's plays.

Creative work of I. O. Borys and his organizational efforts in the position of the main director of the Taras Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre were aimed at supporting and developing the traditions established in the 1920s – 30s by the head of the Berezil Theatre Les Kurbas. In the Soviet period, the ideological factor of art in the cultural environment has always occupied a leading place. A director of theatrical performances was also considered as their ideologist. Hence, the ideology had priority over artistic value, which led to a certain crisis of directorial techniques.

The disappearance of the fundamental principle of ideological mythologization - that is motivating the legitimacy of the existing power – leads to destructiveness in the conflicting essence of the dramatic works, the discovery of a falsehood, a double bottom, ambiguity of characters and contradictions, or to the «game in the game», which, in fact, revealed the real nature of things.

On the examples of selected performances of A. Zholdak in a position of chief director and artistic director of Taras Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre in 2002 – 2005 it has been proved that eclecticism, mosaicism and the principle of collage; loss of value of the individual style; mixture styles within a single play (polystylistics), context-based thinking; irony, parody and grotesque, conceptual unification of dichotomous concepts (high and low, elitist and mass, tragic and funny, paradoxical and banal); the principled refusal from the idea of innovation and the desire for interpretation – are manifestations of postmodernism in artistic practice.

In the period defined by the framework of this study, the merging of the cultural and theatrical processes took place with varying degrees of intensity with the help of the leading directors of the Kharkiv scene. This fact can historically be recorded as the strategic foundation of culture, its spiritual and aesthetic resource, not fully demanded and supported by the society of consumption.

**Key words:** theater culture of Ukraine, theater art, cultural paradigms of directing, Kharkov drama theatres, Soviet mythology, national consciousness of the Ukrainian directing, Kurbas transformation theatre, concepts of theatre postmodernism.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Мізяк В. Д. Андрій Жолдак: Березільський досвід театрального постмодерну // *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. Вип. 39. С. 181–189.
2. Мізяк В. «Тутэйшыя» на харьковском фестивале «Березиль-93» // *Культура: открытый формат – 2013* (библиотекосведение, библиографоведение и книговедение, искусствосведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность): сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. Минск, 2013. С. 192–195.
3. Мізяк В. Д. Харківська «шекспіріана» останньої чверті ХХ ст. «Титани злодійства» // *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. Вип. 46. С. 219–228.
4. Мізяк В. Д. «Гамлет» В. Шекспіра на харківській сцені (1956) у контексті культури постсталінізму // *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків, 2015. № 3. С. 74–77.
5. Мізяк В. Д. «Березільський» період творчості режисера І. О. Бориса (1991–1996) // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. пр./ Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015. Вип. 35. С. 233–240.
6. Мізяк В. Д. Вистави за п'єсами М. Куліша в репертуарі театру Л. Курбаса та їх сучасна інтерпретація на харківській сцені // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 54. С. 244–254.
7. Мізяк В. Д. Генеза театральних традицій України на прикладі розвитку театральної культури Слобожанщини (початковий етап) // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар.наук.конф. (22–23 листоп. 2012 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. С. 140–141.



8. Мізяк В. Д. Вистави за п'єсами У. Шекспіра на харківській сцені 1970-х рр. // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2013 р.* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2013. С. 205–206.

9. Мізяк В. Д. «Ендшпіль» С. Беккета на сцені Харківського театру для дітей та юнацтва (1995) // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 24–25 квіт. 2014 р.* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. С. 177–178.

10. Мізяк В. Д. Проблеми дослідження театрального життя Харкова у контексті новітньої історії України // *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців: матеріали XV Міжнар.наук.-творч. конф. студентів та аспірантів, 19–20 берез. 2015 р.* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. С. 63–65.

11. Мізяк В. Д. Творчий доробок режисера А. Я. Литка в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2015 р.* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2015. С. 149–150.

12. Мізяк В. Д. Особливості діалогу автор – театр у сучасній українській драматургії // *Мистецтву дозволено все? : матеріали міжнар. наук.конф., 21–23 жовт. 2015 р.* Одеса, 2015. С. 58–60.

13. Мізяк В. Д. Митець, розп'ятий на хресті політики. («Пророк» В. Винниченка на харківській сцені. Кінець ХХ ст.) // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (26–27 листоп. 2015 р.)* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2015. С. 195–196.

14. Мізяк В. Д. Творчість драматурга О. Корнійчука та кінець «теорії безконфліктності» // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр.наук.-теорет. конф., 21–22 квіт. 2016 р.* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. С. 241–242.

15. Мізяк В. Д. Проблема типовості образу в українській режисурі радянського періоду (1950–1980) // Культурно-мистецькі обрії 2016 : зб. наук.пр. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. Вип. 2. С. 28–31.

16. Мізяк В. Д. Проблеми дослідження генези і розвитку української режисури // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 26–27 квіт. 2018 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. С. 183–184.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	12
<b>Розділ 1. ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ</b> .....	20
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження .....	20
1.2. Теоретико-методологічні основи культурологічного дослідження режисерського мистецтва .....	31
1.3. Поняттєво-категоріальний апарат сучасного дискурсу театральної культури .....	42
<b>Висновки до розділу 1</b> .....	57
<b>Розділ 2. ТРАНСФОРМАЦІЯ РЕЖИСУРИ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ В КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКЦІЇ</b> .....	62
2.1. Формування театральної топографії Харкова ХІХ – ХХ ст. Ідейно- художня ідентифікація.....	62
2.2. Режисерський театр Харкова в контексті соціально-політичних та культурних змін .....	108
<b>Висновки до розділу 2</b> .....	135
<b>Розділ 3. ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК ХАРКОВА ЧАСІВ НЕЗАЛЕЖНОСТІ</b> .....	140
3.1. «Театр перетворення» Курбаса та його продовження в сучасній театральній культурі.....	140
3.2. Режисерський театр Харкова в модерній та постмодерній культурних парадигмах.....	161
<b>Висновки до розділу 3</b> .....	181
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	186
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	191
<b>ДОДАТОК</b> .....	222

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Історія театральної культури доводить, що сценічні підмостки є не лише місцем для художньо-естетичних пошуків, а й відповідним чинником формування суспільного публічного простору. Поняття «театр», «сцена», «спектакль», «драма» вже давно набули значно ширшого контексту, ніж тільки мистецький. Зважаючи на театр в соціальних контекстах та культурних практиках, його можна вважати репрезентативною моделлю культурних перетворень.

Архітектоніка театрального видовища потребує розглядати будь-яку його складову в контексті динаміки культурного процесу. З огляду на еволюцію європейського театру, найважливішим чинником його трансформації можна вважати мистецтво режисера. Формування режисерського театру на межі ХІХ та ХХ ст. стало важливою складовою підвищення соціальної значущості театральної культури, посилення її ролі в позахудожніх сферах суспільної діяльності. Власне, режисерське мистецтво потребує вивчення і осмислення в якості однієї зі складових динаміки театральної культури, а також її показового вияву відповідно до загальних культурних тенденцій.

У дослідженні репрезентантом змін, що відбувалися в українській культурі упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ ст., є режисура українського та російського драматичних театрів Харкова.

Історія харківської театральної культури від перших вистав у ХVІІІ ст. і до сучасних, найпоказовіших робіт провідних харківських театральних колективів, свідчить про їх зв'язок зі складними суспільними та мистецькими процесами. В історії українського театру в Харкові найбільшу увагу дослідників привертала її драматичні сторінки часів «розстріляного відродження». При цьому процеси середини та другої половини ХХ ст., а також явища і події театрального життя на межі ХХ та ХХІ ст. поки що належним чином не оцінені науковцями.

Культурологічні виміри театральної режисури драматичного театру стосуються, насамперед, ідеологічної спрямованості видовища, його естетичної цінності, а також удосконалення організаційної структури театрального процесу. Вони мають бути зрозумілими глядачам у комплексі інтелектуальних та суто професійних чинників, що розглядаються в дисертації на тлі загальних культурних процесів часу.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі культурології Харківської державної академії культури відповідно до комплексної науково-дослідницької програми ХДАК «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний номер 0109U000511), а також згідно з тематичним планом наукових досліджень кафедр ХДАК на період 2016 – 2020 рр., затвердженим ученою радою ХДАК ( протокол № 3 від 28.10.2016 р.), і є складовою теми кафедри «Проблеми історії та теорії культури».

**Мета і завдання дослідження.** *Мета* дисертації – визначити специфіку різноманітних режисерських практик у театральній культурі України другої половини ХХ – початку ХХІ ст. на прикладі харківських державних драматичних театрів.

Реалізація поставленої мети зумовила вирішення таких наукових завдань:

- визначити поняттєво-категоріальний апарат та методи дослідження;
- виявити детермінанти художньо-естетичних змін у театральному мистецтві Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ ст.;
- проаналізувати художні принципи режисури державних драматичних театрів Харкова в контексті радянської та пострадянської культури;
- визначити типологію театральної режисури Харкова в контексті культурних тенденцій кінця ХХ – початку ХХІ ст.

- зафіксувати провідні тенденції модерності та постмодерності в практиці режисерів українського драматичного театру ( на прикладі харківського);

- довести варіативність утілення національної ідеї в актуальних театральних формах.

*Об'єкт дослідження* – професійна театральна культура України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

*Предмет дослідження* – культурологічні виміри режисерських практик у державних драматичних театрах Харкова зазначеного періоду.

**Методи дослідження.** Вибір методологічної бази дисертаційної роботи зумовлений міждисциплінарною спрямованістю її теми, об'єктом і предметом дослідження, ґрунтується на застосуванні комплексу наукових підходів і методів. Методологічна основа дослідження утворена поєднанням теоретичних аспектів культурології та театрознавства. Висхідною є теза щодо мистецтва як одного з різновидів моделювання діяльності людини, що реалізує себе суб'єктом культурної творчості. Художній твір розглядається як модель життя, відтворена виражальними засобами конкретного виду мистецтва. Основний аналітичний ракурс дисертації відповідає інформаційно-комунікативному підходу до культури. Згідно із цією концепцією, культура розглядається як простір взаємодії через посередництво тексту.

У дисертаційному дослідженні використано загальнонаукові (аналіз, систематизація, узагальнення), і спеціальні методи дослідження. Синтетична природа сучасної культурології зумовила його міждисциплінарний дискурс. У межах даної методології співіснують мистецтвознавчий та культурологічний підходи. Зокрема, застосовано методи, які використовуються в театрознавстві, культурній антропології, історії та філософії культури.

Дисертація ґрунтується на культурологічному підході, що вможливило розгляд проблемних аспектів як багатofункціонального феномену культури;

системному підході, який дозволив дослідити режисерські принципи української театральної культури як цілісної та розвиненої системи.

Актуалізовано застосування методу структурно-функціонального аналізу, що надало можливості висвітлити ціннісний зміст явищ театральної культури, певною мірою використано історико-культурологічний підхід, який допоміг розглянути зазначені фактори в процесі розвитку з визначенням конкретних ознак їх трансформації.

Театрознавчі аспекти роботи розкриваються на основі тематичного та семантичного аналізу художньо-образної складової вистав, а також виявлення їх стилістичних особливостей. Історико-культурні складові роботи виявляються через використання методів наративного й історіографічного аналізів – для вивчення історико-генетичних сюжетів формування режисерської культури українського драматичного театру.

Застосування інтерпретативного методу дозволило осмислити варіативність сучасного театрального процесу та здійснити культурологічну експлікацію поняття «український режисерський театр». На основі феноменологічного аналізу з'ясовано своєрідність трансформації режисерського театру в культурній ситуації, що склалася в сучасній Україні, а також здійснено типологізацію певних режисерських практик за допомогою персоналізованого аналізу доробку митців. Усвідомлено театральну режисерську практику в контексті загальнокультурних тенденцій.

Методи дослідження ґрунтуються на працях таких культурологів та дослідників театральної культури, як: А. Баканурський, Л. Барабан, І. Безгін, Ю. Богуцький, Н. Владимірова, Л. Голубцова, М. Жулинський, О. Клековкін, К. Кислюк, Р. Коломієць, Н. Корнієнко, Н. Маньковська, А. Овчинникова, Я. Партола, Р. Пилипчук, М. Попович, Ю. Станішевський, В. Шейко, а також фахівців відповідної тематики Західної Європи та США: К. Бальме, Ж. Баню, У. Ірвінга, П. Паві, Б. Пікон-Валлен.

Джерельною базою дисертаційної роботи стали архів автора, а також дані з особистих архівів відомих харківських митців, аналітичні роботи

сучасних науковців з питань театрального мистецтва України 1970 – 90-х рр., фонди Харківської музично-театральної бібліотеки імені К. Станіславського, матеріали відділу україніки Харківської державної наукової бібліотеки імені В. Короленка, спогади учасників створення харківських вистав (переважно в розшифровках диктофонних записів).

Автор використовував результати досліджень творчості театру “Березіль” (сучасна назва – Харківський державний академічний драматичний театр імені Т. Г. Шевченка), зокрема праці Ю. Бобошка, А. Горбенка, Н. Єрмакової, Н. Корнієнко, Н. Кузякіної, Л. Танюка, а також іконографічний матеріал (світлини, шаржі, ескізи), зокрема з музею театру імені Т. Г. Шевченка. Також використано дослідження актуальних тенденцій вітчизняного театру другої половини ХХ ст., праці теоретиків і практиків театру, в яких розглядаються засадничі питання театральної творчості, зокрема В. Айзенштадта, І. Бориса, А. Білик, С. Васильєва, О. Вергеліса, В. Заболотної, Н. Корнієнко, Г. Липківської, Е. Митницького, В. Панасюка, Є. Русаброва, Н. Соколенко, В. Фіалка, Ю. Хомайка, О. Чепалова, І. Чужинової та ін. З метою визначення специфіки харківського театрального життя другої половини ХХ ст. було використано публіцистику й огляди, опубліковані в харківських та республіканських (пізніше всеукраїнських) газетах та часописах. Означені джерела можуть слугувати не тільки для вивчення й аналізу особливостей театрального мистецтва Харкова, а й для визначення художніх орієнтирів вітчизняного театру в цілому.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає в тому, що на прикладі історії театральної культури Харкова визначено культурологічні виміри режисерських практик у державних драматичних театрах Харкова зазначеного періоду.

Зокрема *вперше*:

- уможливлено суміщення методологічного діалогу культурології та театрознавства як частини міждисциплінарного проекту культурологічно-орієнтованого мистецтвознавства;



- доведено адекватність дискурсу постмодернізму щодо театральних практик Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ ст., що підтверджує наявність регіональних аспектів змін театрального мистецтва як прояву культурної децентрації;

- виявлено взаємозалежність художньо-естетичної еволюції режисури харківських державних драматичних театрів та зміни ідеологем, що визначають контекст соціокультурної динаміки українського суспільства;

- зафіксовано специфіку регіональних рефлексій провідних культурних трендів сучасності, що дозволяє визначити в театральному житті Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ ст. тенденції модернізму та постмодернізму як альтернативні стратегічні проекти;

- визначено типологічні ознаки професійної режисури українського драматичного театру (на прикладі харківського досвіду), що дозволяють систематизувати їх ціннісний доробок.

*Удосконалено:*

- способи формування міждисциплінарної основи дослідження сучасного театрального процесу у використанні культурологічних вимірів режисури драматичного театру;

- застосування концепції «явище культури як текст» щодо аналізу сучасного театру в культурологічних аспектах його діяльності;

*Набули подальшого розвитку:*

- ідея децентрації культурного простору сучасної театральної культури України;

- експлікація дискурсного аналізу трансформації режисерського мистецтва;

- метод деконструкції щодо центральних наративів історії українського драматичного театру.

**Практичне значення одержаних результатів** полягає в тому, що матеріали та висновки дисертації можна використовувати: у подальших наукових розвідках театрального процесу, а також в освітньому процесі,

зокрема в підготовці режисерів, театрознавців, акторів, культурологів; у навчальному процесі під час розробки навчальних курсів з теорії та історії культури, театрального мистецтва, а також у практичній діяльності режисерів та акторів; у процесі підготовки навчальних посібників і методичних розробок для студентів ВНЗ культури і мистецтв. Окремі положення дисертації можуть слугувати допоміжним джерелом у краєзнавчих розвідках та творчих проектах, що висвітлюють історію театральної культури України.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення дисертації апробовано на міжнародних, усеукраїнських наукових, науково-теоретичних та науково-практичних конференціях. Зокрема: щорічних наукових конференціях у Харківській державній академії культури «Культура та інформаційне суспільство XXI ст.» (Харківська державна академія культури, 2013, 2014, 2015, 2016, 2018 рр.), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», матеріали XV міжнародної науково-творчої конференції студентів та аспірантів (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2015 р.), «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», матеріали міжнародних наукових конференцій (Харківська державна академія культури, 2012, 2015 р.), міжнародної наукової конференції «Мистецтву дозволено все?» (Одеський національний політехнічний університет 2015 р.) та міжнародної заочної науково-теоретичної конференції «Культурно-мистецькі обрії 2016» (Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ).

**Публікації.** Основні наукові результати і висновки дисертаційного дослідження відображені в 16 публікаціях, серед них 6 – одноосібних наукових статей: 2 – у наукових фахових виданнях України, 3 – у виданнях, що входять до міжнародних наукометричних баз, 1 – у зарубіжному науковому виданні, 10 – тез доповідей на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях.

**Структура дисертації** зумовлена метою та завданнями дослідження. Робота містить вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел з 448 позицій. Додаток містить список публікацій здобувача за темою дисертації, відомості про апробацію дисертації. Загальний обсяг дисертації – 224 стор. Основний текст викладено на 179 стор.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ

### 1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Сучасне знання про культуру формується передусім у сфері суспільної діяльності, оскільки є, певним чином, характеристикою людського способу життя, теоретичною моделлю суспільства, у якій майже самостійними і самодостатніми системами виявилися економіка та політика, що начебто мають власні завдання, динаміку і результати, та щодо яких культура є здебільшого наслідком. Найважливіший принцип визначення культури в сучасних соціальних та гуманітарних знаннях полягає в розумінні її амбівалентності, багатозначності смислів і змістів. Відповідних коректив потребує й поняттєво-категоріальний апарат дослідження культурних процесів та явищ.

Визначення місця й ролі культури в державотворчих процесах на сучасному етапі суспільного розвитку є предметом пильної уваги вітчизняних і зарубіжних учених й політиків. Це зумовлено тим, що одна з головних функцій культури – людинотворча або гуманістична, і саме за сприяння культури, у результаті забезпечення державою її повноцінного функціонування, можуть формуватись активний творчий інтелект й висока духовність особистості, що сприяє прогресу суспільства.

Стосовно цього, оцінюючи стан розвитку технологічно розвинутих суспільств, академік М. Жулинський зазначав, «інтенсивний інтелектуальний духовний розвиток забезпечує мобільну модернізацію суспільства і гарантує демократизацію суспільного життя, підвищення активності людей та індивідуальної ініціативи». [145, 83]. Підкреслюючи важливе значення духовного потенціалу нації для соціально-економічного оздоровлення та розвитку суспільства, науковець стверджував: «саме на основі духовно-

культурного потенціалу українського етносу слід формувати узагальнюючу систему ціннісних орієнтацій усього суспільства» [145, 83].

Таким чином, сьогодні зростає роль культурних надбань у нації, – і державотворчих процесах, оскільки саме вона сприяє відновленню історичної пам'яті, формуванню демократичного способу мислення, розвитку й самореалізації особистості, отже, – утвердженню громадянського суспільства з високими гуманістичними цінностями, національною самосвідомістю та патріотизмом, цілісності та суверенітету України. Формування національної державності потребує відповідної державної культурної політики, саме від якої, залежать підвищення духовності, забезпечення необхідних умов для розвитку й діяльності людини, особистості як найвищої цінності суспільного розвитку.

Проголошена у 2000 р. незалежність української держави активізувала нові трактування не лише історії самої України, але й вочевидь історії її мистецтва, зокрема театрального.

Прикладом для порівняння можуть слугувати дві книги: Л. К. Белецької «Украинский советский драматический театр», яка вийшла друком у київському видавництві «Вища школа» 1984 р., та аналогічне за призначенням і змістом видання О. В. Красильникової (монографія у формі підручника з історії українського театру). У змісті розвідки Белецької (після 1945 р. ) останні розділи такі:

«Розділ 5. Український радянський театр у післявоєнні роки відбудови та подальшого розвитку народного господарства (1946 – 1950).

Розділ 6. Український радянський театр в період будівництва розвинутого соціалізму та його вдосконалення (1951 – 1983). У цьому структурному підрозділі увага особливо акцентується на героїко-революційній та героїко-патріотичній темах, розглянутих крізь призму сучасності» [51, 4].

У книзі Красильникової, що вийшла 15 років потому, тобто вже після здобуття Україною незалежності [208], зміщено акценти та переосмислено творчість відомих митців національного театрального мистецтва.

Показовими є назви розділів книги, де період «соціалістичного табору» (1930-1950) береться в лапки як досить умовна та сумнівна дефініція, а естетичні інновації та історичні реалії (III розділ) 1960 – кінця XX ст. рр. переосмислено відповідно до сучасного трактування історії української державності.

Ці ж проблеми українського мистецтвознавства (ширше – культурології) на зламі тисячоліть і на початку XXI ст. розглядав авторитетний учений Ю. О. Станішевський: «з одного боку, перед науковцями відкрилися широкі обрії, що в минулі десятиліття були закриті «залізною завісою», зник ідеологічний диктат і цілком доступними стали здобутки зарубіжного мистецтвознавства й увесь багатоманітний спектр розвитку світової художньої культури, а з іншого – перед ученими гуманітарного профілю, і насамперед перед теоретиками та істориками, виникла нова залізобетонна стіна, що внеможливіє публікацію нових за концептуальними оцінками праць і видання фундаментальних досліджень» [341].

Створення таких праць потребує, щонайменше, ґрунтовного знання цього багатоманітного контексту, розуміння векторних напрямів поступу різних жанрів та стильових особливостей художньої культури. Історія сценічного мистецтва складається з багатьох систематизованих репрезентативних частин, які в комплексі надають масштабну панораму формування та розвитку всіх внутрішньо пов'язаних між собою складників історичного поступу багатогранного театрального процесу. До структури комплексного дослідження історії театру належать історичні шляхи становлення і формування провідних театральних колективів, їхні етапні вистави й організаційно-творчі проблеми в соціокультурних та суспільних процесах свого часу, історія драматургії як явища сценічного мистецтва, історія акторської творчості, сценографії драматичних, музично-драматичних і музичних театрів, шляхи розвитку театральної освіти, науки і критики.

Проте головною історичною проблемою національної театральної культури залишається найменше досліджена історія режисерського

мистецтва, де якнайповніше віддзеркалюються найголовніші та найсуттєвіші художні тенденції, стильові, жанрові й естетичні аспекти складного, внутрішньо суперечливого поступу українського театру. Саме дослідження історії становлення й розвитку режисури дозволяє прихильникам комплексного вивчення художньої творчості й активного застосування методів, випрацьованих у різних гуманітарних і точних науках, простежити в незвичному методологічному аспекті та нових естетичних ракурсах внутрішні особливості функціонування й оновлення творчої палітри національного театрального мистецтва.

«Створюючи наукову історію українського театру, що має величезні масиви фактів, аналіз різноманітних явищ та подій сценічної практики, – наполягав Ю. О. Станішевський, – учені-театрознавці не повинні надмірно захоплюватися кількісними методами досліджень, а мусять дотримувати рівноваги між специфічними мистецтвознавчими традиційними методами і новітніми підходами, запозиченими з інших галузей наукових знань, аби не вихолостити саму природу сценічного мистецтва. Надзвичайно актуальні переконливе образне відтворення і детальна театрознавча реконструкція самотності, поліфонічної художньої структури етапних вистав, виявлення особливостей театального синтезу як унікального соціофілософського та суспільно-естетичного явища. Активне використання різноманітних аналітичних підходів інших гуманітарних, а інколи і природничих, навіть технічних, наук, наголошував учений, не повинно витіснити з арсеналу театрознавців традиційні, перевірені десятиліттями дослідницькі методи» [341].

В історії української режисури майже кожен етап її формування та розвитку й досі досліджений недостатньо. Утім і сама режисура як вид творчої діяльності не має чітко сформульованого та обґрунтованого статусу, що вможливило різноманітні її тлумачення.

У цій роботі режисура розглядається як театральна професія, що сформувалася в XIX ст., а у XX ст. стала провідною з-поміж інших спеціальностей митців, котрі створюють театральну виставу. У цьому

ствердженні безперечно те, що сьогодні саме режисер визначає творче «обличчя» театру, його ідейну спрямованість, художній стиль, почерк, метод, організаційну і творчу структуру, естетичні та етичні принципи.

Це підтверджується практикою радянського театру (як російського, так і українського), де протягом тривалого часу професійні якості режисера як фахівця сценічних мистецтв визначали В. Немирович-Данченко, К. Станіславський, Є. Вахтангов, В. Мейєрхольд, О. Таїров, Лесь Курбас, В. Неллі, С. Данченко, Г. Товстоногов, Ю. Любимов та ін. Навіть з цього короткого переліку можна сформулювати висновок, що вся розроблена теорія режисури ХХ ст. належить діячам мистецтв радянської епохи і відображає переважно ідеологію того часу, хоча здебільшого утвердилась у негласній полеміці з ідеологічними настановами.

Обов'язок та наукова мета сьогоднішніх дослідників – розібратись, чи може бути актуальною оцінка доробку сучасної режисури ХХ ст. на даному етапі розвитку сценічних мистецтв, чи потребує оновлень і ретельної трансформації відповідно до умов сучасності. Відсутність системних теоретичних визначень специфіки режисерської професії актуалізує і науково підтверджує обрання теми. Тим більше, що немало авторів (наприклад, всесвітньо відомого «Словника театру» Патріс Паві) висловлюють сумніви стосовно доцільності та значущості режисерської професії, оскільки аргументи її прибічників «насамкінець зводяться до питання про смак та ідеологію, а не до об'єктивного естетичного обговорення» [263, 244]. Цю проблему буде детальніше розглянуто в підрозділі 1.3.

Зважаючи на сучасний погляд і нові концепції формування режисерського мистецтва, звернімося до значного наукового доробку минулих десятиліть, серед якого – ґрунтовні праці, зокрема перший том видання «Український драматичний театр. Дожовтневий період», колективні монографії «Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру», «Акторське мистецтво», «Режисура в українському театрі», двотомник режисури українського музичного театру, збірники спогадів і дослідження



Ю. Бобошка, Н. Корнієнко, Л. Танюка, Є. Харченко, В. Гайдабури та Р. Коломійця, Ю. Станішевського та ін. Окремими книгами видруковано праці про майстрів режисерського мистецтва, насамперед Г. Юру, В. Василька, М. Крушельницького, Б. Тягна, В. Магара, Б. Романицького, В. Грипича, С. Данченка, М. Резніковича.

«Хоч би скільки говорили, що наш національний театр завжди пишався своїм чудовим акторством, хоч би скільки називали широковідомі прізвища дійсно талановитих артистів різних поколінь, все одно наші розмови завжди зводяться до постійного дефіциту режисерів, без яких і актори не зможуть виявити свої мистецькі можливості та розкрити власну неповторність, і театр не буде успішно розвиватися, оновлювати і збагачувати свою виражально-художню палітру, підводить підсумок авторитетий вчений» [341].

У монографії сучасного дослідника театру В. Фіалка, завідувача кафедри театрознавства КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, уперше досліджено еволюцію образної лексики українського драматичного театру другої половини ХХ ст. Водночас автор розгортає широку панораму розвитку сценічного мистецтва в контексті тогочасних соціокультурних процесів, висвітлює ознаки творчої індивідуальності митців України різних поколінь.

У різноманітті явищ театрального буття автор акцентує на співавторстві режисерів і сценографів у процесі формування сценічної дії зважаючи на пошуки ними новітнього художнього синтезу – магістральної лінії естетичних трансформацій театру другої половини 50 – 90-х рр. ХХ ст.

Територію постдраматичних пошуків 90-х рр., на думку В. Фіалка, «виразно унаочнюють вистави В. Більченка, Д. Богомазова, І. Волицької, А. Жолдака, В. Кучинського, Д. Лазорка, О. Ліпцина, В. Троїцького, Я. Федоришина та ін. Суттєво відрізняючись образною лексикою, режисери водночас продемонстрували й естетичну самоцінність гри як такої, і домінуючу роль у формуванні образної системи засобів невербальних мистецтв» [362, 98].

Повноцінне та коректне відтворення явищ театральної культури, зокрема мистецтва режисури, їх достеменно художня оцінка залежать від багатьох факторів та обставин, серед яких особливо важливим є місце театру в соціумі на нинішньому етапі розвитку суспільства.

В українському театрознавстві наявна ще одна важлива проблема, яку прагнули розкрити багато дослідників історії театру, зокрема Р. Пилипчук. Відомий театрознавець, колишній ректор КДІТМ імені І. К. Карпенка-Карого, у 1996 р. формулював її, керуючись прагненням «вийти на рівень сучасних наукових методик вивчення театального мистецтва, як це робить, наприклад, Н. Корнієнко та дехто з її послідовників» [273, 24-25].

Прикладом такої розвідки є згадана наукова монографія «Український театр ХХ століття» (2003), де вперше в сучасній Україні, здійснено спробу дослідити важливі проблеми українського театру означеного періоду методами, не обмеженими ідеологією радянської держави. Адже українське театрознавство до цього послуговувалося переважно описовим та феноменологічним досвідом, недостатньо або зовсім не користуючись іншими дослідницькими інструментами, як от: семіотичним, культурологічним, філософським, соціально-психологічним або герменевтичним. Їх будь-якому історикові мистецтва або театрознавцеві на сучасному етапі складно оминати, оскільки такі фундаментальні науково-дослідницькі шари як модернізм, або постмодернізм не можливо досліджувати за допомогою лінійного аналізу.

Важливо пов'язати ці дослідницькі проєкції і з такою занедбаною сферою українського традиційного театрознавства, як театральне джерелознавство. «У часи тоталітаризму, – зазначав Р. Пилипчук, – ця так звана допоміжна наукова дисципліна не мала умов для нормального розвитку. Політика комуністично-ідеологічного зашорення обмежувала використання історичних джерел, доступ до яких був майже, а у деяких випадках, цілком неможливим. Тепер, коли відкрився доступ до всіх архівів, до друкованих видань, зокрема періодичних, що перебували у спецсхових,

коли відпала заборона самих імен окремих діячів, відкрились нові перспективи для історичних досліджень». [273, 10].

Українські історико-театральні дослідження хибують на недостатнє залучення документів із державних архівів, періодичної преси ХІХ-ХХ ст., використання мемуарних джерел (спогадів, щоденників, листів), образотворчих матеріалів, зокрема ескізів декорацій і костюмів, кінофільмів і звукозаписів. Тому «якщо не взятися за справу джерелознавства історії українського театру, ми ніколи не вирвемося з того зачарованого кола, в якому досі перебуваємо, наш театр не буде нами до кінця пізнаний, а отже не буде вписаний належним чином у світовий театральний контекст», – висновує Р. Пилипчук [273, 10].

На слушну думку автора праці «Театр і доміанти національної культури» М. Поповича, «у кожній культурі є види, котрі відіграють домінуючу роль». ХІХ ст. було «періодом домінування театру серед інших культурних форм», хоча в цей час театр уже не відігравав головну роль у національних культурах.

Сьогодні відстані між соціально-культурними центрами скоротилися, а масова культура стає дедалі самостійнішою. Театр потіснило кіно, де розвивається принцип action, що оволодіває мистецтвом слова і повністю не може бути сприйнятим театром. Розвинулась особлива форма театралізованої дії – шоу, що сьогодні перетворюється на домінанту масової культури. Найбільша загроза театру – повернення до масового дійства з подобою трансю, до принципу містерій, де зникає грань між сценою і залом, і дія втрачає характер представлення. Ані шоу, ані спроби прорвати традиційні рамки поділу «сцена – зал» не можуть врятувати театр від натиску чужих йому впливів. Можливо, що шлях розвитку театру – дедалі більша ізоляція від масового театрального дійства із перенесенням шоу та action в інший, надсюжетний, прихований план дії і катарсису. З іншого боку, шоу, як і всі види масової культури, «завжди буде орієнтуватися на професійні досягнення в інших видах мистецтва» [286, 451].

Ще складніше теоретизувати проблеми національного мистецтва, зокрема українського. Культуролог О. Коваленко пропонує під національним стилем розуміти «таку гармонійну цілісність стильових ознак художнього явища, яка спирається на фольклорну традицію або розвиває її» [347, 9]. Це визначення національного стилю однак доволі неоднозначне, оскільки фольклорна традиція як така не є величиною сталою, адже фольклор – це не сталість, а процес культурно-художнього розвою народної традиції, яка фіксованою може бути лише в одному місці і в конкретний часовий проміжок свого існування. Вочевидь, теоретична проблема національного стилю є явищем складним, неоднорідним і надзвичайно диференційованим. У театрі вона взагалі малодосліджена, за винятком таких специфічних тем української культури як театр Г. Хоткевича.

Ситуація ускладнюється тим, що запорукою розвитку національної ідеї як фактора розвитку національного стилю в галузі культури є державність України, де в сьогоденних умовах процеси державного будівництва ще не завершено, а немало економічно-політичних і соціальних проблем не набули свого практичного і законодавчого вирішення.

В українському театрі однак існує доволі усталене поняття «національна класика», що в контексті творення національного стилю потребує дослідження кожного прояву культури, де національний стиль проявляється досить своєрідно. Проте якщо в таких традиційно розвинених в Україні видах мистецтва, як живопис, музика, кіно та література, формування національного стилю простежується, то в театрі такі дослідження ще потребують визначення.

Драматург та науковець Н. Неждана (Мірошніченко) вбачає парадокс в тому, що «драматургія – це первинна матриця, архітектурний проект вистави, але, з іншого боку, драматург стоїть осторонь театру» [347, 13].

Комплекс культурних явищ, що характеризує сучасний театральний процес в Україні, театрознавець та фахівець із пластичної культури О. Островерх, також вважає досить неоднорідним. Два полюси його –

вистави «традиційного» та «нового» театрів, що вирізняються метою та засобами виражальності, авторка називає умовно «театр імітації» та «театр безпосереднього впливу». Дослідниця доводить, театрознавство стикається з певними труднощами під час аналізу та оцінки вистав «нового театру», що визначається, насамперед, відсутністю критеріїв та категорій, адекватних засобам виражальності саме нової театральної системи. Предметно-пластичне середовище «традиційного» та «нового» театрів різняться своїми семантикою та природою впливу.

Простір вистав «нового театру» можна визначити як багатомірний. На відміну від тримірного простору «традиційного театру», він містить зал (до цього часто додається нефіксований «кут зору» глядача), що вносить певні зміни в співвідношення «живих» та «неживих» сценічних об'єктів. «Новий театр» має прямий зв'язок зі спонтанними проявами театральності (ритуал, гра як первинний інстинкт тощо). Постіндустріальна цивілізація вможливило створення нової міфології у своїй духовній сфері.

Численні випадки використання позасистемних матеріальних об'єктів у структурі вистави О. Островерх пропонує розглянути на прикладі українського «нового театру». Театр стаючи складовою культурної «археології», (визначення автора – В. М.) з одного боку, наближається до території action, а з іншого, має на меті створення нових ціннісних орієнтирів. Тому для вивчення цього явища слід використовувати не лише феноменологічні методи дослідження, але й методології, які утримують концепцію культурних цінностей з характерною для неї ідеєю смислової трансформації речі на шляху між її утилітарним використанням та новою образністю, що надається їй у процесі гри. Дослідники наполягають: «якщо загалом театр ХХ століття у своїх найбільш активних шуканнях запропонував різні варіанти взаємопроникнення життя та сцени, активізації ролі останнього у процесі «життєтворчості», то на рубежі 1980 – 1990-х рр. молоді митці лишили «офіційний театр» та усталені форми навколишнього життя доживати свого віку. Це можна пояснити тотальною кризою довіри до

реального, повсякденного життя як такого та з індивідуальним опором йому за допомогою театру, котрий став у такій «системі координат» зовсім не «дзеркалом» для суспільства, не «кафедрою», не «збільшувальним склом», не анатомією життєвого процесу чи пародією на нього, а своєрідним засобом обстоювання митцем його власної суверенності» [347, 12].

Подібна позиція загалом досить типова для світового новітнього мистецтва. На думку відомого дослідника з Німеччини В. Вельша, «характерним для концепції трансавангарду є перш за все відмова од наріжного каменя авангардистської теорему модерну, прощання з соціальним замовленням мистецтва. Митець вже не хоче бути естетичним підручником або пропагандистом тієї чи іншої суспільної утопії» [91, 122]. Однак оригінальність, незвичність таких засад існування митця, «принаймні, для театру українського з його подеколи вимушеною, подеколи свідомою, була характерною неодмінною заангажованістю з боку ідеологічних настанов. Однією з таких у певних соціополітичних та історичних умовах незмінно ставала національна ідея» [221, с. 894].

Виконання певної суспільної місії, що вважали за потрібне ледь не всі без винятку діячі українського театру, від І. П. Котляревського до корифеїв, навіть до того ж Леся Курбаса, для молодих митців стала тоді синонімом несвободи. Свобода ж відчувалася ними не горезвісною «усвідомленою необхідністю», а радше «усвідомленою відсутністю необхідності». Це можна вважати природною реакцією на багаторічне панування тоталітарних засад у всіх сферах життя. За слушним зауваженням того ж В. Вельша (у цьому разі він наслідує видатного французького філософа Ж. Ліюгара), «витоки та моральний пафос постмодерного мислення є антитоталітарними в принципі. Воно спрямоване проти абсолютизації будь-чого». [91, 124]. Це протистояння тоталітарному тискові, виражене в максималістських діях, трансформується в протистояння у протистояння повсякденній життєвій реальності як такій. Цю реальність життя творців новітнього театру замінила реальність мистецтва. І саме в такому розподілі пріоритетів їхні ровесники критики, безумовно,

справедливо вбачали «природне бажання відійти від життя, яке сьогодні творчо дає дуже мало. З яким стикатися неприємно, навіть небезпечно. Це спроба піти у другу реальність. Можливо, колись ми житимемо і радітимемо тому, що життя є багатшим за мистецтво, але зараз мистецтво є багатшим та цікавішим» [91, 124].

Тому театр та життя в уявленні митців категорично відокремлювалися одне від одного. Крайнім виявленням такої позиції стало гасло, що жодної залежності художника від життя не існує в принципі.

## **1.2. Теоретико-методологічні основи культурологічного дослідження режисерського мистецтва**

Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. в дослідницькій практиці проявилася тенденція до міждисциплінарності: науки, які тривалий час існували за чіткими академічними критеріями, втрачають свою методологічну унікальність і більше не є прив'язаними до класичних уявлень про їх фундаментальні характеристики. Поширеним стало використання представниками традиційних сфер знання прийомів та результатів досліджень з інших дослідницьких галузей. Особливо це помітно в гуманітарних та соціальних науках з початку 90-х р. ХХ ст. Зокрема в дослідженнях мистецтва та літератури використовується новий інструментарій для аналізу сучасних процесів, запозичений з політології, соціології, психології. Водночас представники цих наук широко використовують поняттєво-категоріальний апарат мистецтвознавства та літературознавства. Своєрідний результат академічної трансформації — виникнення культурології як певної наукової стратегії, що презентує новий формат гуманітарного знання, відповідний постмодерним та пост-постмодерним змінам у культурі загалом.

З одного боку, антропологічний, лінгвістичний, культурний методологічні «повороти» другої половини ХХ ст. зумовили дискусії щодо критеріїв ефективності сталих підходів щодо дослідження культури, які сформувались у соціальних та гуманітарних науках. З іншого, відбуваються методологічні зміни в різних галузях наук, які до нині визначають дослідницьку практику щодо культури. У сучасних соціальних науках є прихильники ідеї Л. Уайта щодо культурології як теоретичної антропології, яка покликана узагальнювати результати емпіричних досліджень. Чимало науковців схиляються до концепції культурології як інтегративної науки, що має об'єднати прийоми аналізу культури, розроблені в антропології, етнології, соціології, психології. Іншої точки зору дотримують дослідники, котрі доводять значимість культурології як загального певного комплексу соціальних та гуманітарних наук, предметом аналізу яких є культура. Претензійну версію культурології обстоюють прихильники ідеї культурології як мета-проекту синтезу гуманітарних наук, що має відображати пост-некласичне розуміння наукової раціональності. Отже, можлива альтернатива: формування окремої наукової дисципліни щодо культури, розвитку наук про культуру в множині або перспективної міждисциплінарної сфери.

Найбільшого резонансу ця проблема набула в російському науковому середовищі, де ідею сучасної науки про культуру в останні два десятиліття не лише підтримували інституціонально, а дискутували про її національну специфіку. Оскільки структурно, організаційно, функціонально наукові осередки незалежних держав з-поміж колишніх радянських республік є типологічно подібними, висновки та спостереження російських науковців можна використати і для характеристики стану культурології в усьому пострадянському академічному просторі, включно з Україною.

Щодо культурологічної методології думки науковців розділилися. Радикально-критичну позицію обіймає, зокрема, російський філософ В. Межуєв, котрий вважає культурологію лише механічною сукупністю конкретно-наукових підходів до аналізу культури, що сформувалися в межах



окремих дисциплін, які вивчають культуру. Ідеться про філософські, антропологічні, соціологічні та гуманітарні (історико-філологічні) дисципліни. Проте «певна цілісність знання про культуру можлива, на його думку, лише у філософії культури» [238, 87]. Як «особливий інтелектуальний рух, що включає у себе комплекс знань, зокрема філософське, гуманітарне, соціально-наукове», пропонує сприймати культурологію авторитетний соціолог Е. Орлова [262, 160]. Схожим чином – «як комплекс, що складається з історії та культури та культурологічних вчень, філософії та теорії культури, антропології та соціології культури», презентує культурологію С. Іконнікова [151, 75]. Оскільки в такому варіанті єдність теоретичного бачення культури неможлива, то й культурологічна методологія виявляється сукупністю методів конкретних наук. Дещо іншу позицію обстоюють П. Гуревич, А. Пилипенко, А. Шендрік, В. Діанова, які вважають культурологію інтегративною наукою, що покликана синтезувати різноманітні підходи та теорії, сформувані на цій основі оригінальну концепцію культури, а відтак, напрацювати власну методологію дослідження. Науковці по-різному доводять правомірність виокремлення культурології, зокрема: визначаючи специфічність її предметної області, наголошуючи на особливості дослідницької стратегії або наполягаючи на універсальності її інструментарію. Зокрема В. М. Діанова описує історію культурології як «закономірний результат розвитку знань про культуру в європейській інтелектуальній традиції, що представлена у двох вимірах – філософському та науково-теоретичному» [125, 11]. Розмаїття методів і підходів до усвідомлення культури відображає складність феномену, що підлягає пізнанню. Однак, на думку дослідниці, наукові форми знання про культуру перебувають у системному співвідношенні, змістовій та логічній підпорядкованості, яка дозволяє аналізувати культуру в діахронному й синхронному аспектах. До певної міри узагальнюючим щодо цих спроб визначення наукового статусу культурології є підхід А. Флієра, який моделює багаторівневу структуру що складається з «культурознавства

(гуманітарної культурології), зорієнтованої на використання описово-інтерпретативних методів, а також соціально-наукової культурології, яка спирається на пояснювальну методологію» [370, 12]. Загалом наукова спільнота культурологів поки що далека від єдності у визначенні основних об'єктних та предметних параметрів культурології, а також принципів дослідження та узагальнення її результатів.

В українському дискурсі культурології також можна виявити тотожні російським позиції несприйняття її як сфери наукової діяльності (М. Стріха в есеї «Чому я не культуролог», тлумачення як мета-проекту humanities, зокрема О. Івашиною). В. Більченко погоджується з наявністю у культурології певної тенденції до «пан-софії»: «претензії на універсальну пояснювальну силу через експансійно-еклектичне поглинання в себе різнопарадигмальних концептів гуманітаристики на ґрунті глобалістських амбіцій сучасного суспільства» [55, 206]. Проте дослідниця констатує наявність усіх парадигмальних ознак для постулювання її автономії і вважає, що ідеться про окрему парадигму, подібну до цілісності природничо-наукової картини світу.

У конкретнішому теоретичному контексті культурологія представлена як традиція академічного осмислення культури, включно з філософією, у працях В. Шейка та Ю. Богуцького. Визначаючи загальну методологію «науково-культурологічної творчості», дослідники посилаються на «фундаментальну філософську (у формі діалектичного методу), загальнонаукову (історичний, системний, структурно-функціональний методи тощо) методологію, а також конкретно-наукові методи (візуальні, експериментально-ігрові)» [442, 55].

Як інтегративну науку, що формується на «зіткненні соціального та гуманітарного знання про людину й суспільство, вивчає культуру як цілісність, як специфічну функцію й модальність людського буття», пропонує розглядати культурологію П. Герчанівська [107, 9]. Характеризуючи методологію культурологічного дослідження, дослідниця

визначає її як сукупність загальнонаукових методів пізнання та специфічних методів дослідження окремих сфер гуманітарного знання.

Дещо іншу візію культурології пропонують українські науковці, котрі аналізують її особливості в контексті методологічних зрушень у гуманітарних науках останніх десятиліть ХХ ст. Зокрема О. Кравченко, аналізуючи проблематику та інструментарій культурологічних досліджень в Україні та Росії, доходить висновку, що їм «притаманні риси постнекласичної системи знань, які відповідають пострадянській науковій парадигмі» [204, 165]. У методологічному аспекті дослідник обстоює інтердисциплінарний підхід як модель відкритого гносеологічного простору, відповідного характеру сучасних культурних процесів. Подібної думки дотримує й О. Кирилова. Зважаючи на дисциплінарний аспект освітньої презентації культурології в Україні, вона визначила її як «пострадянський конструкт» [164, 30]. Дослідниця солідаризується з постмодерністським баченням її перспектив як втілення деконструктивістської ідеї розрізнення, що втілюється в множині маргінальних інтелектуальних практик. Розглядаючи культурологію з точки зору філософської та наукової ідентифікації в контексті слов'янської духовної традиції, Є. Більченко виокремлює дві альтернативні світоглядно-ментальні моделі: «метафізичну (класичну модерну) та феноменологічну (некласичну, постмодерну)» [55, 206]. Перша з них зорієнтована на пошук закономірностей функціонування культури через інтуїтивне виявлення прихованих смислів культурного буття, що в результаті зводиться до трансценденталізму. Друга – на традиції емпіричних досліджень культури і апелює до ідеалів позитивізму, зорієнтована на фіксацію багатовимірності культурних феноменів, що знаходять своє продовження в сучасних неопрагматизмі та постмодерній феноменології. Отже, очевидним є теоретичний та методологічний плюралізм, який, з одного боку, надає простір для самовизначення дослідника відповідно до проблематики наукової діяльності, а з іншого – призводить до певної розгубленості у зв'язку з розбіжностями у визначенні

теоретичних підвалин культурології, перспектив наукової інструменталізації та соціальної прагматизації.

Більшість сучасних науковців, котрі аналізують формування системи знання про культуру в зарубіжній та вітчизняній науці, констатують, що процес визначення культурології як самостійної наукової дисципліни з відповідними принципами та методологією триває. Зокрема О. Кравченко, досліджуючи інституціалізацію культурології в Україні, доходить висновку про те, що вона «адекватно репрезентує специфіку трансформаційних процесів у пострадянській академічній культурі» [203, 49]. У методологічному аспекті очевидно, на думку дослідника, є «контраверсійність культурології, що з одного боку, демонструє альтернативність ортодоксальній радянській науковій традиції, з її обскурантизмом та несприйняттям зарубіжного наукового досвіду усвідомлення культури, з іншого – виявляє специфічність у контексті досліджень культури, які використовують сучасні підходи та методики. Хоча культурологія набула всіх формальних ознак «нормальної науки» (згідно з Т. Куном), науковець констатує незавершеність формування культурологічної парадигми в пострадянському академічному середовищі» [202, 100]. Схожої думки дотримує й інша українська дослідниця – О. Кирилова: «Поліцентрична і нелінійна історія інституціоналізації культурології в Україні зумовила відсутність унітарності в українському культурологічному дискурсі, множинність локальних підходів, відповідних гуманітарному принципу «розрізнення (differance)» [164, 30]. Загалом можна погодитися з думкою Л. Стародубцевої про те, що культурологія постає як «...специфічна рухлива сума ідей, концепцій і конкретних знань про сутність і типи культур, їх єдність і розмаїття» [321, 8].

Таким чином, методологічні основи науки сприймаються в широкому теоретичному діапазоні: до них зазвичай відносять культурно-антропологічну, історико-культурну, семіотичну, герменевтичну складові.

Тому, зважаючи на те, що культурологія перебуває в стані методологічного пошуку, найпродуктивнішим для здійснення цього дослідження є формула «культурологічного підходу», яку обстоюють представники харківської школи культурології, зокрема В. Шейко, О. Кравченко, З. Алфьорова, Л. Стародубцева тощо. Згідно з нею, культурологічне дослідження передбачає формування «дослідницької рамки», що «...упорядковує послідовність дослідницьких процедур, дозволяє рефлектувати власну дослідницьку позицію і виявляти множинні стратегії пізнання, які сформовані в різних соціальних і гуманітарних науках» [321, 8]. У такому ракурсі культурологія має забезпечити перехід від теоретизування до емпіричних досліджень і, навпаки, від аналізу до інтерпретації явищ культури. Вона виступає і як пояснювальна теорія, і як інтерпретативна практика яка в такий спосіб забезпечує потребу в цілісності сприйняття прогресуючої множинності культурних явищ.

Український культуролог К. Кислюк у своїх міркуваннях щодо методологічної результативності культурології зазначає: «... розбудова культурологічного методу має не просто вийти за суто історіографічні рамки філософії, історії чи будь-якої іншої гуманітарної дисципліни. Мова йде про докорінне переосмислення його сутності – не як реконструкції культури, а як детермінації культурою. У першому наближенні культурологічний метод має постати як метод соціокультурної детермінації, визначення відповідних особливостей як провідних в поясненні будь-яких досліджуваних історичних, соціологічних, філософських, мистецтвознавчих явищ тощо» [166, 135]. Суть цього методу полягає в конкретизації проявів культури та виявленні їх унікальності в просторі та часі. Подібний підхід, до речі, певним чином корелює з принципом «розрізнення» Ж. Дерріда, а також апробований упродовж останніх десятиліть на практиці, започаткований представниками «культурних досліджень».

Розгляд культури в її зв'язку із соціальними структурами й інституціями в конкретно-історичних ситуаціях передбачає моделювання

узагальненого проблемного поля міждисциплінарних досліджень. Міждисциплінарні зв'язки утворюють не тільки основу пізнавальної парадигми культурології, а й сприяють подоланню природної обмеженості конкретно-наукових методів. Зв'язок культурології з багатьма гуманітарними дисциплінами, зокрема й мистецтвознавством, дозволяє їм взаємозбагачуватися «...не в тому сенсі, що з'являється такий дивний монстр як «культуро-мистецтво», а в плані того, що мистецтвознавчий дискурс набуває ще один вимір, зумовлений культурологією» [293].

У другій половині ХХ ст., як уважає російський теоретик театру М. Песочинський, у театрознавчий арсенал «були впроваджені, поряд з новими (або оновленими) філософськими концепціями, такі наукові методи, як структуралістські або постструктуралістські, загальні для гуманітарних наук методи, пов'язані з культурологією, теорією комунікації, психоаналізом, антропологією тощо» [271, 71]

Однак театрознавство не можна механічно долучити до культурології. По-перше, складність театру як явища, яке має самостійну цінність, потребує розгляду театрознавчих студій у контексті інших культурних дискурсів. По-друге, методологія культурології не є визначеним та доведеним переліком прийомів і технік дослідження.

Проблематичність відповідності новітнього театрознавства культурології полягає в специфічності саморефлексії в театрознавчому дискурсі. Історики та теоретики театру відзначають методологічну кризу вітчизняного театрознавства. На думку О. Клековкіна, «Театрознавство у сьогоденній Україні нагадує радше науку-утриманку, котра, й досі не усвідомивши власного шляху і не виховавши власного читача, неначе бідна родичка-сектантка, застигла на роздоріжжі, балансує між критикою й академічною наукою, в очікуванні бодай крихти зі столу практиків театру, археологів, філологів, істориків, а то й філософів, які здебільшого і сформували театрознавство у його класичному вимірі» [170, 130]. Співіснування парадигм у сучасному театрознавстві є, на наш погляд,

умовою збереження його наукового статусу. Проблема інтерпретації сценічного твору полягає в тому, що художні дискурси, маючи особливості своєї формальної організації та специфіки сучасної мистецької практики, зумовлюють необхідність співіснування дослідницьких програм театрознавства та інших гуманітарних дисциплін, для яких театр може стати предметом аналізу. Результати театрознавчих досліджень можуть бути інкорпоровані в культурологічний дискурс, оскільки мистецтвознавство загалом є одним з теоретико-методологічних прототипів культурології. Це дозволяє вважати театрознавство однією з моделей культурологічного дискурсу.

Як зауважує О. Клековкін, у європейській та американській системах освіти, на відміну від радянської і пострадянської, «...театрознавство як наукову дисципліну вивчають в університетах у оточенні гуманітарних, а не лише прикладних театральних дисциплін. Певною мірою це пояснює повернення театрознавства у лоно філології, філософії, культурних студій, за досягнення в яких отримують диплом доктора філософських наук» [169, 346]. Дослідник зазначає, що інтереси багатьох учених перебувають вже не в площині традиційного театрознавства, а «...межують з галузями, котрі у західній гуманітарній науці дістали англійські назву *cultural studies* (в Україні – культурологія, теорія та історія культури) і *theatre studies* (*theatrology*; нім. *Theaterwissenschaft*), тобто охоплюють такі сфери, як семіологія (сутність феномену театру, його мови тощо), театральна антропологія (методологія базується на культурній антропології; театр розглядається як один з ритуалів), соціологія театру (розглядає театр у контексті соціального життя), постструктуралізму і т. ін.» [169, 347]. Відтак, аналіз багатовимірності і динамічності простору театральної культури як системи соціокультурних комунікацій передбачає встановлення методологічної взаємовідповідності між театрознавством і культурологією як втіленням міждисциплінарного синтезу.

Ця нова для пострадянського театрознавства орієнтація зумовлена синтетичністю та внутрішньою «рухливістю», а подекуди й невловимістю, самого предмета дослідження. З іншого боку, театр потрапляє у поле зору різних гуманітарних наук, стаючи об'єктом міжгуманітарного дослідження. Пошук нового формату театрознавства зумовлений тенденцією до методологічної інтердисциплінарності, яка є вихідною для розуміння культурологічної основи цього явища. Культурологічно орієнтоване театрознавство передбачає як корегування предметної області дисципліни, так й її міждисциплінарну спрямованість.

Міждисциплінарність передбачає поєднання двох і більше наукових дисциплін в одній програмі дослідження. Унаслідок цього формується знання, яке утворюється з аспектів декількох дисциплін. Узаємодія дисциплін може здійснюватися в різний спосіб: від обміну ідеями до взаємної інтеграції концепцій, методології, процедур, термінології в деякій досить широкій області. Існує декілька понять, що дозволяють виявити різні варіанти сполучення дисциплін: інтердисциплінарність — інтеграцію дисциплін, мультидисциплінарність як їх співставлення, трансдисциплінарність — поєднання. Утім, можливе також бачення однієї дисципліни в перспективі іншої, тобто вихід за межі дисципліни з метою пояснення об'єкта уваги за допомогою понять іншої дисципліни. Її можна визначити як культурологічне театрознавство.

Це, на наш погляд, передбачає зникнення предметних кордонів за рахунок використання ідей, теорій, концепцій і методів обох дисциплін та відкриває широкі можливості їх взаємодії при вирішенні комплексних проблем театральної культури, зокрема й виявлення значимості режисерського мистецтва як механізму зміни сценічного канону. Відтак, культурологічне театрознавство має спиратися на досвід самовизначення культурології як епістемологічного проекту, тобто як системи актуального знання, яке утворюється з дискурсів різних наукових дисциплін.



Ми виходимо з того, що культурологія спрямована на опис і аналіз культурних феноменів у їх морфологічній, функціональній та процесуальній мобільності. Вочевидь такий підхід передбачає переорієнтацію предмета уваги зі сталих форм та прийомів художньої презентації сформованих мистецьких систем до процесуальності співіснування театральних концепцій, включно з тими з них, які опинилися на периферії культурної практики та які в умовах домінування модерних настанов виявилися нелегітимними.

Так, Н. Корнієнко методологічні підвалини театральної герменевтики на перетині мистецтвознавства, соціальної психології театру, культурології, елементів фізико-математичних наук [див. 184]. Є й інші автори, що прагнуть відтворити суспільно-політичний і культурний контекст авангардних пошуків в українському театрі 1920-х рр., реалізує свій проект у жанрі «багатовекторної прагматичної історії» [94, 6].

Поєднуючи візії театру у філософській антропології та театрознавстві О. Левченко пропонує міждисциплінарний проект театральної антропології [219]. Соціокультурні характеристики та особливості функціонування українського драматичного театру в умовах сучасних суспільних трансформацій з використанням методів соціології культури намагався здійснити В. І. Ковтуненко [172].

Отже, на основі досліджень В. Шейка та Ю. Богуцького, можемо зробити висновок про відповідність культурології європейським інтелектуальним традиціям осмислення культури. Погоджуючись із думками О. Кравченка та О. Кирилової стверджуємо, що специфіка інституціалізації вітчизняної культурології відображає особливості трансформації сучасної парадигми пізнання. Зважаючи на аналіз інструментарію культурологічних досліджень, здійснений Л. Стародубцевою та В. Більченко, вважаємо культурологію міждисциплінарною системою знань. Сучасну культурологію можна розглядати в контексті пост-некласичної науки, якій притаманна інтеграція різних методологічних підходів до вивчення об'єктів культури. Це дозволяє віднайти нові ракурси узагальнення і аналізу означеного матеріалу,

а також виявляти нові смисли, які залишилися поза увагою у межах сталих наукових підходів.

Методологічна неусталеність культурології та театрознавства утворює підґрунтя для їх інтеграції, результатом чого може стати формування культурологічного театрознавства. Його концептуальною основою є ідея варіативності інтелектуальних стратегій усвідомлення театрального процесу, що суголосно сучасним уявленням щодо багатовимірності культури і актуалізує проблему формування некласичного театрознавства.

### **1.3. Поняттєво-категоріальний апарат сучасного дискурсу театральної культури**

У сучасному розумінні театральної культури та її режисерського елементу найактуальнішою є інформаційно-комунікативна складова, на основі якої відбувається соціальне конструювання театральної вистави.

Одним із ключових концептів, що відображає формально-змістову цілісність та водночас функціональну пластичність режисерської культури є поняття «тексту». У широкому теоретичному ракурсі текстом, у відповідності до підходу М. Бахтіна, є «будь-який зв'язний знаковий комплекс» [48]. Проте це поняття набуло досить неоднозначного тлумачення: його інтерпретують і як спосіб розуміння автором світу (зокрема в екзистенціалізмі або феноменології), і як самостійну знакову реальність (у постструктуралізмі), – проблема розуміння тексту залишається однією з найактуальніших.

На думку М. Бахтіна, «...текст (на відміну від мови як системи засобів) ніколи не може бути переведений до кінця, бо немає потенційного єдиного тексту текстів. Подія життя тексту, тобто його справжня сутність, завжди розвивається на рубежі двох свідомостей, двох суб'єктів» [48]. Тобто для розуміння конкретного тексту необхідно виявити його інтертекстуальні зв'язки. Відповідно, сучасний аналіз театру та режисури передбачає

звернення до міждисциплінарної дослідницької стратегії, яка адекватно може бути реалізована, зокрема в міждисциплінарному дискурсі культурології та театрознавства.

Концепція «явища культури як тексту» активно застосовувалася здебільшого для тлумачення знаково-символічної складової творів літератури та мистецтва. У контексті розгляду мистецької практики варто взяти до уваги інтерпретацію тексту Ю. М. Лотманом як системи знаків, у яку автор вкладає особливий сенс. «Текстуальність» мистецтва дозволяє здійснювати його інтерпретацію. Складність текстової структури зумовлює її функціональність, реалізація якої певною мірою залежить від контексту. З іншого боку, згідно з концепцією представників тартусько-московської семіотичної школи, текст є феноменом культури, який формує моделі мислення і поведінку людей. Отже, розгляд режисерської культури у взаємозв'язку її змістовних значень дозволяє поширювати методи інтерпретації тексту також на соціальні дії, аж до визнання їх залежності від культурних парадигм.

У сучасному театрознавстві слово «текст» використовується стосовно не лише літературної основи вистави, а й її смислового навантаження та засобів театральної вражальності. Вочевидь поняття тексту можна застосовувати щодо як театральної культури загалом, включно з її соціальними функціями, так і окремих її складових. «Текст живе, тільки стикаючись з іншим текстом (контекстом). Тільки в точці цього контакту текстів спалахує світло, що висвітлює і назад і вперед, долучає даний текст до діалогу» [47, 364]. Тобто режисерське мистецтво, його складові та похідні формують знаковий простір, який складається з явищ різної художньої природи, об'єднаних задумом автора. Це відповідає тлумаченню тексту Р. Бартом як такої знакової системи, яка оснований на інших знакових системах. У цій теоретичній перспективі, крім театральної вистави як втілення ідеї режисера до «текстів театральної культури», можливо долучити й історико-театральні наративи, спогади та інтерв'ю діячів театру, театральну

критику та аналітику, журналістику. На наш погляд, специфіка функціонування сценічних мистецьких текстів полягає в акумуляції соціально-значимої інформації, яка дозволяє розкрити змістові аспекти культурної практики певного суспільства і може інтерпретуватися у культурологічному контексті.

Актуальність такого підходу доводить Е. Фішер-Ліхте, вважаючи, що в той час як «...традиційна історія театру заплуталася в епістемологічно неприйнятній та приреченій на провал справі, яка мала на меті реконструювати спектаклі минулих епох, історично спрямована театральна семіотика могла б дослідити принципи і умови, серед яких театр однієї культури функціонує в певний момент як змістоутворююча система» [369, 119].

Режисура як вид мистецтва є унікальним культурним феноменом, у якому синтезуються різні форми театральної виражальності та, відповідно, взаємодіють декілька видів текстів. Ідеться про специфічну діяльність, яка зорієнтована на максимальне самовираження митця через актуалізацію та поєднання різних форм творчості, що реалізуються в театральному дійстві. Це художньо-естетичну ідентифікацію не лише режисера, а й складових театральної культури загалом. Взаємодія відмінних стильових аспектів, які в різний спосіб проявляють свої особливості в режисерській практиці, спонукає до трансформації як театральної естетики, так і соціокультурних функцій театру. Тому під час аналізу історико-культурної динаміки режисерського мистецтва в Україні крім формально-описових та історіографічних прийомів, маємо використати й інші методи сучасної культурології та мистецтвознавства зокрема: структурно-функціональний, герменевтичний, феноменологічний.

Сприйняття культурного явища як тексту передбачає використання певного способу його прочитання, одним з яких є структурний аналіз. Структура тлумачиться як сукупність тривалих відносин, що зумовлює збереження основних властивостей об'єкта. Структуралісти розглядають

текст як «замкнену систему», у якій головним є взаємозв'язок внутрішніх структур. Отже, твір сприймається як система з чіткою структурою, тому структуралістська поетика базується на іманентному дослідженні художнього тексту. Основне його завдання — виявлення внутрішніх законів системи, що, з точки зору структуралізму, представляє не стільки якість елементів, скільки відносини між ними. Як зазначав Ю. М. Лотман, «художній прийом – не матеріальний елемент тексту, а відношення» [227, 24]. Тому властивості системи, вочевидь, не зводяться до суми властивостей елементів. У цьому дослідженні театральна культура представлена як концептуальний простір, що відтворюється в різнорідних текстах як складна багаторівнева соціальна комунікативна система. Її функціонування передбачає як взаємодію в середині спільноти професіоналів, так і різноманітні варіанти їх взаємозв'язку та взаємовпливів з іншими агентами соціальної активності.

Розуміння режисерської культури як системи специфічних структурних елементів залежить від усвідомлення сукупності функцій, які вони реалізують. Ми базуємось на тому, що театральна практика певним чином зумовлена особливостями соціальної системи і може бути індивідуально інтерпретована режисером. Утілення в театральній виставі режисерської рефлексії суспільних проблем зумовлює їх актуалізацію та переосмислення, а відтак, і реструктурування культурного порядку. Зважаючи на специфіку театральної культури України, ми виокремлюємо декілька структурних рівнів, які утворюють систему взаємозалежностей, стрижнем яких є дихотомія «національне – локальне». Водночас на локальному рівні – у театральному просторі міста – вирізняємо знакову опозицію: російський драматичний театр – український драматичний театр. У їх співіснуванні та конкуренції формується жанрово-стилістична домінанта як локального культурного простору театру, так і національної театральної культури України загалом. Щодо режисерської практики моделюється ситуація взаємозалежності та альтернативності художнього методу й стилю. Проте в

поодинокі явище, ситуація, подія не є самодостатніми і не мають окремого значення. Їх розуміння залежить від визначення місця кожного з них з-поміж подібних явищ, ситуацій, подій, а також означає відмінності між ними. Отже, у розвідці, разом із режисурою, розглядається театральний процес як мережа опозицій, що є тематичний, жанровий, стилістичний, символічний контекст. Цим зумовлено в трансформації режисерського мистецтва спрямування аналізу від часткового, конкретного, специфічного до цілісного, загального, типового. Каузальність мовлення передбачає з'ясування його дискурсивних чинників, мовленнєвий акт є створення певного простору взаємодії, який зумовлює вірогідний характер стосунків. Вони детерміновані правилами та нормами, є прийнятними в даному комунікативному середовищі.

Відомий теоретик дискурсу Т. ван Дейк застосовує дискурс стосовно історичних періодів, соціальних спільнот та культурних утворень. Саме в таких випадках, уважає дослідник, «йдеться про дискурсивні формації та дискурсивні порядки, які відповідають соціальним порядкам. Сукупність дискурсів утворює певний простір» [74, 58]. У цій роботі дискурсивний простір моделюється в трьох його змістових складових: мистецькій – сценічні події, театрознавчій – теоретичні рефлексії сценічних подій, соціокультурній – осмислення культурної значимості театральних подій. Усі три складові аналізуються в їх діяхронному та синхронному аспектах, що дозволяє визначити модерний і постмодерний концептуальні дискурси режисерського театального мистецтва. У дослідженні ґрунтуємося на тезі про те, що модерністська парадигма та модерністський дискурс так само, як і постмодерністська парадигма й постмодерністський дискурс, співіснують у діалектичній двоєдності.

Зважаючи на ідею П. Бурдьє щодо формування соціального світу як аспектного простору, сформованого за принципами диференціації та розподілу, сукупністю діючих властивостей у даному соціальному універсумі, розглядаємо режисуру як простір боротьби дискурсів, що претендують на домінування або чинять певний спротив, маючи на меті

соціальне визнання. Відтак, режисерське мистецтво є простором конкуренції естетичних програм та художніх методів. Вони визначають не так історичні періоди театральної культури, як певні ідейні домінанти, що зумовлюють стильові пошуки режисерів у їх синхронії. Тому поняття дискурсу дорівнює поняттям стилю або методу.

Відповідне до культурологічного підходу розуміння науковості передбачає використання феноменологічного підходу, як такого, що адекватно відображає тенденцію дрейфу методології до суб'єктивності. Феноменологія ґрунтується на фактах, які мають своїм витоком досвід, але водночас визнає доцільність використання даних, що походять, зокрема, з позачуттєвої сфери, наприклад, з інтуїтивних уявлень. Об'єктом дослідження може стати будь-яке явище в разі його спостереження, переживання або інтуїтивної рефлексії. Підкреслюючи роль свідомості і ставлячи під сумнів об'єктивність нашого знання, феноменологія передбачає досягнення точних описів явищ за допомогою дотримання правил наукового аналізу, зокрема використовуючи метод редукції. Тобто явища не вписуються в рамки заздалегідь сформульованих теоретичних правил і причинно-наслідкових зв'язків, зумовлених прагненням закономірності. Воно має бути розглянуто з мінімальними викривленнями в конкретиці і даності, що забезпечується дотриманням принципів неупередженості, очевидності, інтенціональності, тобто максимальної зосередженості на предметі уваги. Власне, феноменологічний аналіз передбачає певну процедуру співвідношення різних аспектів явища з метою визначення його смислової структури. Зважаючи на активну роль індивідуальної свідомості і приділяючи пильну увагу безпосередньому досвіду, феноменологія скеровує увагу на реальному функціонуванні культури з точки зору суб'єкта.

У цьому дослідженні феноменологічний підхід передбачає виокремлення декількох концептів, що відображають специфіку культурно-історичного поступу театру України. Зокрема: радянський театр – пострадянський театр, які утворюють парадигму перехідності. Застосування

феноменологічного підходу дозволило також проаналізувати особливості індивідуальної режисерської манери (стилю), специфічні художні риси, що вирізняють конкретну драматичну виставу, а також зафіксувати унікальні ознаки творчості митців пострадянського періоду, що характеризувалися, насамперед, більш розкутими формами мислення, синтетичністю художніх компонентів.

Головну роль у феноменологічному дослідженні відіграє «м'який» інтерпретативний аналіз, який дедалі активніше застосовується в сучасних соціальних та гуманітарних науках. «Історія мало схожа на «об'єктивну» хроніку минулого, вона завжди стає інтерпретацією минулого — інтерпретацією, здійсненою конкретними людьми з усіма притаманними їм чеснотами і вадами, з вимогами вибагливих і недолугих замовників тощо» [94, 9].

Ми базуємось на тому варіанті інтерпретації, який обґрунтовано в дослідженнях К. Гірца. Відповідно до концепції «культури як тексту» К. Гірц зацентрував не на семантиці тексту, а на способі його прочитання, маючи на увазі, що культура є соціальним фактом, а «соціальні події означають більше, ніж вони самі є» [109, 34]. На думку науковця культуру як мережу смислів має досліджувати «...не експериментальна наука, зайнята виявленням законів, а інтерпретативна, зайнята пошуками значень» [109, 11].

Дослідник означив свій метод як «насичений опис». Ідеться про інтерпретативний аналіз соціального дискурсу з метою «розпізнання неочевидного значення речей». К. Гірц протиставляє насичений опис ненасиченому як такому, що зорієнтований лише на формальну фіксацію культурних особливостей без долучення до їх символічного змісту. Отже, учений пропонує відмовитися від спрощеного детерміністського погляду на культуру, на користь її унікальності та автономності. «Узагальнення, яких вдається досягти, впливають із тонкощів у відмінностях, а не з розмаху абстракцій» [109, 35]. Сам дослідник пропонує здійснювати не стільки дешифрування, скільки критичний аналіз, на кшталт того, який здійснює



літературний критик. Тому важливі послідовне збирання, адекватна фіксація, відбір та впорядкування інформації про об'єкт дослідження.

Щодо особливостей вивчення мистецтва, дослідник уважає, що його фундаментальний зв'язок із колективним життям перебуває не в інструментальній площині, а в семіотичній. Воно матеріалізує особливий вид переживання, об'єктивує певний спосіб мислення, тобто робить його доступним для спостереження. «Тому теорія мистецтва є в той же час теорією культури, а не самостійною дисципліною. І якщо це семіотична теорія мистецтва, вона повинна спостерігати за життям знаків в суспільстві, а не в вигаданому світі дуальності, трансформацій, паралелей і еквівалентностей» [109, 36]. Культурологія, яка є певним етапом розвитку антропологічної думки в ситуації постмодерну, закономірно може використовувати метод «насиченого опису» як стратегію усвідомлення мистецтва в соціокультурному контексті.

З методами аналізу режисури тісно пов'язана методологія театрознавства, що в цьому дослідженні сформована за допомогою добору та узгодження прийомів аналізу режисерської діяльності як з-поміж традиційних, так і відносно нових методів дослідження театральної культури. Звичайно, навіть найновіші наукові методи не уподібнюють культурологію, та театрознавство до природознавства. Російський дослідник театру М. Песочинський зауважує з цього приводу: «Упродовж століття театрознавство встигло по черзі або одночасно захопитися позитивістською «точністю» й однозначністю, технологічним «об'єктивізмом», поверховою інтерпретацією мистецьких явищ у дусі політичних аналогій або прямолінійним вибудовуванням історичних зв'язків» [271, 71]. Тобто театрознавство, так само, як культурологія, перебуває в пошуку своєї методологічної специфіки. Однак український театрознавець Ю. Станішевський наполягав на тому, що «... вчені-театрознавці не повинні надмірно захоплюватися кількісними методами досліджень, а мусять дотримуватись рівноваги між специфічними мистецтвознавчими

традиційними методами і новітніми підходами, запозиченими з інших галузей наукових знань, аби не вихолостити саму природу сценічного мистецтва. Дуже актуальними залишаються переконливе образне відтворення і детальна театрознавча реконструкція самобутності, поліфонічної художньої структури етапних вистав і виявлення особливостей театрального синтезу як унікального соціофілософського та суспільно-естетичного явища» [341]. Проблемою є обґрунтованість критеріїв, що дозволяли би узагальнити все різноманіття засобів театральної режисури до декількох стійких типів. Адже аналіз результату втілення режисерського задуму передбачає дослідження різних складових: літературознавчої (драматургічної основи), мистецтвознавчої (сценічного дійства), а також чинників, котрими вимірюються етичні, естетичні, соціальні аспекти творчості. У цій розвідці основу типології режисерського мистецтва становить взаємовідповідність естетичної концепції, стилістичних прийомів та проблемно-тематичної актуальності вистави в контексті формування певної культурної парадигми.

Звернення до традиційних методів театрознавства: опис, історіографія вистав, – зумовлено також специфікою джерельної основи дослідження. Аналіз театрального мистецтва передбачає відтворення зорового образу вистави на основі різноманітної інформації: рецензій та відгуків у періодичній та спеціалізованій пресі, спогадів сучасників, фотознімків, ескізів тощо. Складність полягає в тому, що художній задум постановника з часом можна з'ясувати тільки за нотатками, рецензіями чи бесідами з учасниками вистави. Уявлення щодо мистецької вагомості вистави часто формується на основі вражень людей, котрі мали різні світоглядні настанови, погляди на мистецтво, естетичний досвід та уявлення щодо значимості театрального твору.

Отже, формально-описове відтворення мізансцен, образних характеристик роботи виконавців та прийомів втілення режисерської ідеї іноді має вирішальне значення для висновків щодо їх характеристики. З

метою виявлення та аналізу авторських особливостей режисерського стилю, що вирізняють конкретну драматичну виставу, використано метод формального опису драматичного спектаклю. На цьому ґрунті можна відтворити певні особливості театральної вистави та проаналізувати її ідейно-образні й культурологічні складові. Тому ми використали зіставний метод, що дозволив структурувати типологічні ознаки основних моделей взаємозв'язку між складовими театральної вистави, аби виявити переваги декотрих з них (інтонаційна режисура, домінування акторської виражальності, пластичне або музичне оформлення, образно-поетичне узагальнення ідейного задуму) тощо.

Для обґрунтування впливу режисера на художньо-цілісне формування структури драматичного спектаклю обрано метод художньо-композиційного аналізу сценічних творів. За його допомогою художня композиція вистави досліджувалася з точки зору цілісного прочитання драматичного твору та логіки сценічної побудови п'єси як вихідного чинника трактування (класична структура) або як кілька самостійних та непослідовних епізодів (постмодерна структура).

Загальний історико-театрознавчий контекст цього дослідження, зумовлений, крім специфіки джерельної бази дослідження, складністю його об'єкта, а також певними театрознавчими традиціями. «Поняття «театрознавство» й «історія театру», – зауважує відомий німецький дослідник театру К. Бальме – до 1960-х р. вживалися майже як синоніми і саме через те, що театрознавство бере свій початок з історіографії театру. Хоча сьогодні історія театру вже більше не є панівним напрямом театрознавчих досліджень, проте питання й наукові надбання історії театру все ще належать до ключових галузей театрознавства» [41, 38]. Проте серед історичних сюжетів національної театральної культури історія режисерського мистецтва є дослідженою найменше. Але в ній, як уважав Ю. Станішевський, «... якнайповніше віддзеркалюються найголовніші та найсуттєвіші художні тенденції, стильові, жанрові й естетичні аспекти

складного, внутрішньо суперечливого поступу українського театру. Саме дослідження історії становлення й розвитку режисури дозволяє прихильникам комплексного вивчення художньої творчості й активного застосування методів, напрацьованих у різних гуманітарних і точних науках, «виявити в незвичному методологічному аспекті та нових естетичних ракурсах внутрішні особливості функціонування й оновлення творчої палітри національного театрального мистецтва» [341]. Отже, історико-театрознавчий ракурс режисури драматичних театрів має сприяти формулюванню та обґрунтуванню більш чіткого її статусу як виду творчої діяльності.

Як констатовалося в підрозділі 1.1, наявність режисера в сценічній творчості періодично заперечують інші колеги, зокрема актори, котрі «не хочуть залежати від його тиранічних вимог, а також декоратором, тобто художником вистави, і тими колегами, які віддають перевагу колективній творчості. Нарешті до неї ревниво ставиться художній керівник або директор видовищного закладу, який посідає місце між мистецтвом та проблемами його комерційної реалізації» [263, 211].

Сучасне мистецтво сценічної режисури кардинально змінило принципи, форму, зміст театральних вистав. «Театральний режисер – не постановник, це автор вистави. Можливості режисера у трактуванні п'єси сьогодні необмежені. Режисура як професія вимагає точних знань і навичок у галузі створення організованої цілісності видовища, що, своєї черги визначається емоційно-образним втіленням надзавдання», – зазначає у своєму дослідженні про режисерську діяльність як складову культуротворчого процесу Л. Голубцова [110, 4].

Важливо, що професійна майстерність реалізується через практичну діяльність режисера і поза нею не існує. Професійна діяльність має три основні складові: доцільність, індивідуально-творчий характер, оптимальність вибору засобів виражальності. Професійна діяльність режисера, як майстра сценічного мистецтва, повинна мати відповідні мету, мотиви дієвості, засоби створення, результат, складатися з певних етапів.

«Складність і специфіка професійної діяльності режисера полягає в тому, що вона за своєю сутністю є діяльністю широкого профілю, і включає чотири взаємопов'язані напрямки, що здійснюються у нерозривній єдності: організаційно-управлінський; соціально-психологічний; психолого-педагогічний, художньо-творчий. Кожен з них передбачає практичну, творчу і теоретичну діяльність. Особливість професійної майстерності режисера полягає, передусім, у її творчому характері і професійно-педагогічному спрямуванні» [261, 9].

Оцінюючи режисуру як найголовнішу і найважливішу складову історії українського театру останньої чверті XIX – початку XXI ст., Ю. Станішевський зауважував стосовно цього: «її рушійна сила потребує ґрунтовного комплексного дослідження на рівні сучасної гуманітарної думки і досягнень суміжних мистецтвознавчих дисциплін, нових концептуальних позицій і критеріїв оцінки історичних процесів, – дослідження, яке не лише всебічно й об'єктивно висвітлювало б шляхи і проблеми становлення та розвитку національної сценічної культури, а й вводило б у науковий обіг нові факти, імена, явища, розглядаючи їх у європейському і світовому контексті» [341].

Історія давно є простором інтелектуальних змагань дослідників у пошуку специфічної інтерпретації минулого, з надмірною увагою до окремих подій та специфічних явищ. «Більшість створених у XX столітті історій театру так або інакше обмежували дослідження певними теоретичними аспектами: театру як історії ідей (Х. Кнедсен), історії театру як історії культури та різних її епох (С. Мокульський, О. Дживелегов, Г. Бояджієв), процесу театральної комунікації (Е. Фішер-Ліхте)» [175, 3]. Тобто історія театру може бути проблематизована під різними кутами зору залежно від методологічних настанов дослідника.

Зважаючи на культурний поворот в історіографії, що відбувається упродовж останніх десятиліть, заслуговує на увагу думка російської дослідниці М. Молчанової щодо завдань історії театру, яка «...має займатися дослідженням суми дискурсів та текстів, що в сукупності складають певний

набір ідеологічних стереотипів та моделей різних історичних періодів. У зв'язку з цим роль особистості в процесі становлення театрального мислення в жодному разі не можна применшувати: навпаки, саме порушення суспільної норми, відмова від традиційної парадигми, прийнятої у той чи інший культурний період, стає імпульсом для подальшого розвитку» [250].

Тобто специфіку мистецької практики режисера маємо сприймати в її взаємозв'язку з конкретними культурно-історичними та соціальними інститутами певного періоду існування театральної культури, які відображають нормативність культури і надають уявлення про традицію. Отже, культурну історію театральної режисури доцільно розглядати в контексті динаміки театральної виражальності та її відповідності особливостям естетичної системи, що відображає характеристики кожної епохи історії конкретного суспільства.

На відміну від історії театру, у вузькому сенсі цього терміна (як історіографії вистав) культурна історія театру має бути спрямована на сценічне дійство як культурний феномен, включаючи аналіз того соціального контексту, у якому вони відбувалися. У той час як в історії театру такі події лише фіксуються та описуються, в культурному дослідженні театру потрібна гіпотеза для пояснення цих подій. Складність полягає в застосуванні перевірки гіпотези, адже жоден історичний процес не може бути відтворений експериментально. Проте, на наш погляд, ідея, що покладена в основу дослідження, може бути перевірена за допомогою її застосування до різних періодів існування об'єкту уваги.

Як зазначає Л. Голубцова, «культуротворча мотивація є наріжним елементом режисерської діяльності. Він забезпечує «вихід» останньої у зовнішній простір загальнокультурних суцільних потреб, на які спирається масовість мистецтва (Ф. Прокоф'єв) як способу виявлення людської цілісності і засобу соціалізації особистості (В. Іванов, В. Мазепа). Культуротворча мотивація обумовлює також складність та розмаїття форм і методів художнього самовиявлення в режисерській діяльності, що вимагає

впровадження нових підходів до системи професійної підготовки режисерських кадрів. Усе це обумовило розгляд культуротворчих функцій режисерської діяльності в сучасному контексті моделюючих її компонентів. Серед них суттєве місце, на думку автора, належить масовим формам театрального мистецтва, саме вони значно підвищили роль режисера, спонукали його до пошуку інноваційних засад впливу на глядача змінами ідеологічних настанов в суспільному житті країни» [110, 3].

Слід зацентувати, що в радянській Україні, як і на теренах усього колишнього СРСР, ідеологізувалися всі види мистецтва. Митців привчали мислити не стільки художніми образами, скільки політичними категоріями. Ці негативні явища в суспільному житті камуфлювалися яскравими плакатами з гаслами про «ум, честь і совість» тощо, святковими демонстраціями, військовими парадами та театралізованими виставами.

У контексті комунікативної концепції культури потребує переосмислення концепт «національна культура». Публічний дискурс культури в Україні здебільшого сконцентрований на проблемі національної ідентичності, сутність та прояви якої не є загальновизнаними. Зміст дискусії щодо специфіки сучасної української культури здебільшого засвідчує актуальність аналізу культурної динаміки, адже йдеться про дві провідні інтелектуальні позиції: тих, хто розглядає націю як наслідок еволюції етносу, і тих, для кого вона є політичним суб'єктом.

«Той, чи інший варіант сприйняття нації дозволяє скоригувати зміст поняття «національна культура»: або як духовного стрижню, квінтесенції культурної традиції, що визначає історичні перспективи народів у їх співіснуванні; або як певної сукупності модерних практик, що розвиваються паралельно з іншими видами соціальної діяльності (економічними, політичними) і є історичними за визначенням; або як дискурсу, що відіграє мобілізуючу роль у конструюванні нації» [203, 102].

У цьому дослідженні національна культура розглядається не як ідея або ціннісна система, що ґрунтується на традиціоналістській практиці

збереження та захисту етнічної унікальності, а як практика міжкультурних комунікацій, яка передбачає ідентифікацію культурної самобутності на основі локальних особливостей. Відповідно, український драматичний театр аналізується як змістова домінанта театрального процесу, що акумулює значимі смисли культурного самовизначення України.

Такий підхід актуалізує поняття топосу, що посів гідне місце в сучасних культурних дослідженнях. Ідеться про локальний вимір трендів соціокультурних процесів з наголосом на унікальності конкретних практик. «Топологія передбачає кореляцію географічного топосу, функціональної мережі і простору потоків» [21, 207].

Такий підхід передбачає увагу до історико-культурного контексту індивідуального та колективного самовизначень. У цьому разі Харків є досить специфічним культурним середовищем, що перебуває на перехресті декількох ідентичностей, що конкурують одне з одним. Згідно з думкою дослідника історії Слобожанщини В. Кравченка місто є «столицею пограниччя» [205, 12]. Проте саме на межі культурних кордонів відбуваються зміни, що зумовлюють зрушення в культурі суспільства. Отже, Харків має розглядатися не як регіональний адміністративний та культурний центр, а як важливий осередок українського націєтворення. Це суголосне загальному трендові руйнації уявлень про центр та периферію, коли регіональні осередки набувають універсального значення. На перший погляд, історія театру Харкова може здатись надто локальним сюжетом для того, щоб формулювати на її підставі узагальнення.

У цьому випадку набагато важливішим є спосіб оповіді, який порівняно зі стандартним викладом історії українського національного театру дозволяє чіткіше визначити проблему долучення українського національного наративу до контексту сучасної культури. Тим більше, що перспективи розвитку української культури залежать від готовності її представників до культурної активності, яка значною мірою залежить від їхнього менталітету. У ньому як характерну рису українця багато дослідників



виокремлюють комплекс меншовартості, втрату національної гідності. Неоднозначно на ситуацію в культурній сфері впливає й тривале політичне протистояння в українському суспільстві. Подекуди культура стає заручником політичної боротьби. Практика суспільно-політичного життя в сучасній Україні засвідчує, що «спроби вирішення проблем і суперечностей, що накопичилися у соціально-політичній сфері життя нашого суспільства, не можуть бути успішними, якщо шляхи їх вирішення шукати без урахування особливостей розвитку культури» [116, 299].

Отже, методологічна актуальність роботи зумовлена необхідністю модернізації аналітичного апарату театрознавства, потребою узгодження із змінами, що відбуваються в театральному мистецтві. Дослідження базується на засадах постнекласичної теорії культури, що визначають методологічну стратегію вивчення соціокультурних детермінант змін у театральній культурі зокрема.

Методологічна база розвідки сформована відповідно до специфіки, завдань та складається із загальнонаукового і конкретно-наукового рівнів, які визначають її міждисциплінарне спрямування. Методологічні компоненти формального та історіографічного аналізу, що традиційно використовуються в театрознавстві, поєднані з елементами системно-структурної, дискурсної, феноменологічної, інтерпретативної методологічних настанов, які використовуються в практиці сучасних культурних досліджень. Запропонований перелік методів, на наш погляд, має визначити загальну спрямованість дослідження на багатостороннє, комплексне вивчення динаміки театральної культури як об'єкта театрознавчого аналізу в контексті соціокультурного підходу.

## **Висновки до розділу 1**

Результати дослідження представлені в першому розділі дисертаційної роботи є підставою до наступних висновків.

Історія театру, як і історія культури загалом, потребує перманентної ревізії її принципів та методів. Сучасні очікування від історії не пов'язані з вимогами та прагненнями правди щодо минулого, тобто істини в її історичній формі. Епічні узагальнення історичних фактів, які претендували на універсальні варіанти моделювання минулого – лише історіографічні факти, які є предметом академічних студій, але не визначають методологію сучасної науки. Тому методика дослідження передбачає опис, аналіз, узагальнення, абстрагування, моделювання, критику джерел та інші методи, характерні для як театрознавства, так і культурології. Зважаючи на те, що сценічне дійство складається з декількох компонентів (драматургії, режисури, акторського мистецтва, сценографії та звукового оформлення), кожен з них потребує ретроспективного вивчення елементів творчої праці митців, котрі створюють виставу, та відповідного теоретичного узагальнення. Застосування парадигматичного підходу, категоріального та порівняльного аналізу, типологізації – має на меті узагальнити концептуальні позиції з питання соціальної детермінації динаміки театральної культури.

Сформована в такий спосіб системна методологічна стратегія, на наш погляд, здатна забезпечити максимально верифіковані результати, узагальнити накопичені напрацювання і перевести їх на новий концептуальний щабель. Гіпотеза дослідження полягає в тому, що режисура драматичного театру є не лише відображенням, а й чинником зміни парадигми театральної культури України кінця ХХ – початку ХХІ ст. Насамперед це пояснюється авторитетністю постаті режисера – автора вистави в процесі її створення як культурного тексту. Виникає гостре питання про культуротворчу мотивацію професії режисера, яке підтримується багатьма сучасними дослідниками.

Стильове розмаїття режисерських пошуків нині демонструє специфіку естетичної та соціально-функціональної трансформації драматичного театру. Відбувається зміна канону сценічної практики, що дозволяє зрозуміти сутнісні характеристики динаміки театральної культури України від

радянського до пострадянського типу. Сучасна культурна практика зумовлює появу альтернатив сталим способам зображення, образам мислення та ціннісним настановам, накопиченим у теорії та практиці радянського мистецтвознавства.

Зміна парадигм, що триває в сучасній науці, передбачає пошук альтернатив тим підходам, що переважно послуговувалися формально-описовими та історіографічними методами. Водночас мало або зовсім не набули поширення інші дослідницькі підходи: семіотичний, філософський, соціально-психологічний, антропологічний, герменевтичний, що стали майже нормативними в гуманітарних системах знань. Це призвело до виникнення певної невідповідності театральної практики та способів її осмислення. Режисерське мистецтво як об'єкт дослідження дозволяє розширити межі сучасного театрознавства, адже режисерські пошуки та експерименти на різних етапах історії українського театру віддзеркалювали складну взаємозалежність мистецького й суспільно-політичного розвитку, а також суперечливість взаємовпливу соціокультурних реалій, тематичних, стильових, жанрових пошуків митців театру.

Сучасне театральне мистецтво, як і культурний процес, загалом не піддаються лінійному аналізу. Суспільні зрушення в Україні суттєво впливають на спосіб сприйняття культури та актуалізують її соціальну роль. Функція мистецтва, зокрема театального, є значущішою, ніж лише відображення змін, що відбуваються в суспільній свідомості та практиці. Неусталеність характеристик культурної ситуації в Україні потребує проблематизації художнього процесу в адекватних викликах сучасності теоретичних підходах. Отже, актуальності набуває формування міждисциплінарної дослідницької стратегії, яка би дозволяла переосмислити українське театральне мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ ст. в контексті культурної динаміки України загалом.

Окремого ґрунтовного дослідження історичних шляхів і проблем розвитку української режисури досі немає в нашій театрознавчій науці. Саме

тому і нині з численних гострих проблем історії українського театру чи не найактуальнішим є вивчення історії режисури, що переважно зумовлене директивним тиском на діячів сценічного мистецтва. Ці аспекти діяльності театральних колективів та їхніх ідеологічних керівників, якими тоталітарна держава воліла бачити головних режисерів, за радянських часів старанно оминалися істориками, оскільки перебували під забороною.

У цьому дослідженні міждисциплінарний синтез здійснюється в межах культурологічного підходу як такого, який повністю відповідає потребам осмислення культури в розмаїтті її форм, функцій та контекстів. Сумісність театрознавства та культурології базується на тому, що історія та теорія мистецтва розглядається як складова історії та теорії культури. Наукові проєкції культурології визначають широке поле для конструювання такої методології дослідження, що вможливує застосування багаторівневого аналізу режисерської практики та театрального процесу загалом.

Ключовим концептом, що дозволяє ефективно поєднати театрознавчі та культурологічні стратегії, є концепція «явищ культури як тексту». На цій основі формуються методологічні настанови культурологічно-орієнтованого театрознавства.

Відповідно до постмодерних настанов, театр розглядається як знакова моделююча система, одним із центральних елементів якої є режисерське мистецтво. Театральна культура осмислюється як складний соціально детермінований семіотичний комплекс, що існує як рухлива система взаємовідносин певних елементів: театральних подій, наративів й дискурсів, які його супроводжують. Це дозволяє аналізувати специфіку «ситуації в культурі», зокрема взаємовідповідність художньо-естетичної системи та типів світобачення, форм мислення людини межі тисячоліть та їх естетичних проєкцій.

Поняття «національний театр» інтерпретується як інтертекстуальний простір, що формується під час боротьби мистецьких дискурсів, виявлених у процесі децентрації театрального процесу. Стильова та жанрова

варіативність мистецтва режисури аналізуються на матеріалі конкретних вистав, їх критичної оцінки, а також за допомогою біографічної ретроспекції творчості того чи іншого майстра режисури в контексті ідеологічних трансформацій пізньорадянської та пострадянської культури України.

Основні результати розділу опубліковані в працях автора [239, 241].

## РОЗДІЛ 2

### ТРАНСФОРМАЦІЯ РЕЖИСУРИ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ В КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКЦІЇ

#### 2.1. Формування театральної топографії Харкова. Ідейно-художня ідентифікація

«Театральне життя Харкова як майбутнього культурного центру України починалось задовго до появи професійних труп, а саме у вересні 1780 р. з нагоди впровадження намісництва Катериною II» [151, 6]. Це зафіксував у своєму театральному літопису зі слів попередників Г. Квітка-Основ'яненко. Лише через одинадцять років потому в місті створюється театр, де в постійній трупі грали як ентузіасти-любители, так і професійні актори. А ще через чотири роки, у 1795 р., власником харківської трупи став відставний актор Петербурзького імператорського театру Т. В. Константинов, котрий перетворив її на досить успішну антрепризу. Однак роботу театру перервано у зв'язку із жалобою з нагоди смерті Катерини II.

Тільки в 1808 р. за допомогою трьох заїжджих акторів, харківські аматори відновили театральні вистави, що припинилися цього разу у зв'язку з війною 1812 р. У 1813 – 16 рр. в Харкові і довколишніх містах епізодично грала трупа О. І. Калиновського, але справжнє творче і організаційне зростання Харківського театру почалося після того, як антрепризу в 1816 р. очолив І. Ф. Штейн. У тому ж році до харківської трупи долучився майбутній видатний актор Михайло Семенович Щепкін.

Щепкін – доволі помітна постать у російському і українському театральному мистецтві, один із перших акторів реалістичного напрямку, котрі виступали без клацистичного псевдопафосу. Відома його творча дружба з О. Пушкіним, М. Гоголем, Т. Шевченком та іншими видатними діячами української і російської культури. Демократичні тенденції

зближували російський й український театр того періоду, хоча немало царських указів другої половини XIX ст. (зокрема Емський) забороняли вистави «малоросійською» мовою, переклади п'єс українською і навіть проведення в один вечір російських та українських п'єс.

«Антреприза І. Ф. Штейна, — зазначав, посилаючись на історичні джерела театрознавець Є. Русабров, — з самого початку і впродовж двадцяти років свого існування будувалася на достовірно професійній основі. Сам І. Штейн, за походженням саксонський німець, а за фахом вчитель танців, фанатично любив театр і, як відмічав Г. Квітка-Основ'яненко, не думав про свої вигоди, не піклувався про підвищення капіталу, але всі прибутки від вистав, і навіть беручи у борг, вживав на поліпшення трупі своєї і на пристойну постановку п'єс. У його антрепризі п'єси були новітніми, постановки виконувалися з великим старанням, витратами, навіть розкішшю для провінційного театру» [312, 234].

У першій чверті XIX ст. трупу Харківського театру поповнили тоді ще аматори, а згодом повсюдно знамениті М. Рибаків, К. Соленик, Л. Острякова (котра згодом стала Л. Млотковською і прославилася саме під цим прізвищем). У 20 – 30-і рр. XIX ст. харківська антреприза здобула популярність на півдні Росії, що дозволило назвати трупу Штейна кращою в провінції.

Проте в самому Харкові, з 1832 р. у І. Ф. Штейна з'явився сильний конкурент, котрий служив у нього на амплуа трагіків, – молодий актор Л. Млотковський. Організувавши свою трупу, він за декілька років став одним із найвідоміших і найуспішніших антрепренерів. В організації театральної справи Л. Млотковський продовжував і розвивав принципи Штейна. В 1841 р. він побудував у центрі міста, на початку головної вулиці, перший у Харкові кам'яний театр, що вміщував більше тисячі глядачів. Ця театральна будівля багатьох років уважалася кращою в провінційній Росії.

Хоча М. Щепкін у 1823 р. залишив харківську сцену і поїхав до московського Малого театру, його зв'язок із Харковом не обірвався.

Видатний актор любив гастролювати в місті, де відбулось становлення його майстерності, і де він міг знову – і в житті, і на сцені – зустрітися із старими друзями та колегами, яких надзвичайно цінував і поважав. Під час одного із таких приїздів М. Щепкіна супроводжував його товариш В. Белінський, котрий тоді пророчо відзначав: «Харків – справді чудове місто Росії в торговому, промисловому і вченому стосунках яке по своїй багатолюдності і красі, порівняно з іншими губерньськими містами, є деяким чином столиця України» [52, 176]. У 1880-х рр. організовано декілька пересувних українських театральних труп, головними акторами в яких стали Марко Кропивницький (1840 – 1910), Михайло Старицький (1840 – 1904), три брати (справжнє прізвище Тобілевич): Панас Саксаганський (1859 – 1940), Іван Карпенко-Карий (1845 – 1907), Микола Садовський (1856 – 1933). Останній у 1907 р. заснував в Києві перший український стаціонарний театр на умовах антрепризи.

Цю групу, яка остаточно сформувала свої принципові позиції в 1881 р., прийнято в українському театрознавстві називати «театром корифеїв». М. Кропивницький, М. Старицький і брати Тобілевичі суттєво посприяли національному відродженню. З іншого боку, багато їх п'єс і постановок належать до побутового, етнографічного театру, якими не надто цікавилася широка аудиторія – мешканці міст, інтелігенція, учнівська молодь. У театрі такого типу було обмаль жанрової різноманітності, переважали примітивна комедія з піснями і танцями, мелодрама (рідше соціальна, натуралістична драма, яку пропонував також пропагандист народного мистецтва Гнат Хоткевич). Небагато акторів і актрис, таких як «українська Дузе» – М. Заньковецька (1854 – 1934), досягали у виконанні подібних п'єс високих художніх узагальнень. Усі перелічені виконавці та мандрівні трупи часто гастролювали в Харкові, розширюючи для глядачів панораму театральної культури. У 1893 р., за ініціативи нового власника, старе приміщення міського театру значно перебудували і фактично воно набуло свого



сучасного вигляду. Зараз — це Харківський академічний український драматичний театр імені Тараса Шевченка, раніше — «Березіль».

Якщо до початку ХХ ст. про режисуру як театральну професію стосовно харківського театру та мандрівних антреприз було складно говорити, нова яскрава сторінка в історії харківського театру розпочалася в 1910 р., коли один з найвідоміших на той час російських режисерів М. Синельников повернувся до свого рідного Харкова, уклавши з міською управою договір на оренду театру на Сумській. Він зібрав надзвичайно сильний склад виконавців: Є. Полевицька, Є. Тіме, К. Шатрова, І. Певцов, С. Кузнєцов, М. Тарханов, В. Петіпа, Б. Петкер та інші відомі актори. Режисерові вдалось створити театр, що остаточно утвердив у передреволюційні роки славу Харкова як столиці театральної провінції. Утім, після Жовтневої «революції» і сам Харків набув статусу столиці радянської України, якого позбавився лише в 1935 р.

Під час громадянської війни деякі видатні московські і петроградські діячі театру затрималися в Харкові на кілька сезонів, демонструючи авангардні досягнення театральної культури. Так, у ці й декілька наступних років тут плідно працював знаменитий режисер-новатор Б. Глаголін, котрий вже в 1911 р. здобув офіційне звання режисера. У 1924 р.у Харкові в Першому державному театрі для дітей йшла вистава «Хобо» за романом Е. Сінклера «Самуель-шукач» (музика Б. Яновського, художник О. В. Хвостенко-Хвостов), який теж був прогресивно налаштованим діячем нового театру.

У постановочному рішенні Б. Глаголін, використовуючи принцип монтажу епізодів і кінематографічні прийоми, розклав сюжет на частини. О. Хвостенко-Хвостов використовував фотомонтаж — величезні рухливі панно із фотографіями хмарочосів, намальованих на гранях конструкцій кубічної форми. Фотографія в той час була свідченням достовірності. Різні за величиною щити з фотомонтажем, що відповідали характеру епізодів, підіймалися та опускалися. Зміна їх разом зі зміною написів на екрані

демонстрували, куди переносилися події. Установка вможлилювала дію водночас і по черзі у двох площинах: верхній і нижній. Це був один з перших прикладів використання симультанних декорацій, які пізніше використовував Лесь Курбас в своїх експериментальних роботах із художником В. Меллером.

У 1926 р. Б. Глаголін поставив у Харкові на сцені театру імені І. Франка «Мандат» М. Ердмана після його успішної прем'єри в Одеській держдрамі. Автором сценографії був видатний український театральний художник-конструктивіст А. Петрицький. Таким чином, авангардні інтенції почали впроваджуватись у театральне життя Харкова та швидко виокремили його в число лідерів культурного середовища України, де у 20 – 30-ті рр. ХХ ст. театр посідав особливе місце.

У столичному Харкові діяло декілька десятків театрів, деякі з яких згодом переведено в інші міста, і таким чином харківські «корені» мають сучасні театри Донецька, Львова, Чернівців та інших міст України. Багато театрів Харкова тієї епохи заслужено пишалися і своїм творчим складом, і сценічними досягненнями.

У 1925 р. театр Синельникова поступився будівлею на вул. Сумській театрові імені І. Франка під керівництвом Гната Юри (нині – Київський національний академічний український драматичний театр імені Івана Франка, офіційний флагман сучасного українського театру), а через рік у столичний Харків (звичайно ж у будівлю на вул. Сумській, переведено з Києва справжнього лідера театального процесу того часу — театр «Березіль» (згодом – Харківський державний академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка), керований Лесем Курбасом.

Роки роботи Леся Курбаса в Харкові (1926 – 1933) – унікальна за творчим напруженням театральна епоха, що породила немало вершинних досягнень сценічного мистецтва і плеяду видатних акторів (А. Бучма, Н. Ужвій, Л. Сердюк, В. Чистякова), режисерів (М. Крушельницький), сценографів (В. Меллер), драматургів (М. Куліш), що прославили

український театр, вивели його на найвищий європейський, навіть світовий рівень театрального мистецтва.

Творче життя цього театру завжди було насичене як яскравими творчими пошуками, так і трагічними подіями, пов'язаними з ними. Засновник театру, реформатор української сцени Лесь Курбас надав йому поетичну назву першого весняного місяця за старим українським календарем – «Березіль». Це був сміливий і згуртований експериментальний колектив, у якому променіли молоді таланти – А. Бучма, М. Крушельницький, Н. Ужвій, Й. Гірняк, В. Чистякова, Л. Сердюк, Д. Антонович, І. Мар'яненко, Ф. Радчук та ін.

Достатньо обізнаний у практиці європейського мистецтва і театру зокрема Лесь Курбас сприяв розвитку української сцени. Його метод образного мислення – «перетворення» – заперечував натуралістичне копіювання життя на сцені, збуджував в акторів думку, викликав широкі асоціації в глядачів.

Від заснування театру в ньому діяла режисерська лабораторія (режлаб), яку очолював Лесь Курбас. До неї входили молоді режисери й актори, серед яких були Ф. Лопатинський, Г. Ігнатович, Б. Тягно, М. Крушельницький, Б. Балабан, В. Скляренко, В. Чистякова, В. Василько, П. Береза-Кудрицький та ін. Протягом 1923 – 1924 рр. у режлабі обговорювали принципи роботи митців, котрі представляли авангардний на той час німецький експресіонізм.

На початку 1926 р. Народний комісаріат освіти України вирішив перевести «Березіль», як кращий театр республіки, до тодішньої столиці — Харкова. Йшлося про «Березіль», хоча повною його назвою було Мистецьке об'єднання «Березіль», яке мало філіали або творчі майстерні у Борисполі, Білій Церкві, Умані, Одесі з центром у Києві. Кожна майстерня, крім постійно діючого репертуару, виконувала своє особливе завдання – здійснювала пошукову роботу в різних галузях театрального мистецтва.

У 1933 р. театр Леся Курбаса було фактично розгромлено, самого майстра ізольовано, а пізніше фізично знищено. Відкриття в цьому ж 1933 р.

в першій столиці України російського драматичного театру є безпосереднім доказом, що тоталітарна система здійснювала атаку не тільки на Курбаса особисто, а й на усе передове українське театральне мистецтво, намагаючись замінити його більш контрольованим Москвою і передбачуваним з точки зору театральних прийомів виражальності.

Створеному в 1934 р. на базі «Березоля» театрові в 1935 р. присвоєно ім'я Т. Г. Шевченка (статус «академічного» надано в 1947 р.). У 1933 і до 1952 р. його очолював М. Крушельницький, згодом — вихованець Московського Художнього академічного театру Б. Норд (1952 – 57), далі — О. Сердюк (1957 – 62), котрого змінив В. Крайниченко. Після смерті останнього (1964) театр закономірно почав ставити репертуар сучасної соцреалістичної драматургії, побутової класики і здійснювати постановки російських режисерів школи К. Станіславського, що значно почастишали в цей період.

Із післявоєнних випускників Харківського державного театального інституту працював режисером Г. Кононенко (1965 – 1969), з московської школи В. Оглоблін (1967 – 1971), згодом Б. Мешкіс (1971 – 1974), А. Літко та ін. У 2002 – 2005 рр. художнім керівником і генеральним директором театру був А. Жолдак, творчості котрого в цьому дослідженні відведено окремий підрозділ.

Упродовж кількох десятиліть творчий досвід Леся Курбаса майже не використовувався в роботах його учнів та послідовників та не міг набути офіційного статусу ані в театральній педагогіці, ані в історії театральної культури (аналогічно склалася доля репресованого та страченого режисера В. Мейсхольда).

«Відлига» М. Хрущова пробудила суспільну свідомість, але ще не означала крах тоталітарної системи. Український театр, наляканий долею Курбаса, не подавав ознак громадянської сміливості, яку виявив, наприклад, Ю. Любимов в Москві, у театрі драми і комедії на Таганці. Але прийоми режисури і сам підхід до п'єс почали набувати набагато яскравішого вигляду

(С. Данченко, В. Оглоблін, А. Літко, а за ними В. Шулаков, О. Беляцький, І. Борис). Незабаром задавати тон режисерам стали сценографи, передусім видатний художник театру Д. Лідер, майстер об'ємної і виразної сценічної метафори.

Свої п'єси почали пропонувати режисерам публіцисти, прозаїки, поети, котрі намагалися заповнити лакуни, утворені в результаті відсутності актуальної драматургії. Але найчастіше українські театри обирали п'єси російських драматургів, які порушували проблеми моральної відповідальності людини в будь-якій сфері, зокрема виробничої (О. Гельман, Г. Бокареєв, О. Салинський).

Після того, як 1986 р. трапилась Чорнобильська катастрофа, стало зрозумілим, що радянська держава жила за подвійними стандартами. Розвал СРСР і вибір Україною незалежного шляху розвитку, з одного боку, зумовив для театру небувалі можливості (репертуарна і організаційна свобода), з іншого, виявив жорстку комерційну залежність від результатів власної роботи. Нарешті, ейфорія від здобуття самостійності змінилася сумнівами стосовно загальних для всього українського мистецтва національної ідеї, нової ідеологічної основи державності.

Розпад Радянського Союзу і наступний період незалежності України супроводжувалися глибинними зрушеннями суспільної свідомості. Адаптація відбувалася надзвичайно складно. У 90-ті рр. ХХ ст. на території колишнього СРСР почала формуватися нова соціокультурна ситуація. Основне населення країн співдружності в післявоєнний період, а саме з кінця 1940 р. до середини 1980-х рр., тобто практично півстоліття, жило в досить комфортній соціальній і психологічній ситуації. Оскільки більша частина населення Радянського Союзу розділяла всі радянські ідеологеми і міфи, тому своє існування розглядала як стабільне і захищене. Офіційна ідеологія, хоча їй не повністю вірили, зумовлювала відчуття, раціональності. Національна політика дружби між народів поширювала інформацію про те, що країна володіє величезним геополітичним простором, військовою потужністю,

багатомільйонним населенням, і тому в очах простих людей вона виглядала як могутня і непереможна. Цей тотальний патріотизм та соціальний оптимізм за відсутності почуття особистої громадянської відповідальності і створили, як тоді висловлювались, «нову історичну спільність» людей — радянський народ. У ньому, за демагогічними запевненнями можновладців, існувала рівність і співпраця двох основних класів — робітників і селян, з інтелігенцією, яка тоді йменувалася «прошарком».

У хрущовські часи цей радянський оптимізм нагнітався з особливою силою. Офіційний позитивний образ радянської людини складався з відданості лінії партії, активності в будівництві соціалізму, декларації високих моральних якостей, головним з яких уважались трудовий ентузіазм і героїзм. Офіційна пропаганда вимагала образів позитивних героїв, котрих повинне було поставляти мистецтво, – кінематограф, література, театр та ін.

Створено «стійкий і комфортний міф, що забезпечував людині неодмінність щастя і задоволення усіх матеріальних і духовних потреб. Коли радянський соціалістичний міф був скасований, ця відміна і стала шоковою подією для населення країни» [57, 207].

Це почуття залишеності і незахищеності в 1990-ті рр. відобразилося і в драматургії, яка теж шукала різні спроби виходу з ситуації, що склалася, тобто нову ідеологічну основу. Після перебудови, від якої залишилося одне гасло, оскільки нічого, по суті, не перебудовувалося, стався крах в усіх сферах економіки, державної політики тощо. А в той же час набували поширення ті «нові ліберальні цінності, які спиралися на поняття користі, індивідуального збагачення, виробляючи психологію утилітаризму і прагматизму, себто заробляння грошей» [57, 208].

Ідеологічний крах Радянського Союзу, як і крах економіки, призвели до краху моральних і загальнокультурних постулатів. Виникла ситуація радикальної відмови від усього, пов'язаного з СРСР. Передусім відмовлялись від авторитетів, нормативів моральності та культурних пріоритетів. У театральній культурі (драматургія та сценічне мистецтво) виникли твори, що

пропагували необов'язковість виконання моральних правил. Почався етап освоєння не стільки духовної, скільки побутової культури. Важливого значення набуло дозвілля. Культура теж поступово стала долучатися до цієї сфери. Від неї суспільство чекало передусім забезпечення відпочинку і розваг, в тому числі і в театральному мистецтві.

На початку 1990-х рр. в Україні налічувалося більше 120 державних театрів (бюджетного фінансування). Водночас кожен із 24 обласних центрів мав свій театр (переважно український, музично-драматичний), в деяких містах і Кримській автономії було по декілька драматичних театрів, що ставили спектаклі іншими мовами (кримсько-татарський у Сімферополі, угорський у Берегово). Серед російських (точніше, російськомовних) театрів найвідоміші і такі, що мають багаті традиції, – Київський національний академічний театр російської драми імені Лесі Українки під керівництвом М. Резниковича, Харківський академічний російський драматичний театр імені О. С. Пушкіна (керівник до 2011 р. О. Барсегян) і Кримський академічний російський драматичний театр імені М. Горького (м. Сімферополь) – головний режисер і директор А. Новіков (1927 – 2017).

Специфіку харківської театральної культури та, відповідно, режисерського мистецтва визначали, передусім, «синдром» першої столиці, тобто перманентна змагальність із київськими театральними досягненнями, збереження в генетичній пам'яті творчих заповітів Леся Курбаса. А також толерантне ставлення до російськомовних театральних постановок (на відміну від західного регіону), наявність постановочних засобів, які наближала вистави до театралізованих концертів. Остання особливість пояснюється тим, що харківська режисерська школа виховала, багатьох постановників масових видовищ, при тому, що жанр урочистих, так званих «урядових» концертів та ювілейних театралізованих заходів, належав до «культових» мистецьких подій радянської епохи.

«Соціалістичний світогляд», зазначала стосовно цього В. Заболотна, був «успішно втовкмачений в свідомість більшості людей офіційною,

цілеспрямованою ідеологією, радянською освітою і пресою. А «реалізм» зводився до натуралістичної життєподібності з тенденцією на її прикрашання. Метафоричність, образність, умовність тоді прирівнювались до формалізму, і заборонялись усіма засобами.

За таких умов найбільших успіхів на сцені досягали не напівсамодіяльні прихильники побутовізму, ілюстративного реалізму, а вихованці театру «Березіль», послідовники Леся Курбаса — актори і режисери. До них приєднувались також випускники Київського та Харківського театральних інститутів, де викладали ті самі березільці, передаючи з рук в руки творчий метод Леся Курбаса — “метод ПЕРЕТВОРЕННЯ”» (так в оригіналі тексту – В. М.) [258, 545-46].

Метод образного перетворення, як мистецтвознавча дефініція, безпосередньому перекладу не піддається, оскільки Лесь Курбас вкладав у нього свій, цілком конкретний зміст: «принцип творчої заміни життєвої реальності іншою реальністю – естетичною. Основою цієї реальності в театрі Леся Курбаса була не сценічна традиція, а широке асоціативно-образне мислення як суттєва ознака найсучаснішого інтелектуального мистецтва» [184, 4]. Зрозуміло, що суть цього методу розуміли не всі, а працювати згідно з ним у радянському театрі, обмеженому законами соцреалізму, практично було не можливо.

На думку В. Заболотної, загалом із режисурою як професією в Україні завжди було складно, а «першим і тривалий час чи не єдиним українським режисером, що метафорично-образно вирішував концепцію вистави, а не тільки поєднував у ціле її компоненти, був Лесь Курбас. Саме тому з його творчим і фізичним знищенням на початку 1930-х рр. була знищена і режисерська новація в Україні, тобто зникло саме поняття режисури як філософії театру. «Режлаби» театру «Березіль», учні Леся Курбаса, теж були або репресовані, або виселені з України, або налякані. Хоч їхні постановки помітно вирізнялися з поміж інших хоча б прагненням до образно висловленої узагальнюючої думки» [258, 546].



У повоєнний період українські театри очолювали такі досвідчені майстри, як Г. Юра (Київ, театр імені І. Франка), Б. Борін (Чернівці), М. Станіславський (Хмельницький), О. Соломарський, згодом В. Василько (Одеса), В. Склярєнко (Львів — ТЮГ й Оперний) та ін. Були серед головних режисерів і «березільці», котрі дотримували своїх принципів настільки, наскільки дозволяла політична ситуація – Б. Тягно (Одеса, Львів, театр імені М. Заньковецької), М. Крушельницький (Харків, імені Т. Шевченка). А також енергійне нове покоління – Вінницький театр імені М. Садовського очолив Ф. Верещагін, Запорізький імені М. Щорса В. Магар-старший, Хмельницький імені Г. Петровського – Д. Чайковський.

Закономірно, що в такій ситуації український театр запрошував до співпраці режисерів російського мистецького походження. У театрі імені І. Франка деякий час (1938 – 1941 рр.) посаду заступника художнього керівника обіймав В. Вільнер, котрому поталанило попрацювати з режисером світової слави Максом Рейнгардтом. У 1951 р. Вільнер поставив з франківцями «Любов Ярову» К. Треньова, масштабне полотно з яскравими акторськими роботами навіть в епізодах. Видатний російський режисер К. Хохлов у 1946 р. поставив з франківцями глибоку психологічну виставу «Вишневий сад» А. Чехова у кращих традиціях МХАТу.

І Вільнер, і Хохлов також плідно виховували в Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого майбутніх акторів української сцени. Високопрофесійно працював з франківцями і Б. Норд. Але в 1951-му його перевели до Харкова, де в українському академічному драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка режисер згодом поставив знакову виставу – «Гамлета» У. Шекспіра з молодим Я. Гелясом у головній ролі. У середині 1960-х у Київському академічному драматичному театрі імені Івана Франка поставив «Оптимістичну трагедію» Л. Варпаховський, як ескіз до постановки цієї п'єси в Державному академічному Малому театрі в Москві.

Подібні запрошення російських режисерів на українську сцену на межі 40 – 50-х, та й пізніше, здійснювались і обласними театрами республіки. Їхня діяльність, звичайно, поліпшувала професійний рівень українського мистецтва, спрямовувала його до світових взірців, але національна українська природа в цих виставах була відсутня. З відстані в півстоліття здається, що вся керуюча політика партії та Міністерства культури середини ХХ ст. спрямовувалась на те, щоб гасити яскраві таланти, тримати український театр на короткому повідку, не дозволяти йому по-справжньому розвиватися вглиб і вшир, не допускати «випередження» ним російського театру.

Видатним акторам не дозволяли грати великі ролі трагедії і психологічно тонкі драми, обмежувався вибір зарубіжної драматургії, зменшувалась кількість українських театрів (закривалися театри пересувні і районні), митців залякували «космополітизмом» і «буржуазним націоналізмом», їм докоряли співробітництвом із Курбасом, роботою під час окупації, з критичних статей формулювались оргвисновки щодо практиків театру, руйнівні закулісні інтриги часто провокувалися керівними органами.

У СРСР почали виникати принципово нові театри: в Москві – вражаючий правдивістю «життя людського духу» на сцені «Современнік» під керівництвом О. Єфремова та пристрасний, публіцистичний, близький до естетики Брехта Московський Театр драми і комедії на Таганці на чолі з Ю. Любимовим, святковий, імпровізаційний, вахтангівської «школи» молодіжний театр «Луцаферул» в Кишеневі (режисери-актори І. Унгуряну та І. Шкура, з 1968 р. І. Тодоров), Молодіжний театр під керівництвом М. Вайля в Ташкенті. На чолі театрів ставала нова генерація талановитої режисури: А. Ефрос (театр імені Ленінського комсомолу, Москва), Б. Львов-Анохін (театр імені К. Станіславського, Москва), М. Туманішвілі, а згодом Р. Стуруа (театр імені Ш. Руставелі, Тбілісі), В. Раєвський (театр імені Я. Купали, Мінськ), В. Пансо (театр імені Кінгісеппа, Таллінн), А. Шапіро (двомовний ТЮГ, Рига) і А. Кац (театр російської драми, Рига).

У сценічному мистецтві зароджувались нові творчі ідеї, розкріпачувалась думка і фантазія постановників. Заяскравіли постаті видатних режисерів сучасності в Прибалтиці – Каарел Ірд (театр «Ванемуйне», Тарту, Естонія) та Юозас Мільтініс (Паневежис, Литва). В театральному житті країни знайшлося місце творчому доробку (драматургія, теорія, сценічна практика) реформатора Бертольда Брехта, почались гастролі зарубіжних театрів у СРСР.

Якщо в Москві, Ленінграді «відлига» й справді стала «ковтком свободи», то в Україні оновлюючі процеси відбувались значно менше, – наголошує В. Заболотна. «Ідеологічний тиск і контроль тут були ще дуже і дуже сильними. Нових театрів не виникало. На спроби реанімувати на сцені драматургію Миколи Куліша та мистецькі принципи «Березоля» дивилися несхвально» [221, 553]. Загалом у театрі намітилась тенденція поглиблення психологізму, яскравості і умовності форми, парадоксальності думки та критики викривленої моралі попереднього періоду. Хоча в деяких театрах «комічне в його зовнішньому вияві перехльостувало через край і часом сильно заважало звучанню цікавого і значущого підтексту, невиправдане переважання зовнішнього руху над розкриттям внутрішнього світу персонажів призводило до натиску і «награвання», до зникнення тонких нюансів акторського виконання» [258, 560]. Такою, на кшталт, була естетика провінційного українського театру середини ХХ ст., котрий, до того ж, формував репертуар на основі сучасної драматургії. У 1965 р. із 350-ти випущених в Україні прем'єр 204 були п'єсами радянських драматургів, переважно ідейно витриманими, проте художньо недосконалими. Знаковим явищем у театральному процесі України став вихід на її сцени в 1950 – 1960-х рр. жанру трагедії. У попередні роки такі випадки були нечисленими. Але «в естетиці дріб'язкової життєподібності «соціалістичного реалізму» не було нічого принципово нового. Іноді на сцені виникали «добре зроблені вистави з претензією на більш-менш глибокий психологізм, намагаючись виправдати

нафантазовану владою утопію комуністичного раю, по дорозі до якого трапляються деякі несуттєві труднощі» [258, 583].

Життєподібність вистав, по суті, не була подобою життя – на сцені показували те, яким життя мусило б бути. У цьому полягала тоді одна з основних місій театру, він здійснював державне замовлення – видавав бажане за дійсне. Нині більшість митців не вірять у реальність здійснення того бажаного, та й було воно, те державне бажане, якесь недосконале, одноманітне, нецікаве. Вони інтуїтивно (а хтось і свідомо) відчували, що насправді їхня праця – брехня. Ця зневіра все більше проникала вглиб душі. Особливо після того, як у 1968 р. радянські танки розчавили «празьку весну». У пошуках кращого життя і творчої долі чимало українських театральних діячів залишило Україну. До Ленінграду поїхали М. Мартон (Ленінградський академічний театр драми імені О. С. Пушкіна), В. Нікітенко (Ленінградський Театр Комедії), М. Вільф (Ленінградський академічний Большой драматичний театр імені М. Горького), з київської російської сцени актори О. Борисов, О. Луспекаєв, К. Лавров. Пізніше в Північній Пальмірі опинились також українці В. Івченко, Л. Марусяк. В Москву перебрались Е. Бистрицька, в останні роки життя М. Романов, ще О. Голобородько, Т. Авдеєнко, С. Коркошко, П. Морозенко та чимало інших.

До РРФСР тоді і пізніше вирушили режисери – Б. Норд, Л. Танюк, Н. Орлов, М. Жезмер, М. Шейко, В. Магар-молодший, В. Петров, Р. Мархолія, Р. Віктюк, О. Дзекун. Певний час працював у Росії (Новосибірськ) М. Рєзнікович. Такою була «реакція багатьох українських митців на ідеологічні утиски та відсутність творчої свободи» [258, 584].

Театральна культура України останньої чверті ХХ ст., особливо зі здобуттям державою незалежності, ще тривалий час перебувала під тягарем «традицій» радянської ідеології. Як зазначають автори дослідження «Історія української культури» В. Греченко та К. Кислюк, «у духовній сфері, де соціокультурні трансформації проявилися найбільш активно, постійно дається взнаки кількісна перевага поколінь, які виховувалися в душі

консерватизму, стабільності та культурної однаковості. Суперечлива «націонал-комуністична» ідентичність більшості населення України, помножена на регіональні відмінності та розрив із свідомістю українців діаспори, затримує процеси консолідації українства як політичної нації. Навіть повна відкритість української культури зовнішнім впливам може бути потрактована як чинник, що гальмує її розвиток» [116, 269].

Соціалістичний реалізм та теорія безконфліктності негативно вплинули на свідомість театральних діячів, особливо старшого покоління. Відсутність сміливих художніх ідей, яскравих образних рішень тривалий час гальмували театральний процес та драматургічну практику. Особливо уповільненими, залежними від застарілих уявлень про засади театального реалізму, були процеси режисерської побудови вистави. Режисери як ідеологи сценічного твору мали підтримувати настанови партійних органів та намагалися довести вірність комуністичним ідеалам, які набули статусу нової міфології. І хоча поневіряння відбувались в усіх прошарках суспільства, протиставити щось цьому процесові у театрі було неможливим. Зрозуміло, ці прикмети поширювались і на творче життя Харківського театру імені Т. Шевченка, і використовувати ідеї Леся Курбаса поки ще не міг.

На початку 1960-х рр. тут поступово завершувався досить складний процес зміни поколінь. Художнє керівництво (О. Сердюк і Б. Норд), провідні майстри сцени, багато уваги приділяли вихованню молоді, щедро ділилися своїм великим досвідом і знаннями. Адже сценічну творчість Д. Антонович і О. Сердюк, В. Чистякова і Є. Бондаренко, Б. Норд і М. Покотило поєднували з плідною педагогічною роботою в Харківському державному театральному інституті (з 1963 р. Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського), а П. Куманченко, Л. Криницька, В. Мізиненко та немало інших акторів працювали в театральній студії, готуючи акторську зміну.

Вихованці майстрів-шевченківців, випускники інституту і студії Л. Биков і Р. Колосова, Л. Тарабаринів і С. Чибісова, Л. Попова і

А. Свистунова, О. Сердюк і В. Шестопапов, В. Маляр і А. Дзвонарчук, А. Літко і В. Івченко та інші добре відомі артисти, у ці роки утверджуються на сцені театру, здобувають провідне положення в колективі. У цей час вже працює Л. Биков в кіно. Л. Тарабаринов також успішно дебютує у фільмі О. Довженка «Поема про море».

Творчі таланти молодих шевченківців формувалися, насамперед, у процесі їхньої роботи над творами сучасних драматургів. Поряд із п'єсами О. Корнійчука і М. Погодіна в цей період на сцені театру ставились твори В. Розова «В добрий час», «В шуканні радості», «Нерівний бій», «Перед вечерею», «В день весілля», О. Арбузова «Роки блукань», «Втрачений син». У них, зі зрозумілими обмеженнями, порушувалися проблеми, формування світогляду й характерів сучасника.

Серед шевченківців, слід виокремити заслуженого діяча мистецтв УРСР режисера В. Крайниченка (1925 – 1964), вихованця М. Крушельницького в Харківському театральному інституті (що багато пояснює у творчій біографії молодого митця). Він успадкував від майстра набуті в школі Леся Курбаса елементи масштабності, поетичну вдачу та яскраву театральність, що суміщалася з тонким психологізмом у вирішенні сценічної поведінки героїв (Крайниченко був також актором з гострою характерністю, поєднаною з пластичною вправністю і глибиною думки). Усі ці ознаки дозволили йому, після завершення театального інституту в 1952 р. поєднувати режисерську, педагогічну та акторську практики, а з 1963 р. обійняти посаду головного режисера Харківського академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка. Одним з найпоказовіших для творчої вдачі В. Крайниченка, було звернення до п'єси Панаса Мирного «Лимерівна». Режисер акцентував на соціальній сутності конфлікту, де в результаті жорстокої омани сільська верхівка робить все можливе, щоб завадити щастю Наталі Лимерівни та її коханого Василя Безродного і призвести волелюбну та щиру Лимерівну до загибелі.

Критики вважали, що «Лимерівна» в постановці В. Крайниченка — це «продовження тієї лінії, яка була розпочата виставою «Дай серцю волю, заведе в неволю» у постановці М. Крушельницького» [113, 169]. Таким чином, вистава насправді продовжувала поетичний курбасівський театр, ніби підхопила творчу естафету. Проте згадувати ім'я Леся Курбаса критики поки що не наважувалися.

Наступна робота режисера В. Крайниченка — вистава «Повія» (1954), де він виступав водночас і як автор інсценізації відомого роману Панаса Мирного. Центральним образом спектаклю, як і роману, був образ Христі – один із найяскравіших трагічних жіночих образів не тільки в українській, але й у світовій літературі. Вистава тривалий час зберігалася в діючому репертуарі шевченківців, незмінно здобуваючи успіх глядачів. У ній було багато колоритних типів і характерів людей, з якими по-різному спліталася доля головної героїні. І все ж «“Повія” була кроком у минуле українського театру, а від митців вимагалось висвітлювати сучасні теми. Саме тому, уважав А. Горбенко, режисер вирішив інсценізувати один із культових епічних романів М. Стельмаха “Кров людська – не водиця”» [113, 172].

Специфіка цього твору та його соціальний пафос пояснюються часом написання (1957) та присвятою 40-річчю революції що відбулася в жовтні 1917 р. і повторюють офіційну версію радянської ідеології щодо характеру епохи колективізації. Суттєво, що автор у подальших епічних творах, таких як роман «Правда і кривда» (1961) і особливо в останньому «Чотири броди» (1979), де об'єктом зображення є українське село 1930-х років і часів Другої світової війни, вже порушив заборонені тоді теми – голодомору 1933 р., сталінських репресій, свавілля партійних керівників, людської недовіри та доносництва, поширені в ті роки.

І все ж драматургія інсценівки роману Стельмаха була захоплюючою у своїй недостатньо правдивій, але напруженій подієвості, оскільки розповідала історію про те, як «незаможники» Ново-Бугівки (традиційне

протиставлення радянською владою селянської бідноти та підприємницьких селян, так званих куркулів) ведуть боротьбу за поділ куркульської землі, і який опір в результаті отримують.

«Правда, народність, поезія — ось три основи, на яких ґрунтується ця талановита вистава. Тут і влучна, соковита мова, і скупий, без афектації, жест, і простір рідних ланів (художник В. Греченко), і сповнена стриманого суворого драматизму музика (композитор Д. Клебанов)», — стверджував письменник І. Муратов, оцінюючи виставу [255].

Останньою режисерською роботою В. Крайниченка стала постановка п'єси М. Зарудного «Марина», написана за мотивами творів Т. Г. Шевченка до 150-річчя з дня народження поета. І тут головну роль відігравали романтичні інтонації, емоціональна піднесеність, властиві творчому стилю режисера. І музика, і художнє оформлення готували глядачів до сприймання сценічної розповіді, але насправді були вирішені з надмірною ілюстративністю. «На строгому оксамиті був зображений український орнамент. За мить праворуч угорі вимальовувався знайомий силует поета. І в розлогу мелодію музики П. Майбороди впліталися слова із Шевченкової поеми: “Немов цвяшок, у серце вбитий, оцю Марину я ношу...”» [113, 175].

Трактування класичної драматургії, зокрема західної, завжди було «лакмусовим папірцем» будь-якої театральної епохи. Зрозуміло, що це стосується і п'єс У. Шекспіра. Існує багато дослідницьких праць, серед яких важливе місце для розуміння значення цієї теми посідають такі, як «Майстри театру в образах Шекспіра» (1939), «Шекспір. Його герой і його час» М. та Д. Урнових (1964), збірник «Шекспір і російська культура» (1965), а також україномовні джерела: «Українська шекспіріада» І. Ваніної (1964), «Проблеми морального критерію в хроніках Шекспіра» І. Селезінки (1974), «Гамлет і нема йому кінця» І. Драча (1983), а також багатьох інших дослідників. Немало важливих посилянь на ідейну мотивацію постановок шекспірівських п'єс в Україні можна знайти, зокрема, у фундаментальній колективній праці «Нариси з історії театального мистецтва України



XX століття» (2006). Саме в цій монографії є слушне посилання про «вичавлення» з радянського театру жанру трагедії – «в країні, де за цинічним твердженням влади «жити стало краще, жити стало веселіше», цей жанр вважався недоречним» [258, 567].

Проте наступний тезис про те, що вистави «Гамлета» У. Шекспіра кінця п'ятдесятих років дискусій не викликали, не є цілком правильним. Як і наступна оцінка: «Обидві добротні, пишно костюмовані вистави в правовірній режисурі Б. Норда (Харків, театр імені Т. Шевченка) та Б. Тягна (Львів, театр імені М. Заньковецької), в енергетично насиченому виконанні Ярослава Геляса (Харків) та Олександра Гая (Львів)» [258, 567]. Єдине, про що не варто сперечатися, – обидва згаданих актори дійсно були енергетичними центрами згаданих вистав. Так, талант Ярослава Геляса (1916 – 1992) вчасно помітив художній керівник Харківського театру імені Т. Шевченка Мар'ян Крушельницький. Вочевидь, він знав і про те, що Геляс виконував одну з ролей у першій постановці «Гамлета» на українській сцені В. Блавацького, а саме в окупованому німцями Львові 1943 р.

Львівського «Гамлета», поставленого мистецьким керівником «заньківчан» Б. Тягном через 12 років після завершення війни, автори «Нарисів» називають «однією з найкращих в українському театрі інтерпретацій цієї шекспірівської п'єси. Гамлет Гая був молодим мислителем, що не сприймав недосконалості й ворожості світу. Б. Тягно й увесь акторський ансамбль прагнули знайти рішення, співзвучне проблемам сьогодення, наголосити мотиви непримиренної боротьби зі злом і несправедливістю» [258, 520]. Можливо, саме ці спроби в дусі радянської театральної естетики дозволили авторам монографії іронічно назвати їх «правовірними». Проте колишній режисер театру «Березіль» Борис Тягно (1904 – 1964) досить креативно і цікаво вирішував деякі сцени трагедії, про що засвідчується і в «Нарисах з історії театрального мистецтва України XX століття»: «режисер дотепно і вражаюче вирішив проблему Привіда. Його грали два однаково одягнені актори – один з'являвся на містку,

перекинутому через сцену, а через затемнення миттєво в іншому кінці виникав інший, і так кілька разів» [258, 520]. Та й Гамлет Олександра Гая (1914 – 2000), котрий свого часу закінчив школу – студію МХАТа 2-го у С. Г. Бірман, а згодом був учителем видатних акторів Б. Ступки та Л. Кадирової, не залишався ординарною постаттю у цій сценічній версії.

«Гамлет стає нашим соратником у боротьбі за ясний світ розуму й справедливості, правди й краси, за світ, де б зародилася й на всю силу розквітла гармонія людських взаємин», – пояснював своє рішення постановник харківської вистави «Гамлет» Б. Норд, співпостановниками якого були художник В. Греченко та композитор К. Данькевич – обидва тяжіли до оперної пафосності та образотворчої масштабності. І саме це не пасувало виявленню тих психологічних рефлексій, які вже мали право на сценічне існування в постсталінську епоху.

Гамлет Я. Геляса, на думку В. Айзенштадта, «входив у виставу людиною, яка вже склалася та визначилася і такою залишалася до кінця. Цей Гамлет давно був чужинцем у суспільстві, де мешкав, давно зрозумів його моральну розбещеність», зазначав про цей образ критик. [9, 93]. «Світ – мерзенність», – переконаний герой вже при першій появі. Зрадництво матері – зайвий тому доказ. Коли Примара батька розкриває страшну правду своєї загибелі, Гамлет без тіні вагання вірить, бо й раніш був у цьому переконаний. В. Айзенштадт вважає, що Гамлет Геляса – «не філософ, а викривач і протестувальник, усі ядучі і саркастичні звинувачення якого спрямовані на придворне оточення. У режисерському рішенні це отримує підтвердження гнівним зриванням масок, за якими приховані підступність і розбещеність, догідливість і продажність» [9, 93].

Гамлет живе в стрімкому, збудливому ритмі. У нього майже немає часу замислитись: адже треба виконати свій обов'язок, зробити якомога більше. Тому своїми монологами Гамлет у Геляса ніби підхльостує себе, поспішаючи до дії. Коли, за текстом Шекспіра, Гамлет має докоряти собі за легкодухість та боягуство, він спрямовує звинувачення групі придворних, бо це й справді –

не про нього. Критик наполягає на тому, що Гамлет Геляса у виставі Б. Норда «дуже земний і конкретний. І коли могильник на питання, яке ж підґрунтя божевілля Гамлета, відповідає, що ґрунт цей саме данський, ця гра слів сприймається як дуже близька до істини» [9, 93].

Трагедія Гамлета, як її розкривають актор і режисер, постає не трагедією розладу думки і волі, мислителя, який зрозумів порочність світобудови та відчуває свою неспроможність змінити її. Це трагедія поодинокого борця, котрий розпочав нерівний двобій з оточуючим жорстоким світом і навіть своєю смертю стверджує життя як діяння та боротьбу. Однак, наполягав критик, «слід берегтися втрати глибини шекспірівського задуму, повніше показати і драму самого Гамлета, і драму цілого покоління гуманістів» [9, 94].

«Гамлет» у постановці Б. Норда був однією з найзначущіших вистав на початку післясталінської епохи. Але в 1963 р. Б. Норд перейшов на педагогічну роботу і виїхав до Москви. На посаду головного режисера театру імені Т. Шевченка призначено В. Крайниченка (його непересічні постановки розглянуто вище – В. М.), у молодого, талановитого митця були цікаві плани й задуми. Він залучав до роботи в театрі випускників режисерського факультету харківського та київського театральних інститутів, налагоджував контакти з групою провідних драматургів країни, намагаючись розширити репертуарні обрії, працював із дозволу М. Стельмаха над інсценізацією його роману «Правда й кривда». Однак цим намірам не довелося здійснитися. У травні 1964 р. В. Крайниченко помер. Таким чином у трупі театру не стало ані художнього керівника, ані досвідчених режисерів. Дирекція змушена була в цей час запрошувати на окремі постановки режисерів з інших театрів, а це призводило до серйозних ускладнень та недоліків у роботі. Одна за одною ставилися вистави, які швидко зникали з афіші. У репертуарі тривалий час була відсутня сучасна проблемна п'єса, помітно знизився художній рівень діючого репертуару.

Така ситуація була закономірною. Адже в 1964 р. завершилася епоха М. Хрущова і, як результат, у ідеологічній політиці КПРС почався хаос. Відновити систему, налаштовану на комуністичні ідеали, після критики сталінського режиму, виявилось неможливим. Відбувалася і переоцінка усталених культурних цінностей, зокрема у галузі драматургії, де тривалий час позиції лідера посідав О. Корнійчук. Цей впливовий письменник був змушений поступитися місцем очільника Спілки письменників України М. Бажану, котрий багато зробив для вітчизняної культури та спромігся зберегти у багатьох друкованих виданнях тенденцію до розвитку національної демократії, а не так званого «пролетарського інтернаціоналізму».

Усі ці події відбилися і на процесах розвитку режисерського мистецтва. Воно ставало більш сміливим та незалежним від ідеологічних забобонів, хоча до повної свободи творчості ще було дуже далеко. У 1967 році до театру імені Т. Шевченка повернувся В. Оглоблін, учень Б. Норда і К. Хохлова, котрий вже ставив у 1952 – 1958-х рр. декілька другорядних п'єс, що не відповідали мірі його таланту («Перед грозою» П. Маляревського, «Не називаючи прізвищ» В. Минка, «Шляхи людські» Л. Дмитерка, «У кожного своя ціль» Я. Баша).

Оглоблін обіймав посаду головного режисера впродовж трьох років. Актори, які працювали разом з ним — В. Маляр, В. Івченко, А. Дзвонарчук, Л. Платонова, Л. Стілик та інші, за словами А. Горбенка, дуже високо оцінювали його школу. «Режисер-педагог з багатою художньою уявою, він виховував акторів, здатних відтворювати тонкі психологічні нюанси в цілісних образах сценічних героїв» [113, 107]. Серед спектаклів, здійснених їм на шевченківській сцені, у цей період «Розплата» О. Корнійчука (1966), «Перекоп» І. Кавалерідзе (1966), «Диваки» М. Горького (1967), «На сьомому небі» М. Зарудного (1968), «На березі Неви» К. Треньова (1969), «Земля моїх правнуків» І. Муратова (1970). У цьому переліку показове місце посідає п'єса «Розплата».

Розглядаючи творчість О. Корнійчука у «Нарисі історії культури України», знаний культуролог М. Попович характеризує її як приклад «низькоякісної творчості на партійне замовлення» і підкреслює його «політичне чуття та бюрократичні здібності». Тому, як наголошує Попович, «драматургія Корнійчука – не просто театральна посередність, а талановита реалізація принципів «соціалістичного реалізму», бездоганно відчутих ним як виконавцем замовлення» [286, 653-654].

Це стосується таких п'єс, як «Загибель ескадри», де факти затоплення Чорноморського флоту під час громадянської війни 1918 р., було перекручено для фальшованих політичних пріоритетів, «В степах України», що символізувала «теорію бесконфліктності» (а саме боротьбу кращого з найкращим). Таким же політично заангажованим був драматичний твір О. Корнійчука «Фронт» (надрукований у розпалі війни в газеті «Правда»), де поразки Радянської Армії пояснювались недоліками «старої» військової підготовки (тобто вадами ворошиловсько-будьоннівських кадрів).

Проте, коли сучасна дослідниця пише про те, що «драматургія О. Корнійчука привертає увагу сучасних літературознавців лише як об'єкт протиставлення її творам інших, здебільшого репресованих драматургів 1920 – 30-х рр. (М. Куліша, І. Дніпровського, І. Микитенка)», вона дійсно має рацію [280]. І не тільки вона. Так, наприклад, у працях Л. Скорини цей драматург позиціонується як один із найвидатніших «кітчмейкерів» сталінської доби, а його твори — як взірці гарно виконаного політичного замовлення. Подібної думки дотримується й Т. Свербілова, яка у своїй статті «П'єси Олександра Корнійчука 30-х рр. з погляду масової культури («Загибель ескадри», «Платон Кречет» та «В степах України»)» пише: «Актуальність звернення до одіозної постаті радянського драматурга-висуванця пояснюється ще й тим, що саме українському авторові з його бездоганим відчуттям театру вдалося створити еталонний тип драматургії соцреалізму. Не треба забувати, що п'єси О. Корнійчука йшли не тільки на головних сценах колишнього Радянського Союзу, а й майже в усіх театрах

країни. Кожен його опус ставав загальнорадянським «хітом» [316, 35]. Зауважимо, що негативне ставлення сучасної критики до творчого доробку Олександра Корнійчука не може викреслити з історії українського та російського театру вельми вдалих вистав за його п'єсами, таких як «Платон Кречет» у постановці А. Ефроса (1968) або «Розплата» режисури В. Оглобліна (1966).

Ю. Полякова припускає, що Оглоблін свідомо поглибив твір О. Корнійчука, зіставляючи його з «Геддою Габлер» Г. Ібсена і надав цілком «радянському» розвиткові сюжету незвичного «нервово-патологічного» ухилу. Мотивується припущення тим, що Корнійчук «створив п'єсу про те, що розплата за гріхи обов'язково настане, й що справжня радянська людина обов'язково подолає свою слабкість і дійде правильного рішення – повернеться до виконання своїх обов'язків. А у виставі В. Оглобліна головна героїня змушена була розплачуватися напівбожевіллям та остаточним крахом мрій за власну слабкість, за прагнення до іншого життя, за кохання. Крамольне припущення, що людині найчастіше доводиться боляче розплачуватись за втілення своїх мрій, стало провідною думкою вистави, в якій режисер докорінно переробив задум автора, надавши творові О. Корнійчука глибшого, гіркого сенсу» [280, 36].

Зберігаючи традицію постановок до визначних дат в історії радянської держави, до 50-річчя революції 1917 р. театр здійснив постановку п'єси І. Кавалерідзе «Перекоп». Як відповідальну акцію, її теж доручили В. Оглоблінові. Кавалерідзе — талановитий митець, котрий поєднував такі різні таланти, як скульптура, режисура театру і кіно, драматургія та сценарне мистецтво. І у всіх своїх іпостасях був дуже пристрасним і романтичним. Тема громадянської війни, час жорстокої битви за Перекоп, за радянську владу набули в п'єсі пафосного звучання.

Неприхований героїко-романтичний пафос вистави спонукав деяких рецензентів шукати жанрове визначення вистави у поетичній царині: ««Піснею про крилатих» слід назвати виставу, що так пристрасно розповіла

про буремні роки і звитяжних героїв, котрі, долаючи смерть, утверджували мрію про красу життя», – підсумовував свої враження публіцист на шпальтах газети «Радянська Україна» після перегляду «Перекопу» [348].

П'єса І. Кавалерідзе була не останньою у творчому доробку режисера В. Оглобліна на сцені шевченківців. Але за такої кількості прем'єр (від чотирьох до семи), що ставив театр у 1960-х рр., професія режисера-постановника була надзвичайно запитаною. Навіть їх кількісний перелік свідчить, що браку творчих кадрів у театрі не існувало. У 1965 р. до складу трупи було зараховано випускника режисерського факультету Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського Г. Кононенка. Його педагогом в інституті був Ф. Александрін, котрий суміщав педагогічну роботу з практичною режисурою (з 1954 р. режисер, з 1957 — головний режисер Харківського обласного драматичного театру, з 1960 р. — головний режисер Харківського ТЮГу). Александрін уважався фаховим постановником, здатним передати всі тонкощі професії учням, проте його власний режисерський почерк не вирізнявся своєрідністю та пошуковістю.

Щодо Г. Кононенка, то після кількох років роботи в Харкові (1964 – 1969) він очолив Дніпропетровський театр юного глядача, пізніше — Київський академічний театр російської драми імені Лесі Українки, суміщаючи режисуру із викладанням у Київському інституті театального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого. Актор широкого жанрового діапазону з перевагою гострої характерності, він був схильним до фарсового та гротескового вирішення ролі, динамічного виконання, що, звичайно, позначилося і на його режисерській манері. Постановочний стиль Г. Кононенка відрізняли гостра сатиричність, тонкий гумор, іронія, які перепліталися з лірикою та відкриттям незвичайного у звичайному. Його постановкам властиві піднесеність думки, громадянська пристрасність, що виявилось вже в режисерському дебюті на сцені академічного театру, для якого режисер обрав п'єсу «На березі дикім...», створену за мотивами роману Б. Польового.

Події роману відбувались на будівництві великої гідроелектростанції, і це визначило інсценізацію як зразок «виробничої п'єси», надзвичайно запитаної в ті часи. Закономірно, що керував складними процесами на будівництві представник більшовицької партії старого вишколу. «Саме під його впливом у боротьбі з труднощами формувався великий колектив, кристалізувався характер молоді, яка саме тут визначала свою дальшу долю, знаходила своє покликання. Режисерові, писав про цю виставу А. Горбенко, пощастило розкрити масштабність подій, показати, як у далекій глушині наші сучасники за нечувано короткий час зуміли зупинити могутній потік великої сибірської річки, примусили її служити людям. Користуючись засобами проєкції (тобто у злагоді з досконалістю технічних досягнень змісту п'єси – В. М.), постановники відтворювали романтичні пейзажі, будівельні майданчики Сибіру» [113, 119].

Творчі успіхи Г. Кононенка пов'язувалися насамперед з ідеологічно витриманими творами. У репертуарній політиці того часу була окрема графа — «твори місцевих авторів». Під цю категорію підпадала п'єса «Комендантський час» харківського письменника і поета-фронтовика Л. Галкіна у співавторстві з партійним функціонером В. Милюхою. Вона була присвячена харківським підпільникам, котрі загинули в роки Другої світової війни. Спектакль «Комендантський час», за словами Горбенка, «прославився тим, що дав вихід громадянській спрямованості колективу шевченківців, став своєрідним літописом знаменного для них минулого» [113, 177]. Навіть коли Г. Кононенко вже не працював у Харківському театрі імені Т. Шевченка, у 1976 р. він здійснив на його сцені постановку п'єси «Комуніст» у власній сценічній композиції за кіносценарієм Є. Габриловича. Театр присвятив її черговому з'їздові КПРС. Тобто міфологізація героїчного минулого радянської країни тривала і старанно заохочувалася урядовими нагородами, почесними званнями та іншими відзнаками.

У 1971 р., тобто напередодні 50-річчя народження театру, заснованого Лесем Курбасом, головним режисером став заслужений діяч мистецтв УРСР



Б. Мешкіс. Він обіймав цю посаду протягом трьох сезонів і розпочав свою діяльність у театрі з постановки культової в радянські часи п'єси М. Куліша «Патетична соната».

Назва «Патетична» і жанр вистави сприймалися постановниками буквально, відповідно до теми бетховенської сонати, акорди якої нібито символізують велич революції. «Високо на мансарді мешкав поет Ілько Юга. Романтичний світ високих мрій про красу, про чудову незнайомку, яка грала «Патетичну сонату», відводить Ілька від реальної дійсності. Але Марина, донька запеклого націоналіста Ступай-Ступаненка (так у тексті А. Горбенка – В. М.), виявлялась зовсім не мрією, а злісним політичним ворогом. Тануть ілюзії, залишається гіркота розчарувань. Герой усвідомлює необхідність революційної боротьби. Ілько В. Івченко неймовірним зусиллям волі намагався перемогти руйнацію людських душ. Двобій з Мариною гартував Ілька, виводив із наївно – романтичної країни вічного кохання, в чому допомагали, згідно трактуванню режисера, більшовики Гамар і Лука» [113, 127].

Сучасний дослідник творчості М. Куліша В. Мукан вважає, що «Патетична соната» парадоксальним чином поєднує два антагоністичних поняття — християнського свята та більшовицької революції. Йдеться про час громадянської війни, що, як і революція, у радянській історичній міфології стає часовою точкою відліку нової ідеологічної системи, устрою, світогляду та влади.

Насправді, наголошує Мукан, лірична драма — це радянське «житіє», де на прикладі одного з учасників більшовицького руху автор продемонстрував взірць подвижництва, перемоги обов'язку над спокусою кохання, показав складні процеси міфологізування людської свідомості. На рівні підтексту, подібно до французьких абсурдистів, зміг деміфологізувати комуністичний режим. Причини цього драматург виявляє на прикладі будинку, де мешкають герої, модель сучасної драматургові України. Себто будинок є «наочним втіленням системи образів персонажів, котрі

представляють різні ідеологічні позиції. Отже, перед реципієнтом постає ієрархізована структура, де співіснують протилежні сили, що складається з чотирьох рівнів: горище, підвал, перший і другий поверхи. Кожен рівень має свою тему, яку презентують парні персонажі» [254].

Час у «Патетичній сонаті» — для кожного персонажа стає своїм, власним. Він відповідає усім канонам «драми абсурду» — мінливий, невизначений. Єдиною точкою перетину часу всіх персонажів є Великдень. Кожен сподівається на воскресіння чогось близького йому. Герої М. Куліша, «подібно до персонажів європейських абсурдистів та екзистенціалістів, є образами-ідеями. Ілько — втілення ідеї любові. Його товариш Лука — виголошує ідеї соціалістичної революції, його монологи відповідають критеріям мови абсурдистських персонажів. Парадоксальним є те, що Лука, будучи фанатичним прихильником більшовизму, жодного разу конкретно не говорить про власні цінності та ідею» [254].

Елементи, що наближували дію до сюрреалістичної або абсурдистської, зі значними обмеженнями, але все ж використані у виставі. А. Горбенко називає такі прийоми «ілюстративними», наприклад, поява Луки у фіналі з червоним місяцем за плечима або лубочні малюнки на вікнах Перецького і Ступай-Ступаненка. Але літописець театру, безперечно, має рацію в тому, що «подібні прийоми не відповідали загальному звучанню цієї оригінальної вистави і тому видавалися зайвими» [113, 127]. У київській виставі Д. Алексідзе була аналогічна ситуація: його «Патетична соната» теж була «грандіозним видовищем з явним засудженням українських націоналістів — ніяк інакше тоді ставити було неможливо» [258, 574].

Наступною роботою Б. Мешкіса була комедія О. Корнійчука «Калиновий гай» поставлена у 1972 р. У процесі втілення твору режисер намагався осучаснити його, перенести події з кінця сорокових років на початок сімдесятих років ХХ ст. Але це не позбавило твір «теорії бесконфліктності», що підлягала критиці, але насправді не могла вийти за межі «боротьби кращого з найкращим».

Цікавий ключ до інтерпретації творів головного драматурга радянської епохи пропонує згаданий критик Свербілова, яка пропонує «розглядати спадщину одного з найодіозніших драматургів Радянської України у річищі ознак сучасної масової культури. Одним із плідних напрямків цього напрямку вона бачить розгляд примітивно-тенденційної творчості «соцреалістів» у річищі такого мистецького явища ХХ ст., як кітч, тобто несмак, що камуфлюється під справжні моральні та матеріальні цінності. З огляду на це, наполягає Свербілова, українські радянські п'єси, що трансформували національні здобутки комедії, мелодрами й водевілю, незважаючи на свою старомодність і навіть застарілість, напрочуд близько підходять до сучасного європейського контексту масмедіа, який дійшов до вітчизняної рецепції вже тоді, коли потік власного матеріалу, неточно означеного терміном «соцреалізм», уже припинився» [316, 35].

Використовуючи подібну методику, можна розглядати також сценічну інтерпретацію творів М. Зарудного і О. Коломійця, що мали неабиякий успіх на підмостках театру імені Т. Шевченка та на українській сцені загалом. Дебют драматурга О. Коломійця на сцені Харківського театру імені Т. Шевченка в 1962 році був дуже вдалим. Вистава «Фараони» в постановці С. Ходкевича з успіхом ішла протягом кількох років. Ця п'єса сатиричного спрямування подобалася глядачам тому, що викривала недоліки колгоспного життя в незвичайний спосіб, близький до гротеску і веселої сценічної нісенітничі. Вона ґрунтувалась «на класичній схемі химерних сновидінь. Тут чоловіки, недолуге і ліниве колгоспне начальство, накачане самогоном, та їхні дружини, які витрачають сили і молодість на полі, на фермі, на власному обійсті та в родині, міняються місцями» [258, 559].

Автори «Історії української літератури ХХ ст.» погоджуються, що ця п'єса в жанрі комедії ситуацій відновлювала традиційні для української драматургії прийоми бурлеску, травестії, зображувала «колгоспну тему» поза ідеологічними догматами, сфокусувавши глядацький інтерес на стосунках чоловіків і жінок – також вічній темі у мистецтві. Комедія тонко, не

декларативно сигналізувала про ненормальність так званого радянського суспільства, де жінка втрачає жіночність за обставин, що суперечать її природі.

Композиційна паралель між сучасністю й життям стародавнього Єгипту, акцентована в назві комедії, продовжувала традиції «Енеїди» І. Котляревського, готувала ґрунт для ретельніше пророблених епічних паралелей в українській літературі. Здається, «Фараони» О. Коломійця, якщо розглядати цю комедію в контексті всієї української культури, можна вважати предтечею майбутнього розвою химерної прози в 70 – 80-ті рр. й «химерного» напрямку в українському поетичному кінематографі.

Паралельним курсом увійшов в українську театральну культуру М. Зарудний. Перша його п'єса «Веселка» (1957 р.) «загострювала проблему вільного вибору молодою людиною власного життєвого шляху, відмову від диктату старших, що було певним вільнодумством на той час, але віддзеркалювало настрої повоєнного, післясталінського покоління» [258, 559].

Однак як Зарудний, так і Коломієць, стали одними з найпопулярніших авторів театру Т. Шевченка. Про «Марину» М. Зарудного згадано у зв'язку із постановками В. Крайниченка. Пізніше театр звернувся до інших творів Коломійця, зокрема «Планета Сперанта» (1966 р., режисер В. Смоляк), де поєднувалися філософські і конкретно-побутові мотиви. За словами спостережливого критика, у цій виставі «правда думки і правда життя часом органічно не поєднувалися, а іноді вступали у протиріччя. Не останньої черги тут відіграли роль вади самої п'єси із дещо штучними колізіями. Але безперечним було те, що через двадцять років після закінчення війни, на думку автора, вже настав час розібратися: чи не були фронтовики іноді безсловесними пішаками, якими рухає сліпа сила війни? Про що думають вони у чеканні свого смертельно небезпечного рейду на передову? Тому на адресу режисера В. Смоляка лунали звинувачення у надмірній неповазі,

навіть цинизмі він насмілився буквально шпурляти розвідників до шляху на смерть з грізним окриком “Слідуючий!”» [9, 36].

У 1974 р. на посаду головного режисера театру призначено заслуженого діяча мистецтв УРСР А. Літка. Учень О. Сердюка, він у 1954 р. закінчив акторський факультет Харківського театрального інституту. Працюючи актором у колективі шевченківців, паралельно навчався на режисерському факультеті в Б. Норда. Тут же, на шевченківській сцені, успішно відбулися його перші режисерські дебюти. Він здійснив постановки п'єс «Украли консула» Г. Мдівані, «Людина за бортом» А. Школьника, «Дружина Клода» А. Дюма-сина. Це були різні роботи, але їх об'єднувало бажання «врятувати» вистави з малоцікавою, схематичною драматургією.

Навіть у п'єсі класика літератури та майстра драматургії А. Дюма-сина, обраної заради того, щоб показати «кризу ідейних і моральних основ буржуазного суспільства», це завдання було реалізовано з неприхованими прямолінійністю і схематизмом. П'єса «Дружина Клода», написана ще в 1973 р., є ілюстрацією тих положень, які Дюма-син означив у памфлеті «Чоловік-жінка», доводячи право чоловіка убити невірну дружину. Але не це суперечливе положення було головним в ідеї вистави. Радше вона сподобалась театральному керівництву як згадка про п'єси «шпигунської» тематики, характерні для епохи сталінізму.

Героїня п'єси Цезарина — рехлива і аморальна. Вона залишає чоловіка до коханця, хоча Клод — добродісна людина і ідеальний чоловік. Але головне в дієвому змісті те, що він — талановитий інженер і винахідник артилерійського знаряддя нового типу, що обіцяє йому славу і багатство. У розвитку мелодраматичного сюжету Цезарина, покинута коханцем, повертається в сім'ю і намагається отримати пробачення чоловіка. Не досягнувши мети, вона хоче помститися Клодові і зрештою викрадає креслення його винаходу, щоб передати їх секретному агенту іноземної держави. Проте Клод дізнається про новий злочин дружини і в справедливому гніві вбиває її. Однак герої показані не живими людьми, а

умовними позначеннями понять добра і вад, бо паралелі між руйнацією родини й безпекою держави були занадто прямолінійними.

Початок 1970-х рр. у діяльності театральних колективів був також пов'язаний із вимогами постановок п'єс авторів союзних республік. Адже країна готувалася до 50-річчя створення СРСР (1972). Культуролог Р. Єсипенко, аналізуючи цю тему, вбачає в ній не лише ознаки «датських заходів», вважаючи, що «кращі з п'єс письменників сусідніх народів стали значним внеском у розвиток українського національного театального мистецтва. Вони розширили виражальні засоби українського театру, значною мірою сприяли поглибленню відображення дійсності і її сприйняття глядачем, активізували громадську думку і формували суспільну свідомість українського народу» [140, 19]. Більше того, наголошує дослідник, «за надзвичайно тяжкого стану, в якому перебувала українська національна драматична література у 60 – 80-ті рр. ХХ ст., переважна більшість кращих вистав в українських театрах була здійснена за творами письменників, які представляли літературу інших народів. Ці твори заслуговують на пильну увагу з точки зору драматургії, а тому потребують широкого і докладного аналізу. Тим більше, що багато важливих проблем соціально-політичного життя зазначеного періоду (втім, як і деякі інші) поки що не знайшли належного відображення у наукових розвідках українських театрознавців» [140, 19].

Серед лідерів таких постановок були твори росіян (Б. Васильєв, О. Салинський, К. Симонов), азербайджанського драматурга Р. Ібрагімбекова та оригінального білоруського автора А. Макайонка. Театр імені Т. Шевченка першим звернувся до п'єси татарського драматурга Д. Валєєва «Дарую тобі життя», і ця вистава була водночас дебютом нового головного режисера А. Літка. Жанрове відгалуження п'єси відповідало ще одному напрямку драматургії, що широко поширилось в СРСР: так звана «виробнича» драма. Її дія відбувалася зазвичай на виробничому підприємстві (заводська бригада, будівельний майданчик тощо).

Виробнича п'єса була соціальним замовленням, державним проектом у галузі становлення театру і драматургії. На початку 1970-х р. на радянській сцені (та відповідно, у драматургії театру і кіно) з'явилися такі твори, як «Сталевари» Г. Бокарьова (1973), «Премія» («Протокол одного засідання») — кіносценарій 1974 р., п'єса 1975 р. тощо. У результаті створено нові типи сценічних персонажів, що змінили форму та зміст радянського театру з акцентом на більшій конфліктності та життєвій актуальності. Щоправда, не завжди колізії п'єси були переконливими та життєво достеменними. Іноді, як це було у творі Д. Валеєва, вони відштовхували штучним мелодраматизмом.

Так виявлялося, що секретар міськкому партії Саттаров у минулому був прикордонником і мав тяжке поранення – куля засіла біля самого серця. Але він чомусь мало турбувався про своє здоров'я і благополуччя, а замість цього мотивував колектив на «вчасне виконання поставлених завдань без додаткової дотації, а навіть за значної економії вже відпущених фінансових і матеріальних ресурсів». Формулюючи таким чином надзавдання п'єси, Горбенко у стилі виробничих нарисів пише, що Саттаров «знаходить час вникнути у весь процес будівництва, вчасно розпізнати паростки нового, що відкривали захоплюючу перспективу в майбутньому — перевести все промислове будівництво країни на якісно нові технологічні основи. Наприклад, закладати фундаменти зовсім по-іншому, ніж це було досі — робити їх не лише надійними, але при величезній економії робочої сили, будівельних матеріалів, дорогоцінного часу» [113, 144].

Такий «захоплюючий», а насправді виробничо-протокольний конфлікт потребував від режисера А. Літка акцентувати якостях, показати витoki пристрасно чесного й сумлінного ставлення до своїх громадянських обов'язків. І в цьому вирішальну роль відіграв виконавець ролі Саттарова Л. Тарабаринов та його співпраця з автором і режисером.

Зв'язки режисерської стилістики зі школою акторської гри в театрі імені Т. Шевченка протягом 1960 – 1980 р. безперечні. Там продовжувала діяти система акторських амплуа, напрацьованих часом та сталими

виконавськими традиціями. За цим розкладом молодих соціальних героїв грали В. Івченко, Л. Тарабаринів, В. Маляр. Їх коханих та подруг — Р. Колосова, А. Дзвонарчук, старих комуністів-наставників зазвичай О. Сердюк, ворогів революції та комедійних персонажів — Є. Покотило, В. Мізиненко Є. Бондаренко та ін.

Теми пережитої війни і боротьби за мир (що штучно подавалася, аби виправдати залізну завісу між СРСР та світом) залишалися в центрі уваги театру, були нібито перевіркою і свідченням моральних якостей мистецтва. До 30-річчя Перемоги у Другій світовій війні (1975) шевченківці обрали п'єсу К. Симонова «Російські люди». Її також втілював на сцені А. Літко. Ця п'єса написана ще в 1942 р. і надрукована, як і «Фронт» О. Корнійчука, в газеті «Правда», відповідала радянському міфowi про те, що всі люди, котрі захищають рідну землю від фашистських загарбників, символізують насамперед Росію.

Режисер означив перед акторами надзвичайно складне завдання: за відсутності значних зовнішніх подій (дія відбувається в оточенні, куди потрапила група військових та інших осіб) необхідно виявити величезне і напружене внутрішнє життя людського духу на сцені, яке виникало від усвідомлення тієї ситуації, у яку потрапили бійці командира Сафонова.

В. Маляр, котрий грав Сафонова, сміливо користувався прийомами контрасту: в момент високого напруження він часом набував якісно іншого стану, психологічно зумовленого всією попередньою дією. Людські риси Сафонова яскраво виявлялися в добродішному та щирому спілкуванні з червоноармійцями, усіма людьми, що входили до складу його батальйону. Але вочевидь глядацька аудиторія вже не могла задовольнитися суто риторичними виражальними засобами, декламаційними прийомами.

До кінця 1970-х р. кожна з вистав шевченківців (як й інших театрів країни) була сценічно вирішена за композитора. Тільки за два десятиріччя (1960 – 70 рр.) серед них були такі провідні постаті як В. Губаренко, К. Данькевич, Ю. Знатоков, І. Ковач, М. Кармінський, Д. Клебанов,



П. Майборода, Ю. Мейтус, В. Нахабін, Г. Цицалюк, Б. Яровинський. Як правило, композитори створювали музичну партитуру вистави, яку у багатьох випадках виконували музиканти театрального оркестру наживо. Приблизно з 1980 р. від свого оркестру драматичні театри були змушені відмовитися. Оркестри існували переважно в музично-драматичних колективах. Не останню роль тут відіграла і фінансово-економічна ситуація в українському театрі. Почасти це пов'язано і з розвитком техніки та відтворення звукозапису, змінами в самій структурі та естетиці драматичної вистави. Проте національне сценічне мистецтво, його музично-драматична природа нагадували про себе хоча б тому, що в більшості українських міст зберігся феномен музично-драматичних театрів, а у Харкові подібного з часів гастролей театру корифеїв не було.

Проте за цим принципом на сцені театру імені Т. Шевченка поставлено багато п'єс із репертуару театру корифеїв та подібних до них. За формулою «драматург – музика – режисер» можна було розглядати, наприклад, виставу «Патетична соната», аналізовану вище. Завдання режисерів у принципах використання і функцій музики у виставі, музика в часі й просторі сценічної дії, режисура і музика входили в музичну драматургію постановки в театрі Леся Курбаса (досвід А. Буцького в «Березолі»).

Нарешті, композиторська музика (використана у виставі «Гамлет» як приклад «оперного» мислення композитора) дещо змінювала зв'язки між суто музикальною виражальністю та прийомами сценічної дії, що іноді руйнувало сенс ідеї драматичної. Із розвитком мюзиклу як жанру музика почала змінювати театральну систему. Здавалось, що режисери драматичного театру були до цього не готові, тому для створення музичних вистав у театр почали запрошувати режисерів зі суміжного жанру музичної комедії (оперети). Йдеться про виставу «Тригрошова опера» за Б. Брехтом, поставлену І. Гріншпуном у 1975 р. з використанням музики сучасника та компаньйона Брехта К. Вайля.

І. А. Гріншпун закінчив Харківську студію сценічних мистецтв 1934 р. у І. О. Мар'яненка, працював у Харкові, Львові, Одесі зокрема в Одеському театрі музичної комедії, але для постановки твору Брехта приїхав вже з Ленінграду, де мешкав з 1965 р.

Ця постановка стала досить несподіваним досвідом для харківської трупи, що доти не користувалася прийомами епічного театру Б. Брехта: зонги, прийоми відчуження тощо. До 1975 р. лише одну п'єсу Брехта «Кар'єра Артуро Уї» поставив С. Лерман (1964) у російському драматичному театрі імені О. С. Пушкіна. Вистава мала гостру сценічну форму, що цілком відповідала естетиці театру Б. Брехта та могла бути нав'язною гастроллями театру «Берлінер ансамбль» під час його перших гастролей в СРСР у 1958 р. (другі відбулися у 1968 р.).

Як режисер та ідеолог вистави, Лерман викривав кар'єру головного героя, прообразом якого став Гітлер. На відміну від цього, прообраз головного героя Меккі-ножа у «Тригрошовій опері» у новітній історії знайти було важко. Тому вистава шевченківців за допомогою звичайних сценічних штампів викривала «спокуси» та вади буржуазного життя: цинізм політиків, недоторканість місцевих мафіозі, підступність продажних жінок. Тому вистава схилялася скоріше до опереттового жанру, де суворі закони епічного театру пом'якшувалися традиційними прийомами легковажних видовищ. «Тригрошов оперу» поставлено за принципом показу «їхнього» способу життя, тобто викриття явища, що відштовхує. Насправді ж оперетковість була радше привабливою, ніж викривальною, що засвідчила пізніше вистава за п'єсою В. Гомбровича «Оперета», поставлена на сцені театру імені Т. Шевченка польським режисером Г. Мрувчинським (1989). Вона теж використовувала форму оперети, щоб представити зміни світу в ХХ ст. в гротескний спосіб і таким чином продемонструвати можливість переходу державного устрою до тоталітаризму.

Значно пізніше, у 1996 р., «Тригрошову оперу» Б. Брехта під назвою «Опера жебраків» (первинний варіант п'єси англійця Дж. Гея, використаний

Брехтом) поставив у Харківському академічному російському драматичному театрі імені О. С. Пушкіна О. Барсегян. Після розпаду СРСР та криміналізації багатьох державних і приватних інституцій, що використовували можливість приватизації для власного збагачення, вона набула надзвичайної популярності на теренах колишньої комуністичної держави.

Режисер пояснював свій підхід до постановки бажанням винести на розсуд глядача проблему, чи винен у злочинах і чи заслуговує страти тільки головний герой твору Брехта Меккі-ніж, або це доля й тих прихованих злочинців, котрих не показано на сцені. «У Брехта, — наголошував О. Барсегян, — немає традиційного розподілу на позитивних та негативних персонажів. Його парадоксальність в тому, що герої, котрих за всіма обставинами треба затаврувати — бандити, злодії, повії, жебраки, — викликають, тим не менш, наше співчуття. Постановник був радий можливості «піти від побутових подробиць, «вийти на площу», тому що при наявності реальних брехтівських характерів, це вистава-видовище. Отже, Брехт, на думку режисера, допомагає артистам і постановникам бути абсолютно розкріпаченими, незалежними у конструктивному, пластичному, просторовому рішенні» [396].

На думку більшості критиків, вистава мала зовсім іншу сценічну форму, тобто була старанно розіграна дійовими особами історією з метою виявити її актуальність. Так рецензент Д. Коробов писав про типове для О. Барсегяна естетичне, що в цьому випадку не суголосна стилістиці Брехта: «у чомусь ортодоксальну, психологічно достовірну, неквапливу, з дбайливою розробкою всієї режисерської партитури» [191]. Більш за все прикмет брехтівського стилю Д. Коробов побачив у сценографії Н. Косаревої та М. Ніколаєва, де було використано мотузяну решітку. Саме вона, на думку критика, «стала найбільш функціонально значущим елементом вистави» [191]. З цим погоджувався і критик Ю. Хомайко, котрий побачив у цьому елементі оформлення умовність і химерність грані, яку легко можна перетнути (в'язниця – воля або навпаки). Звертаючи увагу на органні труби,

що також використані у оформленні, рецензент бачить у них «натяк на цінності, набагато вагоміші, ніж ті, навколо яких точаться суперечки злодіїв, жебраків та повій. Якби ще підсилити акцент на тому, що саме через духовність йде шлях до подолання кризи, вистава стала б ще більш глибокою та значною» робив висновок Ю. Хомайко [384].

Суттєвими недоліками вистави критики вважали виконання зонгів, недосконалість пластичного рішення масових сцен та світової партитури вистави. Усе це мало неабякий вплив на загальне художнє рішення, роблячи його кволим та невиразним. Тому загальна думка постановника легко читалася, але вона не підкріплена емоційно.

Що ж до ідеї про недосконалість роду людського, пов'язаною із хибами суспільної системи, і гасла «спочатку хліб, моральність потім», то вона теж здавалася вельми непереконливою. Адже «якщо рішення питань моральності відкладати доти, коли настане соціальна справедливість, його взагалі можна не дочекатись. Захоплений комуністичними ідеями молодий Брехт міг ще помилятися щодо цього, але у кінці ХХ ст. людство вже накопичило достатній досвід аби не тішити себе подібними ілюзіями» [384].

Крім посилення ролі музики у виставах, в останній чверті ХХ ст. в українському театрі загалом змінилася ситуація із пошуком режисерських засобів виражальності. Вони стали умовнішими, наблизились до «поетичного» театру, тобто вирізнялись метафоричністю, асоціативністю, антипобутовістю.

Іноді у виставі головували сценографи — для них прикладами слугували, насамперед, образно-поетичні вистави Д. Лідера та учасників його творчої майстерні, зокрема Т. Медвідь, головний художник театру імені Т. Шевченка. Особливо це помітно у виставах складної жанрової структури, наприклад, у драматичній притчі «Не стріляйте в білих лебедів». Герой цієї п'єси, написаної на основі відомої повісті Б. Васильєва, лісник Єгор Полушкін гине, захищаючи природу від браконьєрів. Роль Єгора зіграв В. Івченко, і вона була конкурентноздатною навіть з тим образом головного

героя, котрий створив у кіноверсії твору відомий радянський актор С. Любшин (1980).

В. Івченко офіційно став другим режисером у виставі, поставленій А. Літком. Цей прояв самостійності підкріплювалося у В. Івченка тим, що він здобув другу фахову освіту як режисер в Київському театральному інституті імені І. К. Карпенка-Карого. Окрім того, актор дійсно був провідною постаттю вистави та утримував увагу глядачів протягом усієї неспішної, майже епічної розповіді про життя і смерть «бідноносця» Єгора Полушкіна. Адже це прізвисько Полушкін отримав як особистість, котра своїми відчайдушними та щирими вчинками викликала «вогонь» на себе і тому сприймалася як чудернацька, надзвичайно уразлива і тому вкрай приваблива.

Одноосібним режисерським дебютом В. Івченка стала вистава «Тил» за однойменною п'єсою М. Зарудного. Насправді вона була не про тил, а про війну, про фашистське оточення, з якого у 1942 р. група цивільних, людей намагається евакуювати дітей із дитбудинку. Їм необхідно протриматися кілька днів, поки прийдуть надійні люди з хуторів і заберуть дітей та жінок, а чоловіки спробують перейти фронт, дійти до своїх. Але вистава закінчується трагічно. Всі гинуть.

«Вистава шевченківців була оптимістичною трагедією» [113]. Такими ж сталими формулюваннями характеризує А. Горбенко роботу В. Івченка та його натхненні емоційними пориваннями режисерські відкриття. Сучасна дослідниця помічає й інші причини непересічного успіху, що криються в змінах драматургічної структури п'єси М. Зарудного «Тил»: «На перший план виходять людські стосунки, війна переважно за кадром, але вона задає шалену напругу дії, згущену атмосферу по суті «екзистенціального» простору. Невеликий гурт людей опинився у ворожому оточенні, у складних умовах, але саме ця екстремальність проявляє сутнісні риси особистостей, «розкриває складності, неоднозначність ситуації, тобто позбавлена лінійності та схематичності з їхнім звичайним поділом на героїв та антигероїв» [248].

Зміни в драматургії дійсно зумовлювали позитивні зміни в сценічному мистецтві. Це засвідчила і постановка п'єси «Пролетарський млин щастя». Насправді В. Мережко створив історію з глибоким іронічним підтекстом, що характеризує як марне мрійництво післяреволюційних часів щодо швидкої перемоги комуністичних ідей. Для автора п'єси насправді це така ж недосяжна мрія, як винахід вічного двигуна, а для героя твору Степана Бобиля — предмет самовідреченої праці, що має привести його до бажаного відкриття. У постановці вистави В. Петровим, за словами В. Айзенштадта, були «яскрава видовищність мізансцен, віртуозна поліфонія сценічних ритмів, щедрі фарби селянського побуту» [9, 127 ]. Критик відзначав також «поліжанровість вистави, де змішувалося трагічне та веселе, героїчне та казкове, умовно театральне та психологічно достовірне. І не бачив шпарин між цими протилежними стильовими шарами» [9, 127 ].

В. Петров разом із художником Т. Медвідь, на основі поетики п'єси В. Мережка, вибудовував складну за жанрово-стильовою ознакою виставу-притчу. Органічно поєднуючи побутову стихію з елементами іронії, гротеску, трагікомедії, виконавці створювали не лише переконливі характери, але й певні узагальнюючі типи особистостей того буремного часу.

Головна думка про діалектику зв'язку часу і мрії в яскравій образній формі розкривалася в сценографії. Величезний полотняний радіус охоплював увесь простір сцени. Мозаїка кольорових плям на ньому, латки й обпалені діри символізували епоху, долі людей, котрі жили в цьому шаленому світі. У центрі сценічної площадки розміщено сарай, за стінами якого споруджувався млин щастя – наївна, але прекрасна мрія. Ставлення до неї виявляло соціальну, ідейно-психологічну сутність персонажів.

Принципово важливо, що більшість героїв вистави створювали не лише переконливі характери, а й певні узагальнені типи особистості. Побутова стихія органічно поєднувалась з елементами іронії, гротеску в образах Іллюхи (В. Висовень), бабки Щепки (О. Тимофієнко), Грабка (П. Рачинський); елементами трагікомедії — Сербушкін (Л. Тарабарин),

Вірин (В. Шестопапов). Грунтуючись на цьому досвіді, В. Петров і далі «продовжував сценічні пошуки в широкому діапазоні жанрово-стильових структур, наполегливо працюючи з акторами над поглибленим розкриттям характерів персонажів» [362, 167].

Окрему нішу в театральному житті Харкова й до сьогодні посідає театр для дітей та юнацтва (колишній Театр юного глядача). Він має тривалу історію. Створений на базі Першої державної театральної школи за участю професора Харківського університету О. Білецького, колектив почав працювати під художнім керівництвом авторитетного М. Синельникова. У грудні 1920 р. спектаклем «Злий галл» за п'єсою М. Толмачова він заявив про себе як «Театр казки», а пізніше був перейменований в Перший державний театр для дітей. У цей період репертуарної кризи і пошуків репертуару (особливо для дітей) знайшлася нова п'єса Річарда Победимського «Подвиги Геркулеса», автором якої насправді був сам О. Білецький. Оформлення «Подвигів Геркулеса» було доручено двом художникам М. Акімову та Г. Цапку. Пізніше М. Акімов, відомий театральний художник, режисер і педагог, тривалий час очолював Ленінградський театр драми і комедії.

Наступним етапним спектаклем — віхою на шляху до сучасної тематики, стала друга п'єса Р. Победимського-О. Білецького «Хубеане». Це екзотична, але за змістом цілком реальна п'єса змальовувала побут і боротьбу негритянського племені під актуальним у ті часи гаслом «проти гніту експлуататорів». До спектаклю, поставленого режисером В. Вільнером, музику написав композитор І. Дунаєвський, творча котрого якого теж безпосередньо пов'язана із Харковом. Об'ємні декоративні установки створив художник Б. Косарев, з ім'ям якого пов'язують виникнення авангардного живопису в Україні.

П'єсою молодого українського драматурга В. Гжицького «По зорі» театр відкрив свій п'ятий ювілейний сезон. Творові судилося стати першою оригінальною українською п'єсою для дітей. Режисер Ю. Юхименко,

композитор Д. Богуславський і художник О. Хвостенко-Хвостов використали в спектаклі українські народні мотиви й пісні, елементи національного декоративно-прикладного мистецтва.

У 1935 р. головним режисером театру став учень Леся Курбаса, березілець В. Склярєнко. Він багато і плідно працював з молодими і досвідченими драматургами України, викладав на курсах режисури і акторської майстерності. Після війни в Харків театр вже не повернувся, і з 1944 р. почав працювати як Львівський ТЮГ.

А в 1960 р., на базі Обласного драматичного театру і випускного курсу театрального інституту, яким керував Л. Сердюк, у Харкові відроджено Театр юного глядача, що відкрив свій перший театральний сезон спектаклем за п'єсою М. Шатрова «Ім'ям революції» в постановці головного режисера Ф. Александріна. Казки для малюків, героїчні оповідання про сучасників, проблемні спектаклі для молоді становили репертуарну політику театру. Свій третій сезон театр розпочинав десятьма спектаклями, серед яких особливо виокремлювалася світова та українська класика: «Витівки Скапена» Ж.-Б. Мольєра, «Підступність і кохання» Ф. Шиллера, «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького.

На зміну Ф. Александріну у театр прийшов режисер Л. Хаїт, котрий чуйно відобразив соціальні зміни в суспільстві, викликані «хрущовською відлигою». Спектакль за п'єсою «Вони і ми» Н. Долиніної сколихнув театральне життя міста, а у 1968 р. Л. Хаїт за запрошенням С. Образцова продовжив творчу роботу у Московському театрі ляльок. Театр очолив Г. Макарчук. У цей період на сцені Харківського ТЮГу ставлять спектаклі талановиті режисери Л. Величко, В. Гольштейн і Р. Степаненко. У 1970-ті рр. на сцені театру з'являються непересічні спектаклі головного режисера Валерія Петрова, якого змінив на цій посаді С. Васильєв. Проте критика тих років схилилася до того, що творчим лідером у трупі став черговий режисер В. Туманов. Його спектакль за п'єсою М. Воїної «Босий птах» — героїко-романтична казка про дівчину-пісню Нурджамал і народного співака Селімі



— перетворив банальний сюжет та недосконалу п'єсу на струнке ліричне оповідання. Це співпало із підвищенням інтересу до драматургії авторів союзних республік. Постановки В. Петрова теж мали тривале сценічне життя, а спектакль «Вільне небо» протримався у репертуарі більше двадцяти років, не втративши своєї актуальності і художніх якостей.

Після пожежі в 1972 р. ТЮГ довго поневірявся по клубах, поки тимчасово не влаштувався в Палаці культури «Харчовик». Для того, щоб в таких умовах вижити, слід було налагодити безперебійний випуск нових спектаклів, не втратити глядачів, поповнити трупу молодими акторами. І передусім, потребувався режисер, котрий зміг би стати лідером колективу.

Таким режисером став О. Беляцький. Саме він очолив колектив у складний період поневірянь і зумів в досягти творчого підйому. Працюючи актором Харківського ТЮГу, поїхав вчитися до Московського вищого театрального училища імені Б. В. Щукіна, поставив свій дипломний спектакль «Синя ворона» Р. Погодіна.

У 1977 р. О. Беляцький поставив спектакль «Листи до друга» А. Лиханова та І. Шура. Робота зумовила широкий резонанс, і в житті театру почалася нова епоха. «Сучасна балада про далеку юність» — так був означений на афіші жанр спектаклю, невід'ємним компонентом якого стали балади і пісні, написані композитором В. Івановим на вірші З. Сагалова.

Працюючи над «Листами до друга», О. Беляцький виношував думку про створення трилогії про харків'ян, другим спектаклем якої стала п'єса харківського драматурга З. Сагалова «Початок фанфарного маршу» за мотивами творів А. Макаренка. Час дії 1930-і рр., місце дії — Харків, комуна імені Ф. Дзержинського. У 1980 р. О. Беляцький завершив роботу над останнім спектаклем трилогії «Бій йде в п'їтьмі, щоб закінчитися світлом» за творами військового кореспондента С. Борзенка. Це була своєрідна «оптимістична трагедія», присвячена усім загиблим у Другій світовій війні. Прологом до героїко-романтичної трилогії став спектакль за п'єсою М. Шатрова «Ім'ям революції», яким режисер ніби перекинув міст від

спектаклю Ф. Александріна в сучасність, тобто трактував її як спадкоємність ідей революції в радянську епоху. Проте О. Беляцький не був режисером, котрий дотримував лише офіційної ідеологічної лінії. Він поставив оригінальний спектакль за п'єсою С. Вульфа «Присядьмо — політаємо». Це кумедна історія про те, як учителька з виховною метою умовила батьків помінятися дітьми. Режисер створив ілюзію, ніби все відбувається, як у справжньому житті. Він відразу запропонував глядачам умови гри, в якій усе напівфантастично, весело, пустотливо, де парти літають, люди рухаються в танцювальних ритмах, а їх реакція на події комедійно перебільшена. У Харкові з'явився спектакль, який за усіма жанровими канонами наближався до мюзиклу.

Завершальним акордом трилогії став спектакль за п'єсою українського драматурга Я. Стельмаха «Спитай коли-небудь у трав». Відверто умовні прийоми, звернення до глядача в прямій формі публіцистичних зонгів і віршів, багато музики і пантоміми – усе свідчило про те, що у театрі склався несхожий на інші театральні колективи, почерк.

У 1983 р. О. Беляцький перейшов в Харківський академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка, і театром сім років керував Б. Варакін. Цей режисер особливу увагу приділяв класичному репертуарові. Поставлені ним вистави «Біг» М. Булгакова і «Ліс» О. Островського стали помітними подіями в театральному житті Харкова. Потім Варакін звернувся до сучасної драматургії, підліткової драми: «Маленька футбольна команда» Ю. Щербака, «Експерименту» Я. Верещака, «Три години на твір» А. Крумера і М. Михайлова, «Медового місяця Попелюшки» Г. Полонського. Як режисер, Б. Варакін співпрацював із художником С. Вербуком і композитором І. Губаренко.

Режисерським дебютом А. Самохліба став спектакль «Стара легенда» за мотивами чеських казок (п'єса О. Школьника). Його наступні вистави «Ревізор» М. Гоголя і «Недоросток» Д. Фонвізіна викликали велику і неоднозначну полеміку серед театральних критиків.

З успіхом працювали на сцені Харківського ТЮГу й інші цікаві режисери: М. Ентін, Д. Прево, Ю. Погребіщенко. Режисерським дебютом яскравого актора, В. Антонова стала казка «Теремок» С. Маршака. У своїх постановках він рішуче почав оновлювати стандартну естетику дитячих видовищ, повністю відмовившись від звіриного гриму і хвостів. Працюючи над спектаклем «Син полку» за В. Катаєвим, запропонував роль Вані Солнцева не актрисі-травесті, а молодому випускникові театрального інституту М. Гармашу. У 1985 р. на сцені ТЮГу, завдяки В. Антонову, з'явився дитячий мюзикл «День народження kota Леопольда», який користується глядацьким успіхом й до сьогодні. У 2004 р. В. Антонов випустив друком книгу спогадів «Край сцени – рампа», де надав власну оцінку процесів театрального сьогодення та роботі Харківського ТЮГу зокрема.

На початку 1990-х пошуки нової естетики театрального видовища тривали, і ТЮГ(з 1993 р. — Харківський театр для дітей та юнацтва) у цьому процесі орієнтувався на кращі мистецькі зразки. Віддавши належне класичному репертуарові і молодіжній п'єсі, режисери зверталися до філософсько-духовної драматургії, що істотно відрізнялася від попередніх репертуарних напрямів. Повернувшись в рідний театр, О. Беляцький зосередив увагу на загальнолюдських темах і сюжетах («Вій» М. Кропивницького за М. Гоголем, «Лісова пісня» Лесі Українки). У тому ж напрямі працював і головний режисер Л. Садовський (перша постановка «Пророка» В. Винниченка, «Ендшпіль» С. Беккета).

З 1996 року головним режисером театру став заслужений діяч мистецтв України Ю. Старченко, котрий раніше очолював театр музичної комедії і тому багато уваги у своїх постановках приділяв музичній складовій вистав для дітей та дорослих. У 2013 р. його на цій посаді змінив О. Ковшун, який з 2017 р. з успіхом працює як режисер у театрі імені Т. Шевченка.

## 2.2. Режисерський театр Харкова в контексті соціально-політичних та культурних змін

Стан режисерського мистецтва, як радянська театральна культура 1950 – 80 рр., загалом завжди залежав від партійно-ідеологічних настанов, що були обов'язковими для виконання у творчій роботі будь-якого митця. Така регламентація, зрештою, призводила до обмеженості суто художніх засобів та побоювання сценічних експериментів. Обвинувачення у «формалізмі», тобто перевазі форми над змістом, були фатальними, починаючи з доби «соціалістичного реалізму» 1930-х рр., та надовго викреслювали творчий досвід режисерів-новаторів з театральної історії і практики. Таке, зокрема, відбулось зі спадщиною В. Мейєрхольда і Леся Курбаса, чий імена повернулися до історії театральної культури значно пізніше, після їх офіційної реабілітації.

Незважаючи на завужені термінологічні догми та вимоги виконувати ідеологічні настанови, у театральній практиці насправді виникали ширші перспективи використання сценічних прийомів, напрацьованих в експериментальному театрі радянських часів. Протягом другої половини 1950 – початку 1960-х рр. вони були підкріплені хрущовською «відлигою» та переглядом сталінської політичної спадщини у доповіді М. Хрущова, оприлюдненій на XX з'їзді КПРС (1956).

У книзі П. Вайля та О. Геніса «1960-ті. Світ радянської людини» автори, проаналізувавши численні газети та часописи вказаних у назві років, дійшли слушного висновку, що «офіційні джерела інформації не тільки спотворюють реальність, але й моделюють її» [65, 132]. Зважаючи на це, надрукована в 1961 р., Програма КПРС, відображала нову утопічну ідею — побудову комуністичного суспільства, оформлену як художній текст або проповідь. Тобто, як пишуть П. Вайль та О. Геніс, її текст було призначено «не для буквального сприйняття, а саме для трактування, переказу для себе і вголос, переосмислення, для польоту фантазії» [65, 135]. Подібним чином

були сформульовані принципи «Морального кодексу будівника комунізму», котрий за деякими пунктами нагадував біблійську «Нагірну проповідь». Найсуттєвішим в дотриманні таких правил були власні моральні імперативи послідовників цього кодексу.

Оскільки в повсякденному житті знайти приклади для духовного оновлення радянської людини було складно, виникали нові міфи, героями яких ставали «небожителі» та сучасні «чарівники»-космонавти, учені в галузі кібернетики, атомних досліджень тощо (див, наприклад, твори Ю. Щербака, О. Левади, В. Врублевської — В. М.). Поширювалися літературно-історичні аналогії. І не завжди вони були вигідними для політичної влади. Наприклад, у московському театрі «Современник» йшли «Народовольці» та «Декабристи», що «доводили» вірність революційним ідеалам. І навпаки, у п'єсі «Життя Галілея» Б. Брехта, котру поставив у Московському театрі драми і комедії на Таганці непокірній владі Ю. Любимов, йшлося про долю людини, яку змушували зректися від своїх переконань. Це була актуальна проблема радянського суспільства, що призвела до переваги в художніх творах (на сцені зокрема) «езопової мови», тобто спроб уникнути цензурних утисків методом іносказання.

Близькою до іносказання була іронія, викликана відсутністю справжніх, не удаваних ідеалів. «Таким чином, ідеали цих років – науково-технічний прогрес, законність, шлях морального вдосконалення – дійшовши свого логічного завершення, спростовували головний ідеал – комунізм. Радянська історія втрачала сенс» [72, 166].

1960-ті рр. у культурно-мистецькій проекції тривали в контексті двох протилежних тенденцій: політичної «відлиги» (найхарактерніший приклад — публікація повісті О. Солженіцина «Один день Івана Денисовича» у часописі «Новый мир») та нищівної критики М. Хрущовим виставки сучасних художників, насамперед абстракціоністського напрямку. Остання подія була принциповою не тільки зважаючи на смак керівника радянської держави, а й

пов'язаною із вимогами життєподібності в мистецтві, згідно з догмами сталінського класицизму.

«Абстракціонізм розривав зв'язок мистецтва з реальним життям найагресивнішим чином, пишуть автори книги «Мир советского человека»». Вони стверджують, що і «модернізм в цілому спростовував право глядача на порівняння мистецтва з дійсністю. Купка абстракціоністів протиставляла колективу особистість. Головне ж – у цієї особистості не було жодної мети, крім самовираження. Тобто йшлося про неможливість альтернативного мистецтва у суспільстві, об'єднаному спільною ідеологією. Ті, хто бачив у мистецтві антитезу реальності, склали так звану «богему» [72, 167].

Для богемної творчості були характерними експеримент із готовими формально-змістовними компонентами, фіксація індивідуальних асоціацій, імітація хаосу: колаж, перформанс. Усе це у формі майстерні, лабораторії, калейдоскопу. Наприкінці 1960-х р. мистецтво андерграунду взагалі почало з'являтися відкрито. У соціальному сенсі будь яка загальна справа для богеми була безглуздою, оскільки означала підкорення особистих інтересів суспільним. Тому, стверджують П. Вайль та О. Геніс, «коли ейфорія 1960-х р. змінилася апатією, життєздатною залишилася лише богема. Немаючи цілі, завдання та смислу, вона й постраждала менше за інших, коли усього цього позбулися шістдесятники» [72, 170].

Найважливіше питання, що поставало перед суспільством у теоретичному аспекті: чи справді існує поняття «радянський народ»? Оскільки «та спільнота, що проживала на одній території, мала одну економіку та культуру, була приналежною до єдиної держави, мала також одну мету: побудову комунізму. Наприкінці ж 1960-х р. виявилось, що на російській землі живе російський народ. Чи існує у СРСР радянський народ – на це питання переконливої відповіді не було» [72, 174].

Ще одну спробу теоретичного обґрунтування радянської спільноти та її завдань здійснено напередодні 60-річчя створення СРСР, тобто в 1982 р. Для цього, крім звичайних для радянської ідеології ідейних засад партійності та

народності було винайдено формулу «поєднання інтернаціонального та національного» [299, 1].

Попередня — сталінська — культура впроваджувала та тиражувала художні твори високого стилю. У кіно переважали зняті на плівку вистави МХАТу, по радіо лунала симфонічна музика, літературу складали віршовані або прозові оди. Граничним несмаком вважалися старовинні романси, ознакою морального падіння — джаз. «У еkleктиці 1960-х виникла радянська масова культура — пісні під гитару, інтимні вірші, модний одяг, молодіжний сленг, телевізійні «Блакитні вогники». Але найперше – естрада, сповнена голосів західного орієнтування» [65, 170].

Таким чином, ідеологеми радянської держави і трактування її історичного минулого формувалися в результаті створення ідеологічних кампаній, програмних документів, партійних циркулярів, роз'яснювальної роботи на місцях. Усе це зобов'язувало до відповідних дій літераторів і митців різних жанрів, зокрема театрального.

Подібне відбувалося і в українському театрі, де один з провідних майстрів сцени Г. Юра, ушлявлений як режисер-актор, у ці ж роки підказував колегам шляхи та засоби роботи над образом, виходячи з критеріїв «життєвої правди», уникаючи будь-яких «формалістичних» прийомів. Почасти це можна пояснити і особливостями драматургії даного періоду, що більше тяжіла до романтичного забарвлення типовості соціалістичного реалізму та «портретної» вірогідності героїв, ніж до відтворення динамічних, конфліктних стосунків у соціумі.

Це стосувалося як героїко-патріотичних п'єс з їх монументальністю та політичною заангажованістю (М. Стельмах, М. Зарудний, І. Кавалерідзе, Ю. Яновський, В. Вішневський), сценічної «ленініани» (М. Погодін, О. Корнійчук, І. Рачада та ін.), багатьох інших творів на теми сучасності і навіть інтерпретації класичної спадщини. Таку тенденцію свідомо підтримували й інші ідеологічно вимуштрувані режисери українського

радянського театру: Ф. Верещагін, С. Сміян, В. Грипич, В. Магар - ст., М. Равицький та багато ін.

Таким чином, вимоги «типовості» були зумовлені, насамперед, ідеологічними чинниками, тобто орієнтацією на певні художні зразки епохи соціалістичного реалізму. Остання тримала митців, зокрема режисерів колишньої української республіки, немов у лещатах, та поки не давала змоги повернутися до багатоманітних виражальних засобів, образної наснаженості, художньої узагальненості, а не ідейної стандартизації. Хоча саме в цей час нове покоління українських режисерів (С. Данченко, В. Малахов, В. Козьменко-Делінде, В. Шулаков, О. Беляцький, А. Літко) готувалися перейняти естафету «театру образного перетворення» Леся Курбаса, затриману внутрішніми процесами тоталітарної держави.

Митці нового покоління також вимушено створювали театральні «фантазії» про можливість «очищення» революції, ідеалізуючи постать Леніна на противагу Сталінові — за цю новітню міфологему радянське мистецтво розраховалося деградацією талантів, спрощенням засобів виражальності, примітивізацією думки, сфальшованою емоційністю.

Оригінальність режисерської інтерпретації творів класичної драматургії особливо характерне для творчості молодих режисерів, які розпочали свою діяльність наприкінці 1980 – на початку 1990-х рр. Це О. Лісовець, Д. Богомазов, Ю. Одинокий, Д. Лазорко, О. Балабан (вихованці відомого майстра Е. Митницького).

Спостерігалось також долучення театральних художників до режисерської діяльності — формування сценічної дії, що істотно розширило можливості театального синтезу, інтенсифікувало відновлення образної мови сценічного мистецтва. Слушно, що цей процес потребував оновлення режисерського мислення, нових аспектів режисерсько-сценографічної співтворчості. Умовна, лаконічна декорація відіграла свою безперечну роль в очищенні сцени від домінування живописної декорації. Проте історики українського театру справедливо вважають, що «у 1970-ті рр. синхронізація



творчих пошуків майстрів українського театру була скоріше винятком, аніж правилом» [258, 597].

Долаючи чиновницькі перепони, протидію старших колег по перу, наприкінці 1970 – початку 1980-х рр. на сцену почали пробиватися п'єси Я. Стельмаха, Я. Верещака, А. Вербеця, В. Шевчука, Ю. Щербака, В. Врублевської, М. Віргінської, А. Дяченка, що розширили проблемно-тематичні, стилістичні рамки сучасної української драматургії. У контексті яскравих дебютів цілої когорти молодих режисерів виникало враження, що український театр переживав період комплексного відновлення, творчого прориву, який нагадував ситуацію кінця 1950 – початку 1960-х рр.

Перші роботи режисерів І. Афанасьєва, В. Малахова, В. Козьменка-Делінде, М. Нестантінера, В. Шулакова, М. Карасьова, В. Петрова, П. Колісника, І. Бориса, Р. Мархолія, С. Мойсеєва, В. Гирича та інших показали, що сценографічний «бум», виникнення нових зв'язків у режисерсько-сценографічній складовій театрального синтезу серйозно вплинули на формування їхньої творчої індивідуальності. Нова режисерська зміна і молоді сценографи не тільки водночас почали своє творче життя, але спочатку, в переважній більшості, «прагнули до спільних художніх шукань. Це ж стосувалося і нового акторського покоління. Взаєморозуміння, спільні естетичні критерії відкривали простір для творчого самовираження, стимулювали пошук, експеримент» [258, 617].

Оновлення художньої мови, постановочних прийомів та виражальних засобів відбувалось у руслі загальносоюзного процесу, довкола якого активно дискутували. Були прибічники подібних новацій як методу опанування дійсності, інші вбачали в ньому лише примхи моди чи суто формальні пошуки, які частіше пов'язували з відступом від принципів реалізму.

Дискусія, що відбувалася на сторінках всесоюзного часопису «Театр» під рубрикою «Театр та сучасність», порушувала ці питання в аспекті переваги реалізму чи умовності. Більшість режисерів висловлювалася за

розкріпачення простору сцени, звільнення його від зайвої бутафорії, за можливості відображення світу засобами нової сконцентрованої зонально-образної системи: «треба прибрати зі сцени все зайве, все, що не має безпосереднього відношення до людини чи не здатне з нею поєднуватися, треба прибрати зі сцени бутафорію наших вистав, щоб актор був здатний здійснити ту центральну роль, яка належить йому по праву самої природи театру. Але якщо все для актора, то й актор має бути тоншим і достовірнішим, ніж зараз. Сучасна вистава будується на акторі, якій опанував секрет «великої правди життя». Таким чином, усе зайве, все, що заважає такому акторському мистецтву, — зі сцени треба прибрати. Актор – і тільки найнеобхідніше...», — зазначав режисер Грузинського державного академічного театру імені Шота Руставелі М. Туманішвілі [346, 72].

«З вузьких кордонів побутової драми XIX ст., які обрізають крила всім намаганням рухатися вперед, ми повинні крокувати у царину нових виражальних засобів, які вже зараз треба шукати, випробовувати і використовувати в усіх сферах та частинах складного мистецтва театру», — наполягав М. Акімов [346, 73]. «Я впевнений у тому, що умовність і театральність – добрі помічники в сфері зовнішнього вирішення вистави... Що стосується акторської гри, то мені здається, що на тлі умовного оформлення необхідно грати сьогодні ще реальніше, ще психологічніше, тонкіше та ще достовірніше», — підкреслював А. Ефрос [346, 74].

«...Реалізм сучасної вистави має бути багатоплановим, економним, легко переміщуватися у часі й просторі і давати нові можливості розкриття сутності життя», — зазначав режисер з Молдови В. Галицький. «Живий розвиток мистецтва майже кожен день дає нам нові й нові факти, що свідчать про характерне проникнення театру умовного в театр побутовий, театру психологічного в театр постановний. У творчій практиці відбувається процес «відмирання» одного напряму та монопольне утвердження іншого, а найцікавішим є процес художнього синтезу, який відчутний мало не в усіх

кращих творах радянського режисерського мистецтва», — проголошував відомий критик [346, 75-76].

Наприкінці 70 – на початку 80-х рр. ХХ ст. яскраві дебюти нової генерації української режисури — І. Борис, В. Гирич, В. Денисенко, О. Заболотний, А. Канцедайло, М. Карасьов, В. Козьменко-Делінде, П. Колісник, О. Кужельний, П. Ластівка, В. Малахов, Р. Мархолія, С. Мойсєєв, М. Нестантінер, В. Петров, І. Шулаков та ін. — започаткували суттєві зміни в розвитку театрального процесу. Молодь, тяжіючи до творчих пошуків та експериментів, оперувала різноманітними ігровими моделями, виявляла своє мистецьке «я» в широкому діапазоні репертуарних уподобань і робила все можливе для створення колективу митців-однодумців. Щасливий збіг обставин дарував їм цю можливість, адже саме в цей час на повний голос заявили про себе талановиті сценографи – здебільшого учні Д. Лідера: А. Александрович-Дочевський, Л. Безпальча, Г. Бубнова, Н. Гомон, В. Карашевський, М. Левитська, С. Маслобойщиков, І. Несміянов, І. Нірод, Н. Рудюк, В. Риданих, Л. Чернова, А. Чечик та ін.

Використовуючи як естетичну норму новаторство образно-пластичної лексики 60 – 70-х рр., художники оперативно реагували на естетичні виклики часу. Нова режисерська зміна і молоді сценографи одночасно почали своє творче життя і, здебільшого, прагнули до спільних художніх шукань. Перші роботи показали, що виникнення нових зв'язків у режисерсько-сценографічній складовій новітнього театрального синтезу серйозно вплинули на формування творчої індивідуальності митців. Цьому посприяла педагогічна діяльність режисерів-практиків Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, котрі основувались на естетичних новаціях попередніх десятиріч – С. Данченка, І. Молостової, Е. Митницького, М. Мерзлікіна, М. Резніковича, В. Судьїна. Крім того, важливу роль у формуванні спільних поглядів на співтворчість режисера та сценографа відіграв М. Френкель, котрий у дусі лідерівської методології викладав в інституті сценографію та керував в Українському театральному

товаристві (нині Спільці театральних діячів України) режисерсько-сценографічною лабораторією. Зазначимо, що лабораторію сценографії, очолювану Д. Лідером, незмінно відвідували і молоді режисери України. Десятиріччя формування творчих особистостей на базі сучасних естетичних уявлень дозволило майбутнім співавторам вистави з самого початку «мислити у системі єдиних художніх координат, що створювало необхідні передумови для суттєвого оновлення образної мови українського сценічного мистецтва 80 – 90-х рр. ХХ ст.» [362, 164].

На жаль, у переліку цих митців відсутні представники Харківського російського драматичного театру імені О. С. Пушкіна, що «уславився» в українському театральному середовищі хіба що постановками, котрі підтримували міфологеми радянської влади.

Як було згадано, Харківський державний російський драматичний театр був створений в 1933 р. в столиці Радянської України згідно постанові Ради народних комісарів «для пропаганди російського реалістичного мистецтва». Очолити театр був запрошений народний артист РРФСР М. Петров – режисер Ленінградського академічного театру драми імені О. С. Пушкіна. Він приїхав в Харків зі своєю трупю акторів, завданням яких була розбудова російського реалістичного театру в Україні. Тож не є простим збігом обставин, що саме в жовтні 1933 р. відбулося ганебне судилище над Лесем Курбасом, яке передувало закриттю його театру «Березіль».

У тому ж році в результаті деяких реорганізаційних заходів відкрито Харківський театр юного глядача, який дістав тоді ім'я пролетарського письменника М. Горького, отже, мав виховувати дитячу аудиторію у дусі відповідної ідеології.

У дні 150-річчя від народження О. С. Пушкіна в 1949 р. театрові присвоєне ім'я видатного поета. Після смерті нового керівника театру режисера та актора О. Крамова, функцію режисера виконують провідні актори В. Арістов, С. Лерман, запрошуються такі режисери, як

Л. Варпаховський, В. Ненашев (художній керівник театру кінця 60-х – початку 70-х рр).

Ще в 1967 р., аналізуючи афішу та глядацький попит Харківського російського театру імені О. С. Пушкіна, відомий московський критик у статті «Хеппі-енди у місті Харкові» зазначав: «У наш час режисерського театру сценічні твори рідко приймаються з таким безпосереднім жаданням емоцій, з такою зворушливою готовністю відгукнутися на бодай найменшу сльозу. І театр охоче йде назустріч побажанням тих глядачів, які зараз заповнюють його зал». [132, 46]. Рецензент припускає, що п'єси посереднього російського драматурга А. Андрєєва, які регулярно ставляться головним режисером В. Ненашевим, зіграли тут не останню роль. Характерною та принциповою в цьому сенсі є вистава «Від імені любові». Драматург А. Андрєєв намагався вирішити одну дилему: що благородніше — вийти заміж (так само, як і одружуватися) за людину погану, але солідну за соціальним походженням, або хорошу, проте таку, що стоїть на сходах життєвого благополуччя сходиною нижче? Оскільки дистанція між суперниками досить невелика, вибір, який роблять герой або героїня, мало вражає.

П'єсу грають так, ніби усе в ній виправдано сьогоднішнім життям: де припаде – значущо, де дозволяє текст – весело або, навпаки, зворушливо. Рецензент помічає, що зворушливість – найулюбленіша «фарба» в Харківському російському драматичному театрі. Героїні і герої плачуть щиро, ревно, захлинаючись – справжніми сльозами. Найчастіше це мало хвилює, але певної мети досягає: бачити людей, що плачуть, і не співчувати їм завжди якось незручно, починаєш звинувачувати себе в сухості і, щоб виправдатися, не скупитися на оплески. Що ж до мотивувань у взаєминах персонажів – їх немає, і актори самі вимушені шукати вихід з фальшивого положення, в яку їх ставлять автор і режисер.

Критик сумує, що в театрі з такими славними традиціями, у місті, що колись вважалося столицею театральної периферії, сповідується зараз подібна естетика. «Намагаєшся переконати себе, що сталася помилка, –

випадкова п'єса не дала можливості режисерові розкрити свій задум, несподівано для нього потягнула спектакль убік від основного напрямку театру. На жаль, це не так, свідчить сам головний режисер, що сказав на обговоренні: мовляв, якби йому довелося знову вибирати між Андрєєвим і Радзинським (йшлося про п'єсу «104 сторінки про любов»), він вибрав би Андрєєва. В. Ненашев любить посилатися на глядача, на його оплески і сльози.

Тут – тонкий розрахунок на нашу природну повагу до глядача, якого ми за звичкою представляємо у вигляді однорідної маси. Але ж є ще люди, що навіть люблять театр, яких потрібно естетично «вирощувати» і учити не лише розважатися і «переживати» на спектаклі, але і думати про ті серйозні проблеми, що складають суть нашої дійсності. Чи не цю велику справу роблять багато театральних колективів; і хіба не це одне з найважливіших завдань сучасного мистецтва?» [132, 46].

Своїми останніми спектаклями на сучасну тему Харківський російський драматичний театр імені О. С. Пушкіна під керівництвом В. Ненашева ніби переконує, що начебто і немає нічого простішого за сьогоднішні життєві проблеми. У будь-якому разі над ними театр не замислюється. Нехитрий happy end в змозі вирішити усі порушені в п'єсі моральні і соціальні питання. Уявляючи прості історії драматично ускладненими і для суспільства значними – глядач, асоціюючи їх зі своїми повсякденними життєвими ситуаціями, відповідає вдячними сльозами.

Витоки цього стилю, що викликає невдоволення харківської критики та багатьох молодих акторів, вимушених експлуатувати власні акторські дані, — у прагненні до легкого і звичного успіху, показником якого вважаються тільки оплески, з якого б приводу вони не лунали. Цей стиль починається з репертуару, з п'єс неглибоких, але привабливих, таких, які мають «що завгодно для душі»: ознаки сучасності, мелодраматичний сюжет, комічні ефекти, обов'язковий, заспокійливий фінал. Критик застерігає: «Звичайно, було б несправедливо стверджувати, що спектаклі, про які йшлося, виткані

тільки з недоліків; я бачив чимало яскравих акторських робіт, порою талановитих знахідок, але вони зазвичай існували самі по собі і не були результатом загального режисерського задуму Тож у цій статті мені хотілося лише звернути увагу на загальний і тривожний стан сучасних спектаклів Харківського російського театру» [132, 47].

«Тривожний стан» оцінила не тільки критика, але й партійне керівництво, яке відповідально за театральне мистецтво. До Харкова направлено вихованця Харківського театрального інституту О. Барсеґяна, учня відомого майстра Л. Дубовика. О. Барсеґян, за словами Г. Ботунової, «буквально увірвався в театральне життя Харкова середини 70-х р. ХХ ст. як новатор, як автор концептуального театру, що завжди прагнув говорити із глядачем про найсуттєвіші проблеми сучасності. І не мало значення, ставив він п'єсу, що тількино з'явилася, або класичну драматургію» [43, 30].

Для свого дебюту в якості головного режисера О. Барсеґян обрав твір молодого тоді українського драматурга Ю. Щербака «Відкриття». У центрі п'єси перебував образ видатного безкомпромісного вченого Авілова (його грав актор яскравого темпераменту Є. Лисенко), котрий боровся за впровадження нових та прогресивних методів дослідження, проти бюрократизму в науці і «ручного» керування нею. Автор вніс зміни в принципи драматургічної конфліктності п'єс попередників. Замість бінарної схеми конфронтації персонажів відтворював конфлікт між особистістю і суспільством. Це зобов'язало автора досліджувати пласти життя на перетині особистих і громадських інтересів, не стільки обігруючи факти, скільки поглиблюючись у їх суть. Після творів А. Андреева і В. Шавріна це були інноваційні прийоми. Вони також відповідали тенденції героїзації драматургії, що виходила на інший щабель конфліктних співставлень.

Дослідниця української драматургії слушно висновує: «всупереч загальній тенденції «героїзації» Щербак досліджував долі відторгнутих людей, які не змогли пристосуватися до суспільних нормативів. Ця традиція просліджується зі зразків української класичної драматургії ХІХ ст., що

пильно вивчала соціальний і духовний шлях неспроможних особистостей. Вони перебували у центрі уваги творчості М. Куліша, В. Винниченка. Після «Платона Кречета» О. Корнійчука традиція була перервана, затвердивши «оптимістичні типи соціалістичної дійсності».

Персонажі «наукових» п'єс Щербака в смисловому плані новаторські в українській драматургії, — зазначає стосовно цього Л. Зелінська. — У «Відкритті» і «Наближенні» автор не роз'єднував життєдіяльність вчених на власне науку і особистісну сферу. Наукова проблема розкривалася і в життєвих ситуаціях і в алегоричних образах» [147, 12]. Дослідниця побачила справді характерну рису української драматургії: її розгалуження на «виробничу» та «наукову» тематику п'єс, сутність яких була дуже подібною, зближення соціальних та виробничих проблем із моральними стосунками людей у суспільстві.

«Темп-1929» (1976) за творами М. Погодіна був пристрасною виставою про героїв перших п'ятирічок, яскравою за формою, та талановитими акторськими роботами. Ця вистава, як і попередня – «Відкриття», принесла на сцену театру нову естетику – позапобутову. Сценографічне рішення обох вистав було радше умовним, навіть аскетичним. Принцип сценографічної умовності Б. Чернишова продовжено у виставі «Темп-1929» художником В. Кравцем. Оформлення складалося з будівельних лісів, рельсів для вагонеток та кола, що рухалося. Усе це яскраво передавало «розжарену атмосферу будівництва 1930-х рр., коли люди працювали до знемоги, але свято вірили, що будують світле майбутнє» [43, 31].

У Харкові до цієї вистави (як і до матеріалу п'єси загалом) було особливе ставлення – вона почасти відтворювала події, описані драматургом М. Погодіним у творі «Темп», написаному під час творчої подорожі на Сталінградський тракторний завод в 1929 р. І тому пов'язувалася із аналогічним будівництвом Харківського тракторного заводу імені С. Орджонікідзе в 1930 – 31 рр. Ім'я С. Орджонікідзе, відомого політичного діяча сталінських часів, «зашифроване» в переліку дійових осіб п'єси як



«керівна особа». Тривалий час «Темп-1929» разом із «Відкриттям» Ю. Щербака були «фірмовими» на афіші театру імені О. Пушкіна, а сцени з «Темпу» з успіхом демонструвалися навіть на партійних активах та урочистостях з нагоди ювілею або річниці будь-якого революційного свята.

Проте ситуація досить швидко змінювалася у зв'язку з політичними подіями та соціальними зрушеннями. Коли п'єси, що романтизували радянську епоху або сприяли її новій міфологізації, виявилися непотрібними, творчий запал режисера виявився вичерпаним. І хоча коментарі преси (на жаль, почуті не так, як треба) щодо кризових явищ у режисурі театру імені О. Пушкіна, лунали ще на початку 1980-х рр., остаточно вони сформулювалися і були оприлюднені значно пізніше.

Як свідчить перелік вистав, поставлених на сцені Харківського театру російської драми (на сайті театру), з 1998 до 2011 р. єдиним режисером усіх постановок є О. С. Барсегян. Усі вистави, що передували цьому періодові, поставив (за невеликими виключеннями) також він. До режисерів, допущених для постановок, належали насамперед його найближчий помічник А. Вецнер та випускники театрального зво (нині Харківського університету мистецтв) А. Пундик, Л. Садовський, І. Шнейдерман, декотрі інші творчі особи (М. Ентін, В. Московченко, В. Сергієнко, М. Гіляровський).

Щодо цієї ситуації, протилежній тій, що склалася в театрі імені Т. Шевченка, можна додати, що навіть постановки кращих і перспективних учнів Барсегяна закінчувалися найчастіше «конфліктом і швидким виключенням з репертуару «чужих» спектаклів, незалежно від їх художніх достоїнств» [312, 203].

Тривалий час головним художником театру працював Б. Чернишов, учень корифеїв української сценографії А. Петрицького, М. Бурачека, О. Хвостенка-Хвостова. Однак Б. Чернишов створював сценографію згідно з функціональними настановами керівника театру і не був схильним до образно-поетичних узагальнень. Це дозволило відомому критикові

Є. Русаброву після обговорення вистави «Блазень Балакіреєв, або Придворна комедія» у рамках «круглого столу», проведеного секцією критики Харківського відділення НСТДУ у 2002 р., стверджувати, що О. Барсеґян як режисер-постановник «принципово не працює з яскравими, своєрідними театральними художниками, які могли б стати співавторами в пошуку образного і оригінального сценічного рішення спектаклю. Від сценографа, швидше декоратора, вимагається лише функціонально, бажано — симетрично, оформити ту площадку, де актори вимовлятимуть тексти своїх персонажів, — вважав Є. Русабров, — постановник дуже вірить в слово як художній засіб і в те, що глядачеві в театрі, передусім, цікаво слухати сказане. Тому і вибрана у черговий раз для постановки репризна, багатослівна п'єса. Тому і зводяться усі пластичні, рухові та зображальні сценічні засоби до мінімуму, і актори вишуковуються в стандартні, симетричні мізансцени, щоб не відволікати увагу глядачів від головного — тексту ролі, що звучить зі сцени» [312, 203].

Претензії критика, на жаль, були слухними і стосовно того, що сучасний театр вже в ті часи не довіряв слову. Орієнтуючись на реалії сьогоdnішнього життя, він дедалі більше уваги приділяв підтекстам і умовчанням, що розкривають свої сенси в дієвій та образній партитурах спектаклю. Той же підхід, який реалізований у «Блазневі Балакіреві» Г. Горіна, «справляє враження архаїчного і в гіршому значенні слова провінційного. Не дивно, що актори без ентузіазму відносяться до запропонованої естетики спектаклю і починають ховатися за масками близьких їм амплуа, від чого постановка втрачає і стильову єдність, і відчуття сценічної правди» [312, 203].

Критик наполягав, що не прагне зводити творчу діяльність О. Барсеґяна тільки до негативних моментів. Однак, високо оцінюючи громадянську позицію митця, його лідерські якості та професіоналізм, Є. Русабров закликав керівника російського драматичного театру до

відповідальності за те, щоб «рутина і провінціалізм не задавили паростки справжнього театру, які ще намагаються пробитися до світла» [312, 203].

Критик О. Чепалов відзначав раціональність і дидактику в мові персонажів п'єс, де текст подається як читання літературної композиції й тому перетворює повнокровних героїв на схвильованих доповідачів від образу, про одноманітну побудову мізансцен у виставах О. Барсегіяна – повторення того, що колись демонстрував на сцені В. Ненашев: «Жанр вистав О. Барсегіяна такий же нестійкий, як і його кон'юнктура в репертуарній політиці. Після видовища можна підняти банальний тост «За все хороше» і тим самим задовольнити сподівання усіх присутніх. Тут бувають пісеньки і підтанцювки, але це — для більш легкої «засвоюваності» виготовленої страви, а не в ім'я тих художніх законів, які діяли у того ж О. Барсегіяна у давній виставі «Моя прекрасна леді». Режисер не цурається серйозних тем, але ніколи їх надмірно не драматизує — «посередній» глядач цього не любить» [415, 10].

Критичне ставлення до вистав Харківського академічного російського драматичного театру імені О. С. Пушкіна частіше за все можна було відчутися під час гастролей колективу з відгуків преси. Вдома, у Харкові, почасти в Києві, воно, як правило, корегувалося завдяки особливій повазі владних (насамперед, партійних) структур до керівника театру О. Барсегіяна та вартісного доробку окремих, насправді талановитих і творчо значущих артистів. Однак наприкінці 1970-х рр., під час гастролей театру в Москві (подібної честі були удостоєні лише обрані російські театри в СРСР) відомий театрознавець К. Рудницький в газеті «Правда» закликав творчий колектив «до цільності образу». Цей заклик, який містився в назві підсумкової рецензії, пояснювався тим, що прагнення режисера до художньої цілісності, на думку рецензента, отримало завершеність не у кожній показаній виставі. Так, у «Темпі-1929» «внутрішню динаміку підмінили зовнішньою поспішністю, напруженість ритму – веселою біганиною, надмірно частими обертанням сценічного кола» [298]. У виставі «Останнє літо» за

К. Симоновим, рецензент побачив не тільки «високий професіоналізм трупи, але й непідробну натхненність, гідну теми вистави. Всупереч звичному трафарету військового спектаклю за сценою не лунають гарматні постріли, вибухи бомб, грізний пунктир кулеметних черг. Дія відбувається у повній тиші, проте кожне слово насичено енергією, наелектризоване» [298].

Тим більшу прикрість викликали в К. Рудницького «декотрі надмірні афекти — багатозначні паузи, що затягувалися, агресивне вторгнення музики — часом сентиментальної, часом пишномовної.» [298]. Схильність режисури до подібних засобів виражальності дається взнаки й у виставі «Відкриття». Називаючи п'єсу Ю. Щербака «цікавою за задумом», рецензент відзначає в мові персонажів «занадту балакучість», бачить дію такою, що інколи тупцює на місці або схиляється до мелодрами

К. Рудницький висновує, що «цільність вистави, – потребує створення сценічних умов, які спрямовують творчість акторів у річище, вказане постановником. Своєчасні зміни ритму, різноманітні й оригінальні сценічні рішення, відповідність малюнку мізансцен духові та стилю п'єси — ось засоби, що допомагають цього досягти». [298]. Такі ознаки К. Рудницький побачив у виставі за комедією А. Папаяна «Світ перекинувся» та залишився задоволеним його легкістю, ритмічністю та веселим настроєм, створюваними дружнім комедійним ансамблем.

І навпаки, «статичність форм та урочистість» шекспірівського «Макбета» критика не задовольнила. На думку рецензента «Шекспіру, зовсім не притаманна холодноватість акторської гри, церемонність пластики, оперна величавість мізансцен. Лише у другій частині раптово спалахує полум'я Шекспіра, крізь урочистість форми прориваються пристрасть і біль великого драматурга» [298].

Іще менш вдалим рецензент уважав звернення театру до «Вишневого саду» А. П. Чехова. Намагаючись зіграти А. Чехова непобутово, на порожній сцені, замінюючи образ вишневого саду великим світлоносним тюлевим задником, постановник під акомпанемент гітарних акордів надає композиції

«недоречний відтінок естрадності. При цьому попередні зв'язки між персонажами рвуться, а нові замість них не виникають. І по суті, перед глядачами виникають солісти, одне до одного байдужі, їх монологи співучасті не викликають. Драма має вигляд то занадто екзальтований, то емоційно бідний. Театр тут не відповідає і Чехову і власному прагненню наслідувати думку автора, ухоплюючи його світовідчуття та стиль». [298]. Для К. Рудницького було очевидним, що «в роботі над класикою колективу треба ще багато зробити, у той час як трупа набагато впевненіше почуває себе у сучасних творах» [298].

Наступні гастролі пушкінців у Москві відбулись улітку 1984 р. Вони включали такі вистави, як «Афганський репортаж» О. Проханова та Л. Герчикова, «ТАРС уповноважений заявити» Ю. Семенова, «Наближення» Ю. Щербака, «Катаракта» А. Софронова, «Борис Годунов» О. Пушкіна і «Дванадцята ніч» У. Шекспіра. Гастрольний огляд відомий критик І. Вишневська почала із згадки про великі традиції харківського театру російської драми, у витоків якого стояв невтомний «селекціонер» кращих акторських сил М. Синельников, а також пропагандист молоді радянської драматургії М. Петров. Третім названо актора та режисера О. Крамова, котрий зробив свій внесок у сценічну ленініану – заслуга на той час надзвичайно вагома та почесна.

І. Вишневська визначала стильові особливості вистав театру, що склалися за часів його фундаторів, як «реалістичний романтизм, форсований дзвінкою патетикою, розглянутий під збільшувальним склом мистецтва» [95]. Особливість стилю харківського російського театру, на думку Вишневської, «національна українська традиція, що органічно сприймається акторами. У кращі моменти на сцені предстає не побут, а буття, не монохромний життєвий потік, а багатокольорові картини життя, лунає не тільки тихе слово сповіді, а й гучне слово проповіді. Заслуговує на повагу відданість колективу такій сучасній п'єсі, котра пристрасно втручається у

найважливіші проблеми – війни та миру, відповідальності людини за все, що відбувається довкола неї» [95].

У контексті традицій радянської української класики, що сформувались у творчості І. Кочерги, І. Микитенка, О. Корнійчука та О. Левади, Вишневська розглядає і твір Ю. Щербака «Наближення». Його жанр позначено на афіші як «драма на 2 дії з науково-фантастичними епізодами». Вона вбачає в цьому «наслідування жанрів, у яких реальне життя то гротескно, то трагедійно, то фантастично співвідноситься із найскладнішими філософськими проблемами буття. Сплав, у якому психологічна драма, філософська фантастика, зворушлива мелодрама немовби зливаються разом, можливо, і є основною знаменною рисою у цій роботі. Переходи головного героя вистави фізика Луніна (прообразом якого був насправді видатний радянський кібернетик В. Глушков — В. М.) з фантастики до реальності, від побачень з Мефістофелем, який прагне спіймати його душу в суєтні тенета, і зустрічей із колегами та близькими, – в цілому виправдані. Один і той же герой, один і той же актор перевтілюється то в легендарного Фауста, то у сучасного дослідника, – і того, й іншого випробують на моральну стійкість сили зла. Однак добро перевищує, і поступово в душі Луніна перемагають найкращі уподобання» [95].

Проблеми моральності досліджувала й вистава «Катаракта» А. Софронова, автора, відомого в різних літературних жанрах, зокрема в поезії та драматургії (особливо в таких комедіях як «Мільйон за посмішку», «Куховарка», «У старий козачий спосіб» тощо). У «Катаракті» зіштовхуються дві непримиренні життєві позиції: лікаря-новатора Єршова та Голинського, співробітника того ж медичного закладу, зовні привабливого, але підступного. Поступово справжня моральна сутність вчинків цих героїв стає зрозумілою як глядачам, так і ще одному важливому персонажу п'єси, керівнику закладу Боярцеву. Тобто сліпота у виставі сприймається і в буквальному, і у непрямому розумінні. Спектакль розвінчує такі вади, як інтриганство, громадянська пасивність тощо. Режисер О. Барсеґян немовби

«приховує» від очей глядачів «медичні» епізоди за прозорою завісою у глибині сцени. Тут відбувається таїнство зцілення Боярцева. Проте «моральне прозріння героя відбувається на очах глядачів, за їх співчутті та співучасті» [141].

Поза конкуренцією в актуальному зображенні до тодішніх проблем політики і соціуму була вистава «Афганський репортаж» (підзаголовок «Хліб і кров») за романом О. Проханова «Дерево в центрі Кабула». О. Проханов був свідком та учасником описаних подій 1979 – 1989 рр., і це надавало роману (його сценічному варіантові значно менше) документальної достовірності. Йшлося про доставку колоною вантажних машин жита до Афганістану з СРСР. І траплялося так, що хліб дійсно «замішувався» на крові самого кореспондента, солдат та афганських захисників нового режиму котрі супроводжували вантаж. Таким чином, правда про перебування «обмеженого контингенту радянських військ» в Афганістані зводилася до надання країні гуманітарної допомоги (тобто висвітлення тільки позитивних рис військової присутності і героїзації дій радянських військ). Аби відповідати цим ідеологічним завданням, постановник вистави О. Барсегян намагався створити виставу в незвичайному для театру жанрі репортажу, наблизити її до документальної хроніки та водночас надати драматургічному матеріалові політичного забарвлення. На сцені не було жодної декорації, окрім кузова вантажівки з мішками жита. Прийом явно запозичено із вистави Московського театру драми і комедії на Таганці «А зорі тут тихі» (режисер Ю. Любимов, художник Д. Боровський, 1971).

Між окремими епізодами в глибині сцени біля мікрофонів з'являлися хлопець з гітарою та дівчина. Їх пісні у формі зонгів ніби вводили глядачів в атмосферу епічного театру, створеного Б. Брехтом багато десятиліть тому для затвердження політичних уроків засобами театрального мистецтва. І хоча прийом обрано слушно, в ньому не було громадянського темпераменту акторів Театру на Таганці та органіки, притаманної його виставам. Слід зазначити, що виставу «Борис Годунов» за О. Пушкіним поставив

Ю. Любимов на сцені Таганки у 1988 р. вона мала характер політичного викриття держави тоталітарного устрою. Подібної зухвалості та навіть своєрідного трактування трагедії у 1984 р. в О. Барсеґяна не було і не могло бути, бо його ідейні настанови завжди обмежувалися або традиціоналізмом, або політичними замовленнями.

В образі Бориса Годунова у виставі харків'ян (його створив провідний актор та окраса трупі Є. Лисенко) ніби поєдналися цар Борис, і цар Федір, — вольовий, активний і характер рефлексуючий, слабкий. Годунов, який убив царевича Дмитрія, більше не може бути тим сильним та хитрим боярином, котрий починав своє сходження при владі Івана Грозного. Підточена душа, совість — цей головний ворог усіх трагічних пушкінських героїв — вже проводить свою руйнівну роботу. І тоді прокидається підсвідоме бажання робити добро. Проте ані злом, ані добром, ані волею чи безволям не порятувати царство царів та рабів. Воно приречене, його доля відображена у скам'янілому натовпі. «Режисерським живописом» називає критик народні сцени зі спектаклю Барсеґяна, де великим планом напливають та зникають обличчя — лиця сліпих, яких веде за собою поводитир. Величезні очі повернуті до Бориса — сліпне душа царя, але немовби прозрівають людські очі. Театр стверджує цією виставою: уявне право на вбивство є згубним. І, першої черги, для самого ката: жертви не помирають, вони воскресають у хворій, вбивчій совісті.

Про постановника усіх вистав О. Барсеґяна було сказано, що у його роботах «відчувається вольова режисерська рука, ясні позиції, коли головне — не мода, не злободенність, не скорбота за недосконалістю людської природи, а боротьба за її світлий первінь. Але, на жаль, такі різні за жанром постановки, показані на московських гастролях, поєднувала, на думку критика, стилістична одноманітність» [95]. Критик робить припущення, який вигляд мав би «середньоарифметичний», зібраний зі всіх інших спектакль: «оголена, порожня сцена, на котрій симетрично розташовані дві-три утилітарні деталі. На сцені, як правило, по обидва її боки, стоять актори, які



звертаються один до одного через зал, через глядачів, внаслідок чого уходить тепле, довірливе відчуття мистецтва театру як роздуму про чиєсь життя, а не тільки доповіді про викладені тобі результати. На якомусь етапі розвитку театрального організму розходження між високим задумом та рівнем його втілення ще можна вибачити, але з часом це стає згубним — поза високим мистецьким рівнем згасає й політичний темперамент мистецтва» [95].

Рецензент газети «Калінінградська правда» В. Сухов, аналізуючи у 1989 р. гастрольну виставу Харківського театру імені О. Пушкіна «Майстер і Маргарита» за М. Булгаковим, відразу ж робить застереження: «орден та звання академічного колектив отримав не за вистави останніх років. Гучна відомість колективу відноситься до 1950 – 70-х рр. Сьогодні театр чи навряд можна віднести до таких, що йдуть попереду» [344]. Рецензент відразу розкриває причину негативного ставлення глядачів до вистав гастрольного репертуару: «дивитися їх не цікаво, незважаючи на солідний перелік імен авторів, кількість народних та заслужених артистів, зайнятих у виставі тощо» [344]. Що ж до «Майстра і Маргарити», автор убачає причину насамперед у невизначеності жанру вистави, що більше нагадує літературний монтаж. «Чи можуть повноцінно грати актори у цьому дрібному, фрагментарному, позбавленому єдності дії, порожньому сценічному просторі? — запитує рецензент. І відповідає: — вони й не грають, а декламують» [344]. Другою причиною відсутності позитивних вражень від вистави рецензент називає «невиразність та невинахідливість мізансцен: троє акторів стоять, двоє розмовляють або один нагорі, двоє внизу. Герої здебільшого не проживають свої почуття, а розповідають про них, від чого особливо страждає головна лінія взаємовідносин Майстра та Маргарити. Таким чином, світ Майстра та його роману залишається поза тим світом, що його намагається утілити на сцені постановник» [344].

Що ж до сюжетної лінії Понтія Пілата (водночас ката та жертви режиму), то вона визначилась чіткіше завдяки виконавцеві цієї ролі Є. Лисенку. Проте текстова збідненість і фрагментарність епізодів не дали

іншим виконавцям розкритися повною мірою. Наприклад, невиразним є у виставі свита Воюнда. Оголосивши про себе в пролозі вистави, диявольська трійця наступного разу з'являється на сцені тільки в наступній дії, коли глядачі вже забули про їх існування. У цьому та багатьох інших випадках порушено багатозначну та заворожливу поліфонію різних тем роману, порядок логічних зв'язків та сюжетних перехрещень, хоча їх достатньою мірою зберіг автор інсценівки М. Роцін.

Перехід від політичних та соціальних (виробничих) п'єс до камерних, суто психологічних, відбувався поступово, через поєднання в одному творі соціальної викривальності та аналізу соціуму через моральні стосунки його членів. Потім викривальна, публіцистична складова пом'якшилась, і це відобразилось на змінах у режисерській стилістиці. Отже, зрозуміло, що саме в політичному мистецтві (зокрема, в політичній драматургії) нерідко дає про себе знати прагнення використовувати — не на користь художності — позаестетичні ефекти, покладаючи надії на злободенність і гостроту проблематики, апелюючи до стереотипів, що вже склалися у свідомості читача, пояснюючи і оцінюючи події їх учасників.

«В умовах нашого часу, писав А. Карпов у 1991 р., звернення письменника до засобів публіцистики закономірно — так виражає себе активність авторської позиції, що посилюється, зростаюча роль аналітичного початку в мистецтві. Публіцистичність знаходить вираження в прагненні художника сказати своє слово про час, не передовіряючи цього завдання іншим, в його прагненні не лише звернутися до життєво важливих проблем, але і спонукати читача (глядача) до їх рішення, що підказується автором. Поле художнього пошуку і в цьому випадку не є обмеженим» [154]. У цьому переконувала, наприклад, сатирична комедія В. Котенка «Залізна завіса» (1988), поставлена на сцені шевченківців О. Беяцьким: «тут властиві жанру антиутопії засоби використовуються для зображення «антиперебудовного перевороту», що нібито здійснюється купкою бюрократів у провінційному місті. Щоправда, гротеск на завжди дає можливість авторові піднятися над

рівнем скоростиглих викриттів, глибоко проаналізувати політичні і моральні проблеми сьогодення. І це відчувається вже у фейлетонному стилі початку комедії, де між дійовими особами відбувається такий діалог:

-“Стій, хто йде? Пароль?

- Економіка має бути економною! Відгук?

- Корми — справа кожного!”

Тобто, «своїм» тут називають будь-кого, хто користується заяженими гаслами і використовує їх, коли треба і коли не треба, навіть у майже пародійному тлумаченні» [335].

У харківських театрах п'єси, що демонстрували свободу від ідеологічних обмежень, сміливість думки, незвичайність побудови або характерів дійових осіб на сцені ставились із запізненням, потрапляючи в театри через багато місяців, а то й років після московських прем'єр. Громадянська цікавість, спричинана їх напівзабороненістю, встигала охолонути, адже і «Так переможемо!» М. Шатрова (прем'єра у МХАТі – 1981 р., у театрі імені О. Пушкіна, 1987 р.) і «Срібне весілля» О. Мішаріна у МХАТі (1985) і «Східну трибуну» (1981) О. Галіна (театр імені Т. Шевченка, 1987) не просто вписували у репертуарну афішу, а виборювали, відстоювали разом з авторами.

Твір «Так переможемо!» М. Шатрова в 1987 р. сприймався як подарунок до чергового ювілею революції 1917 р. і запевняв громадян радянської країни, що перехід до спадщини «справжнього» Леніна обіцяє їм щасливе майбуття. У «Срібному весіллі» уперше на театральній сцені наявно був показаний розріз такого явища, як відрив управлінського апарату від мас, коли партійний чиновник починає вважати себе чимось таким, навколо чого рухається життя інших людей. Вистава фокусувала увагу на тому, що неблагополучні тенденції життя, які потребують виправлення, мають не поверхневе, а досить глибоке походження, сягають десятиліть, кореняться в душах людей, цими десятиліттями сформованих.

П'єса Л. Разумовської «Дорога Олена Сергіївна» показувала, що сталося з молодими людьми, котрі виростили в атмосфері загальної брехні і «застійної» демагогії, коли палко навіювані з усіх трибун високі ідеали на їх очах руйнувалися тими, хто ці ідеї пропагував. Ці молоді люди не убереглися від втрати орієнтирів, набуття цинізму і недовіри, загального виродження соціальної моральності, і тому для них були характерні «Жорстокі ігри» (назва п'єси О. Арбузова). Зміна ставлення в українській театральній культурі до п'єс таких драматургів як, О. Арбузов, В. Розов або С. Альошин була дуже показовою. Не маючи у творчості гучних політичних наголосів та ефектних сюжетів, ці автори з совістю фронтовиків прискіпливо аналізували зміну моральних категорій у плині часу, не піддаючись спокусам ані виробничої тематики, ані перебудовних гасел. А ще відмовлялись від типізованих і спрощених характеристик героїв, довіряючи їх оцінку глядачам. Так на сценах багатьох театрів замість промислових майданчиків з'явилися житлові інтер'єри, де точилися суперечки про вартісні орієнтири життя.

Водночас дія «Жорстоких ігор» О. Арбузова відбувалася і на тюменських нафтовидобуваннях, і на Тверському бульварі в Москві – індустріальне або міське тло не мало вирішального значення. Драматург написав твір про наслідки того, як людина, якій у дитинстві забракло добра, озлоблюється та відмовляється бути добрим до інших. Недаремно цього юного героя О. Арбузов назвав Кай, як героя казки Андерсена із «крижаним» серцем. Запрошені з Москви режисери Р. та М. Немчинські разом із художником вистави М. Карташовим поставили п'єсу О. Арбузова у жвавому темпоритмі. Обстановка старої московської квартири та будиночку в сибірському селищі була максимально наближена до авансцени і змінювалася за допомогою кількох обертів сценічного кола.

Герої в цей час продовжували сценічне життя, рухалися. Так пов'язувалися події нинішні та наступні. Цей режисерський прийом, хоча і не був новим, допомагав виставі стати динамічнішою, переконливою. Проте

тексти Арбузова, як правило, закінчуються трикрапкою, цей автор не полюбляє штучного оптимізму фіналу. А режисери Р. та М. Немчинські його однак пропонують. Вони виводять на сцену молодих героїв, котрі тримають за руки ляльку (нібито нещодавно народжену дитину). Фальшований фінал у дусі радянських мелодрам тішив глядача, проте не відповідав жанру і змісту п'єси О. Арбузова.

Подібне відбувалося у виставі за п'єсою С. Альошіна «Якщо...» у російському драматичному театрі імені О. Пушкіна. Там на початку вистави виникало на сцені весільне вбрання (що героям не знадобилося і не відбивало образного змісту твору). У творі С. Альошіна кілька тематичних шарів, головний з яких – пріоритет людини понад усі переваги НТР (науково-технічної революції).

Цю постановку О. Барсегян доручив у 1978 р. маловідомому режисерові Є. Мінському, котрий працював до цього в театрах невеликих російських міст (Вологда, Рибінськ, Кіров, Благовіщенськ тощо). Є. Мінський не зміг усунути вади драматургічного матеріалу (відсутність поетичності, резонерські інтонації героїв), що суперечило мотивам каяття та духовного прозріння. Таким чином, «камерність» цієї п'єси та інших «постіндустріальних» творів у театрі не давала переваг у розкритті психологічних характеристик героїв та характеру конфлікту.

Зовсім інші принципи режисури в театрі, який очолював О. Барсегян, втілював М. Ентін, прихильник умовного театру, вахтангівської вигадливої імпровізації, енергійної та вольової сценічної дії, поціновувачем яких він став під час навчання в знаменитому Вищому театральному училищі імені Б. В. Щукіна (Москва). Він поставив на сцені російського драматичного театру власну п'єсу за мотивами Дж. Свіфта «Нумо, Гулівер!».

Постановку здійснено у прийомах «театру в театрі», де мандрівна трупа розіграє на підмостках історію мандрів Гулівера. Згідно з умовами такої гри, на сцені можуть фігурувати лише такі атрибути, які містяться у візку мандрівних акторів. Гра виявлялася не тільки розвагою, нехитрою

вигадкою. Гулівер уважає, що людина завжди залишається людиною, а не мурахою серед велетнів і велетнем серед ліліпутів. Театральна фантазія (саме так визначено жанр вистави) передбачала розвиток цієї думки, надавала видовищу цільності, єдності надзавдання та дійових виражальних засобів без знижки на вікову аудиторію. На жаль, такий театральний стиль не набув підтримки в керівника театру і не мав перспективи розвитку.

Із наведених прикладів видно, що в 1980-ті рр. драматургія оперативніше відгукувалася на суспільно-політичний процес та спонукала режисерів до більшої різноманітності в жанровому вирішенні театральної вистави. Пом'якшилися і вимоги керівних ідеологічних органів до змісту творів, обраних театрами. Отже, політика і директиви стосовно пріоритетних тем не означали відсутність вибору — конкретні автори і тексти однак залежали від індивідуального бажання керівників. І хоча в практиці театрів спостерігались тенденції до уніфікації — повторення репертуарних тенденцій (особливо в провінційних театрів стосовно центральних), вони залежали від самих театрів. Водночас наявність на афіші проблемних (а не касових) вистав пересічного глядача, звичного до мелодраматизму та розважальності, не зацікавлювала.

Н. Мирошниченко (відома також як драматург Н. Неждана) має рацію, зазначаючи, що «продовження цієї традиції вже після зняття репертуарного регулювання свідчить про вираження внутрішньотеатральної, а не суто ідеологічної тенденції. Тож і поява тієї чи іншої п'єси на багатьох сценах України пояснювалася передусім індивідуальними особливостями твору, а не зовнішніми причинами. Важливим є і показник тривалості прокату тієї чи іншої вистави. Бо директивою можна пояснити появу тексту в репертуарі, але його прокатний успіх уже пояснюється передусім інтересом публіки до вистави. Тодішня драматургія була породженням стабільного унормованого суспільства, в надрах якого визривала тотальна криза, та яку воно намагалася закамфлювати за будь-яку ціну» [248].

## Висновки до розділу 2

Результати дослідження, представлені в другому розділі дисертаційної роботи, є підставою до наступних висновків.

В історико-культурній топографії м. Харкова (термін, запозичений з геодезії, використовується тут як сукупність характерних ознак певного культурного середовища) одне з провідних місць посідають об'єкти театральної культури, що почали формуватися в останній чверті XVIII ст. Таким чином, вони були причетні не тільки до адміністративних, а й до соціокультурних функцій, пов'язаних із комплексною значущістю того чи іншого державного утворення (у даному разі — розвитком культури, мистецтва, освіти). Наступна визначна подія початок експлуатації у 1841 р. першого в Харкові кам'яного театру, що вмщував більше тисячі глядачів і тривалий час вважався кращою в провінційній Росії театальною будівлею. Пізніше перебудований, він існує і понині, зараз там працює Харківський державний академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка (колишній театр «Березіль» Леся Курбаса).

У розділі представлені й інші об'єкти театральної топографії — Харківський академічний російський драматичний театр імені О. С. Пушкіна та Харківський театр для дітей та юнацтва, творча історія яких є предметом аналізу режисерського мистецтва. Доведено, що не є випадковим збігом розгром театру Курбаса та організація в цьому ж 1933 р. російського театру та театру юного глядача імені М. Горького. Це слугує безпосереднім доказом, що тоталітарна система атакувала не тільки Курбаса особисто, а й усе передове українське театральне мистецтво, намагаючись замінити його контрольованим Москвою і передбачуваним з точки зору театральних прийомів виражальності режисером.

Показано, що впродовж кількох десятиліть після цього творчий досвід Курбаса жеврів у роботах його учнів та послідовників, але не міг здобути

офіційного статусу ані в театральній педагогіці, ані в історії театральної культури, що тривалий час перебувала в лещатах «соціалістичного реалізму», який фактично був засобом ідеологічної підтримки сталінського режиму в літературі та мистецтві.

Історія театру імені Т. Шевченка повоєнних років відтворювалася в його творчому літописі переважно виставами, відповідними до стратегії комуністичної влади. Нині за схвальним рецензіями та відгуками (вони чи навряд могли бути занадто критичними в політично заангажованих виставах) складно створити об'єктивну картину вартісності кожної з вистав. Але за кожною творчою вдачею стояла режисерська особистість.

Серед попередників режисерів останньої чверті ХХ ст. виокремлюється постать Б. Норда. Режисер здійснив на харківській сцені етапну постановку шедевру світової класики – «Гамлета» У. Шекспіра (1956). Вистава стала символічним втіленням п'єси про власну відповідальність людини за час, у якому вона живе, та її власний суспільний обов'язок.

П'єса «Розплата» «придворного драмороба» О. Корнійчука у постановці В. Оглобліна в 1966 р. була здобутком психологічного театру, що у той час вперше отримав можливість проводити «розкопки свідомості» навіть у тій царині, де раніше жодного сумніву у вірності ідеям радянської держави не могло бути. Тільки в 1990-х рр., на черговому етапі «перебудови», коли СРСР починає втрачати свої позиції і фактично перестає бути наддержавою, режисери спромоглися ставити ті твори, які їм були до вподоби і такі, що підтверджували ідеї повернення суверенітету колишніх республік СРСР. Саме в той час (1991) В. Оглоблін поставив твір Лесі Українки «Бояриня», написаний ще 1910 р. Авторка осуджує тих земляків, котрі заради почестей служили російському цареві. Вочевидь, твори такого змісту за часів СРСР не могли бути надрукованими чи поставленими на сцені. Уперше цю місію виконав В. Оглоблін саме на сцені Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка (1991).



Режисер Б. Мешкіс розпочав свою діяльність у театрі з постановки культової за радянських часів п'єси М. Куліша «Патетична соната» до чергового ювілею створення радянської держави. Міфологізація радянської історії та тодішньої дійсності ще утримувала свої позиції. І хоча вистава майже не виходила за межі звичайного патріотичного видовища із осудженням «українських націоналістів», у ній вже можна було помітити справжнє ставлення автора до радянського режиму – не лише з ідейних, а й з християнських позицій.

У російському драматичному театрі імені О. С. Пушкіна, де працював головним режисером В. Ненашев, 1960-ті рр. були часом «хепі-ендів» та творів другорядних російських авторів. Тут доживала останні роки «теорія безконфліктності», головний і принциповий постулат соціалістичного реалізму. Через те, навіть за наявності обдарованих акторів, художній рівень театру був низьким, а режисура ілюстративною.

Відновлювати репутацію театру був направлений ініціативний і темпераментний вихованець харківського театрального вишу О. Барсегян, котрий за стислий термін поставив вистави за творами Ю. Щербака та М. Погодіна, дотичні до проблем харківських науковців та робітничого класу. Перша, «Відкриття», порушувала проблеми в науці, суголосні конфліктам російської «виробничої» п'єси, друга — «Темп-1929» — відтворювала ентузіазм перших п'ятирічок на будівництві тракторного заводу-велетня. Це відповідало бажанню влади реанімувати пафос ідеологічного міфотворення, властивий тодішній радянській державі.

Час стагнації, епоха брежневських пристарілих керівників певним чином відбилася на ситуації в суспільстві, зневірі в можливість позитивних змін. Театральна культура відреагувала на це трансформацією тем у драматургії, пошуками нової образної сфери в сценографії та режисурі. Особливо це помітно у творчому колективі шевченківців, де немало талановитих митців (режисери А. Літко, І. Борис, О. Беляцький, М. Яремків, В. Петров, художник Т. Медвідь, актори Л. Тарабарин, В. Івченко,

В. Маляр, представники нового покоління) створювали відповідну атмосферу для експерименту і самі досягали високих творчих результатів (вистави «Річард III», «Украдене щастя», «Гроші», «Мина Мазайло», «Млин щастя»).

Постійно відбувалася дифузія митців, в основному між двома харківськими театрами – імені Т. Шевченка і театру юного глядача, в основному – перехід акторського складу на академічну сцену, що більш відповідала вимогам високого професіоналізму. Щодо театру імені О. Пушкіна, то його головний режисер, а згодом художній керівник і директор О. Барсегян, провадив непродуктивну політику, за якої чергові режисери допускалися до роботи з великими обмеженнями та загалом дуже рідко. Поступово ця тенденція набула хибної спрямованості та призвела до уніфікації й одноманітності виражальних засобів майже у всіх виставах О. Барсегяна. Вона акцентувала на раціональності і дидактиці в мові персонажів п'єс, де текст подається як читання літературної композиції. Як позитивний фактор, можна відзначити появу на репертуарній афіші харківських театрів творів, що протиставлялися стереотипам драматургії соцреалізму з їх штучними схемами, псевдоконфліктами і хибно вмотивованими вчинками персонажів.

Протягом останньої чверті ХХ ст. саме театр як реалізатор сценічних ідей допомагав українській драматургії пройти складний шлях від відповідної канонам до неупередженої. Цей перехід зумовлено послідовними причинами і вкоріненим у глибинні процеси розвитком суспільства та культури. Зміни відповідають утвердженню, а потім поступовій деструкції і запереченню ідеологічної неоміфології, що характерна для тоталітарного суспільства, яке використовувало мистецтво для насадження власних ідеологем.

Проте зникнення фундаментального принципу ідеологічної міфологізації — вмотивування правомірності існуючої влади — спричиняє відтворення лідерства іншого типу — панування національної інтелектуальної еліти, що не знаходить належного розвитку. У центр уваги

висуваються переважно доля молодих героїв, конфлікт поколінь, руйнація традиції: «Східна трибуна» О. Галіна, «Жорстокі ігри» О. Арбузова (Харківський театр імені Т. Шевченка). «Якщо б...» С. Альошина в російській драмі тощо. Деструктивність у конфлітній сутності цих творів починалася з викриття фальшу, подвійного дна, неоднозначності характерів і суперечностей або ж «гри у грі», яка виявляла достеменну сутність речей.

Основні результати розділу опубліковані в працях автора [241, 243, 245].

## РОЗДІЛ 3

### ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК ХАРКОВА ЧАСІВ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

#### 3.1. «Театр перетворення» Курбаса та його продовження в сучасній театральній культурі

Як слушно зазначає у своєму дослідженні культуролог і філософ К. Кислюк, «у період незалежності головною ознакою професійної режисури постає художньо-мистецька самобутність, яка, втім, виявляється значною мірою залежною від панівного у даному драматичному театрі типу режисера» [166, 135]. Прикладом такої самобутності для українських митців у галузі театральної культури завжди слугувала спадщина Леся. Курбаса, про яку вони не забували навіть у найважчі часи тоталітарного тиску.

Друга половина 1980-х – точка відліку важливих подій у театральному мистецтві України. Зміна епох означається в перебудовчих процесах, що змінюють до того усталену модель радянського театру. Долучається до роботи нове покоління практиків сцени, котрі розпочинають професійне життя в суттєво інших умовах — ідеологічних та виробничих. Одним із наочних прикладів цих змін, що об'єднав обидва вищезазначені параметри, слід визнати кардинальне розширення репертуарних рамок театру, зумовлене майже повним скасуванням раніше всевладної цензури.

Ознайомлення режисури зі світовими драматургічними творами залежало від наявності перекладу доступними (російською чи українською) мовами. Однак, з об'єктивних причин, нове покоління українських режисерів не знало більшості стильових зразків європейської драматургії минулого століття та інспірованих ними сценічних типів.

«Фактично повторювалась ситуація другої половини 1910-х — на українських теренах формувався інший «молодий» театр, з тією різницею, що, по-перше, він являв собою усукупнене явище і, по-друге, не мав

«проводиря», оскільки жоден із постановників цієї або старшої генерації не міг бути названим їх «учителем». Проте спільні драматургічні орієнтації і оснований на них споріднені художні візії щільніше, ніж належність до однієї «школи», пов'язали три покоління української режисури» [258, 868].

Початок новій хвилі надав «проєвропейський» вибір С. Данченка для керованого ним Київського академічного українського драматичного театру імені Івана Франка, а далі — вистави В. Більченка, О. Ліпцина, О. Кужельного, В. Кучинського, А. Жолдака, Р. Мархолія, С. Проскурні. Слідом за ними до режисерського «цеху» долучилися О. Балабан, Г. Воротченко, а в Харкові — С. Пасічник, М. Яремків, І. Ладенко. На початку 1990-х р. вголос заявляють про себе А. Віднянський, Д. Богомазов, Д. Лазорко, О. Богатирьова та ін. «Хоча не ними інспірований, але ними, безперечно, стимульований український театр другої половини 1980-х перемістився у сферу тотального суб'єктивізму, де вабила можливість вільного висловлювання, а індивідуальність дискурсу вважалася вище за будь-що інше. «Молода генерація» української режисури намагалася досягти філософських висот, тому тогочасний український театр усукупнено презентував себе як театр який обирає тексти, сповнені інакшого авторського погляду на реальність. Саме тому збіг світоглядних орієнтирів вабив їх значно більше, ніж особливість формального естетизму» [258, 869].

Критерії щодо категорії «традиції театру Курбаса» ще й досі можна вважати невизначеними. Особливо це стосується постановочної роботи на березільській сцені. Тому на особливу увагу заслуговують у дисертаційному дослідженні досягнення та проблеми творчості режисера І. Бориса під час роботи головним режисером Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка.

Найсуттєвіший творчий доробок І. Бориса належить саме до часів його керівництва трупкою Харківського театру імені Т. Шевченка та проведення в Харкові міжнародного театрального фестивалю «Березіль-93», коли важливу роль відіграла його популярність як художнього керівника цього

непересічного мистецького форуму. До робіт І. Бориса у фахівців виникав щирий інтерес, пов'язаний із його розумінням сучасного театрального процесу та поглядами на духовну сутність.

Перед проведенням I Українського міжнародного театрального фестивалю «Березіль – 93» у Харкові І. Борис у програмній статті писав: «Яким чином сьогодні нам розірвати коло мистецького провінціалізму, як «пробити вікно» у світову культуру, особливо в такому, на мою думку, найскладнішому виді мистецтва, як театр? Театр стане потрібним для усіх при загальнодоступності рівня культури, яка неодмінно збере в себе певні світові процеси і традиції. Коли театр насамперед проповідуватиме з підмостків загальнолюдські цінності й ідеали: Добро, Правду, Гідність, Милосердя, Духовність» [63].

До 1933-го р. Лесь Курбас створив режисерську лабораторію, основу на європейських традиціях. Навколо «Березоля» зосереджувалося багато драматургів — для будь-якого автора було престижним показати свої надбання саме на цій сцені. А після 1933 р., навпаки, нещадне знищення будь-чого, пов'язаного з Курбасом, змусило його учнів пристосовуватись до ситуації, у якій вони жили. Набув поширення так званий героїко-романтичний напрям українського театру. З'явилися позитивні, ідеалізовані герої на сцені — на запит тих, хто хотів їх бачити саме такими.

У роздумах про те, як мало б розвиватися далі театральне мистецтво, І. Борис доходить до такого висновку: « гадаю, жодного відродження не повинно бути. Має бути подальший розвиток. А розвиток — це висока професійна майстерність, відчуття духу історії, її знань, можливість вклинення нашої культури і духовності в загальну культуру Європи і світу. Це – не вузькоспрямований регіонально-хуторянський сплав інтересів і намірів. Ми не будемо дивитись тільки назад й імітувати те, що було. Це було прекрасно, але це було прекрасно тоді. А ми мусимо думати про те, які світові зразки літератури, театрального мистецтва, культури, архітектури, живопису ми дамо світу через 10 або 20 років» [63].

Творча біографія видатного майстра українського театру свідчить, що І. Борис став гідним продовжувачем творчої лінії Леся Курбаса на березільській сцені, а критерії, ним встановлені, були цілком виправданими і, можна зазначити, вистражданими власним досвідом та духовними переконаннями.

І. Борис вважає своїм головним учителем духовні традиції рідної бойківської землі. Його батько закінчив духовну академію, навчався у Йосипа Сліпого. Бабуся по лінії матері родом була з Кракова, а сама мати в Польщі виступала на аматорській театральній сцені. Тому режисер відчуває генетичний зв'язок різних культур. До того ж, він з раннього дитинства захоплювався театральним мистецтвом, музикою, живописом. Це зумовило вступ на режисерське відділення Львівського культурно-освітнього училища в 1967 р.

Згадуючи цей період, І. Борис особливо вирізняє важливий вплив заслуженого артиста України І. Давидовського, колишнього березільця, педагога з акторської майстерності. Його викладачами в театральному училищі були також О. Гринько, Б. Антків, Б. Романицький, В. Максименко. Під час навчання, завдяки підтримці головного режисера заньківчан М. Гіляровського, І. Борис виходив на сцену Львівського академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької в допоміжному складі поряд із видатними майстрами сцени. Посприяли вплив професії батька та власні духовні потреби: протягом трьох років юнак співав у хорі Собору Святого Юра, пізнаючи високі зразки церковних піснеспівів.

У 1970 р. І. Борис вступив до Київського інституту театального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого (режисерський факультет, курс І. Молостової). Ще на першому курсі він долучився до курбасівської спадщини, слухаючи лекції з теорії режисури М. Верхацького, відомого соратника Леся Курбаса.

У дипломній виставі, поставленій Борисом на сцені Львівського театру імені Марії Заньковецької, брали участь зірки української Мельпомени:

А. Хостікоєв, Б. Ступка, В. Розстальний, а художнім керівником постановки (відповідно також учителем) був С. Данченко.

Після завершення театрального інституту Борис працював у Запорізькому музично-драматичному театрі імені М. Щорса. У цей період також здійснював постановки масових свят, зокрема «Івана Купала на Дніпрі», де було задіяно понад п'ять тисяч учасників. Потім упродовж двох років стажувався в Московському державному академічному театрі імені Є. Б. Вахтангова, де у молодого режисера «була можливість спілкуватися з М. Ульяновим, В. Лановим, Ю. Борисовою, І. Купченко та іншими вихованцями вахтангівської театральної школи. Художній керівник театру Євген Симонов навіть доручав йому проводити окремі репетиції у своїх виставах» [120].

І. Борис встиг суміщати стажування з навчанням в аспірантурі Державного інституту театрального мистецтва (ГИТИС). Настав час повертатися додому, тим більше, що в 1983 році І. Бориса запросили очолити Молодіжний театр у Запоріжжі. Тут він поставив вистави «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра, «Васса Железнова» М. Горького, «Мама і нейтронна бомба» Є. Євтушенка, створив виставу за «Навіки дев'ятнадцятилітніми» Г. Бакланова, що була визнана кращою на всесоюзному огляді театрів для дітей та юнацтва.

У 1986 по 1990 рр. І. Борис обіймав посаду головного режисера Івано-Франківського драматичного театру імені Івана Франка, і цей період у творчості вважає для себе дуже важливим. Знайшовши спільну мову з директором театру, головний режисер вельми суттєво сприяв творчому розвитку театрального мистецтва на Прикарпатті. Та й для самого І. Бориса, за його словами, саме тоді відбувалося остаточне формування власних творчих принципів. Під час підготовки вистави «Тіні забутих предків» за М. Коцюбинським, згідно з традиціями МХТ під керівництвом К. Станіславського та В. Немировича-Данченка, постановники та актори два місяці жили там, де мешкали герої Коцюбинського – у горах, спостерігаючи



за звичайним життям бойків, і зрештою створили достовірну і водночас оригінальну та поетичну виставу.

Таким чином, до початку роботи головним режисером Харківського драматичного театру імені Т. Шевченка І. Борис набув досвіду у мистецтві режисури, пов'язаній із духовними джерелами українського менталітету та традиціями театру корифеїв, означив свої пріоритети в репертуарній політиці постперейшовного періоду. А також на власному досвіді переконався в тотожності авангардних шкіл режисури початку ХХ ст. Курбас – Вахтангов під час стажування в театрі імені останнього (Москва).

Навчання в аспірантурі привчило режисера до чіткості в теоретичних міркуваннях та опорі на наукову базу сучасного театрознавства і мистецтвознавства загалом. Тому теоретичні погляди на театр І. Бориса завжди вирізнялися ґрунтовністю, аналітичністю й знанням різноманітних аспектів практики сучасної сцени та організації театральної справи. Іноді це зумовлювало позитивні результати в образному втіленні драматургії, іноді зайва аналітичність заважала висловленню щирої емоційності, про що буде зазначено нижче.

У 1991 р., коли І. Борис обійняв посаду головного режисера шевченківців, у театральній справі відчувалася справжня криза, що позначилась не тільки на якості сучасної драматургії, але й на відсутності належного фінансування й уважного ставлення керівних органів до театру як державної та соціально-ідеологічної інституції.

Драматургічну новизну доводилося шукати в театральній історії, у творах, що десятиліттями перебували під забороною. Шевченківці згадали про засновника власного театру Леся Курбаса й поставили п'єсу «Мина Мазайло» М. Куліша, що була доречною під час «українізації» 1920 – 30-х рр. та актуальною в процесі здобуття Україною незалежності через 70 років. Були згадані В. Винниченко, Леся Українка, стали у нагоді слов'яни з країн, що стали незалежними раніше: В. Гавел, С. Мрожек.

Відсутність сучасної національної драматургії компенсували випробуваною класикою, осучасненою новітніми театральними засобами. Серед вдалих пошуків березільської сцени (як великої, так і малої, експериментальної: «Сто тисяч («Гроші») І. Карпенка-Карого, «За двома зайцями» М. Старицького в постановці М. Яремківа. І. Борис згідно з зтворчим заповітом Курбаса створив акторсько-режисерську лабораторію ЕКМАТЕДОС (експериментальна майстерня театральних досліджень). За п'ять років роботи в харківському театрі І. Борис надав можливості експериментувати на великій та малій сценах майже десятком колегам, серед котрих: А. Бабенко, С. Бережко, Г. Воротченко, С. Пасічник, Л. Стілик та ін.

«"Короля Ліра" І. Бориса чекали як виставу програмну, як своєрідну "візитку" нового керівника. І в цьому чекання цілком справдилося. Режисер придумав багату режисерську партитуру, якої давно вже не було на харківській сцені, сплетену з прийомів драматичного і лялькового театру, цирку і естрадної ексцентрики, елементів східних єдиноборств. Спектакль з оригінальною сценографією Т. Медвідь був сповений театральної символіки» [415, 8]. В. Заболотна вважала, що ця постановка лежить в руслі прямих традицій «Березоля» – перетворення: «уся вистава побудована на ритмо-пластичних мімодрамах, що є цілком сучасними і проростають з курбасівського коріння. Бурхливий рух актора в різних варіантах смертельного протиборства, – в гонитві, в ловах, у церемоніальних плетивах — виявляє стан душі персонажів, вирування. А над брязкотом безконечного життєвого бойовища на кону історії, маятником Долі і Часу інколи прилітає на лонжі Блазень (В. Маляр). В «Березолі» теж колись полюбляли цирк, крутили сальто, гасали на роликах, літали на трапеціях. Колись Лесь Курбас так само прокреслював Воротарем-Бучмою шекспірівського «Макбета» з тими самими функціями Долі і Часу. Інколи цей персонаж ставав Блазнем.

Березільським «акцентованим впливом», без пірнання до психологічних глибин характерів і пристрастей, означені в цій виставі конфлікти, постаті і взаємозв'язки персонажів. Актори-шевченківці, як і

решта, давно відвикли від тонкощів психологізму на провінційній українській драматургії останніх десятиріч і звикли до приблизності у своїх сценічних творах. У Бориса ж вони освоюють нові для себе способи існування на сцені. Це дає втішні плоди, — робить висновок В. Заболотна, — вистава виходить гармонійною і несподіваною» [146, 5].

Компаративний аналіз зумовлює цікаві паралелі та збіжності. Першу виставу за трагедією «Король Лір» в Україні поставлено саме в Харкові (у 30-ті рр. XIX ст.). Остання (у режисурі попередника Бориса на харківській сцені В. Оглобліна) – у 1959 р. І ще один символічний збіг: «Король Лір» був останньою театральною роботою Леся Курбаса, засновника театру «Березіль». Щоправда, постановка здійснювалася режисером не в Харкові, а в Московському єврейському театрі, і роботу довелося завершувати вже не Курбасові, а Міхоелсу, котрий не набагато пережив свого колегу – як і Курбаса, його знищив сталінський режим.

«Борис визначив жанр спектаклю як трагіротескову притчу. Існує людина, її вчинки. І час як філософська категорія, бо сценічна дія не обмежена конкретним виміром і прикметами епохи. У спектаклі добре відчувається поліфонія людських взаємин. У трагедії Ліра винні усі. Адже принижують, зраджують і вбивають не монстри, а звичайні смертні люди. Від блазеньської зарозумілості до гострого болю власного приниження і усвідомлення причетності до страждань інших принижених – таким є шлях Ліра. Пробудження совісті — ось апофеоз пізнання Ліра як героя трагедії» [359].

Деякі критики, навпаки, розчарувались виставою, оскільки не помітили в ній твір духовної глибини та епічного, шекспірівського масштабу. В. Айзенштадт зазначив, наприклад, про «гучне та ефектне видовище, у якому використані пластичні етюди на сексуальні теми, бойові двобої. Все, за виключенням думки про те, що в цьому «божевільному світі» людина тільки бідна, гола двонога тварина, якщо не увінчана владою та не прикрашена мантиєю багатства. Вистава виявилась жалісною історією про доброго татуса

та двох його невдячних і підступних доньок» [9, 128]. Можливо, саме тому вона не витримала іспит часом, навіть за участі в головній ролі такого видатного актора, як Л. Тарабарінова.

Зовсім інший підхід вирізняв виставу «Украдене щастя», поставлену І. Борисом у 1992 р. Вона й до сьогодні значиться в репертуарі Харківського театру імені Т. Шевченка. І хоча в ній змінилось кілька поколінь виконавців, сутність театрального видовища залишається такою, як її замислив режисер.

Для Бориса «Украдене щастя» І. Франка — це, насамперед, драма українського народу. Для нього і сценографа А. Семенюка важливим було і те, що відбувається вона на батьківщині автора, на Західній Україні. Звідси — майже язичницькі характери героїв, горлові переливання трембіт, карпатський бог Мольфар, котрий, мов зловісна тінь, з'являється перед головними подіями сюжету.

«Етнографічні подробиці і метафорична мова європейського театру, щоправда, не завжди органічні в цьому спектаклі, — відзначив спостережливий критик після прем'єри — найбільш яскравий приклад їх двуєдинства – танець Михайла і Ганни (В. Маляр – А. Дзвонарчук), дует нездоланної чуттєвості. Ця любов цілком земна, а помста за вкрадене щастя є жорстокою у своїй відвертості. Ось чому так розгублений і Микола – Л. Тарабарінов. Його герой і за віком не може так гаряче любити жінку, і за християнськими законами далекий від тих язичницьких пристрастей, які киплять у душі Михайла і якими він підкорює чужу дружину. У фіналі п'єси, смертельно поранений, Михайло кається у своєму гріху. У спектаклі Бориса цього очищаючого моменту немає, і винахідлива режисура збивається на очевидне, поетична драма закінчується прохолодною розв'язкою» [412, 40].

Відомий культуролог Н. Корнієнко помітила в цій версії «Украденого щастя» вищі матерії: «аскетично-експресивний епос, майже міф, міцно опертий не стільки на етнографію, скільки на високі символи, метафори, асоціації, породжені народною космогонією. Етнографія тут ошукує глядача, грає з ним, перш ніж втілитися у вічні абсолютні, де кохання дорівнює смерті,

зрада випробовується християнством, а язичництво семантично наближене до теми Совісти і всюдисущого вірного начала.» [184, 155].

Критик убачає драматичне напруження між «загальною заборonoю бути вільним, кохати за порухом серця (не за законами соціального ритуалу) — і правом, яке, знаючи всі наслідки, бере на себе, — в естетичному просторі створює з драми трагедію, в етичному — пропонує нову моральність, нові етичні нормативи. Контекст подій, посунутий в історичну глибину, обнови́в і загострив сюжет франкової драми, знявши деякі кліше попередніх інтерпретацій, актуалізувавши сучасний етичний контекст» [184, 155].

В. Заболотна вважає, що «І. Борис уникає будь-яких порівнянь своєї версії «Украденого щастя» з класичними (давніми і недавніми) взірцями і взагалі переводить п'єсу з психологічної драми (мелодрами) в ритуал, у ворожбу, містерію. Для цього йому знадобилась літературна редакція тексту. Він вдався до ранніх франківських варіантів, до перекладу бойківського діалекту на слобожанський норматив. Зміст, таким чином, піднявся з підтексту до слів, якими все сказано між людьми. З Карпат «прийшов» у цю виставу Мольфар — всесильний господар світу і людських доль. Величний, інфернально-принадний, він грається героями, краде у них щастя, спокушає гріхом і любов'ю, вбиває, карає.

Цілісний, послідовний режисерський почерк видає у режисері будівничого, який намагається роздмухати в театрі імені Т. Шевченка вогник творчого життя і мистецького неспокою, припалий попелом заскнілих «традицій», акторських штампів, злої долі і жебрацької рутини» [146, 5].

Маючи перед собою високу сценічну планку в репертуарному пошуку, І. Борис спромігся до вдалої сценічної інтерпретації чеховської драматургії («Три сестри») на малій сцені «Березіль» Харківського театру імені Т. Шевченка. Антураж досить традиційний: мундири й шинелі офіцерів, довгі сукні й шалі, годинник у дерев'яному футлярі, свічки, карти, більбоке, гра на роялі десь за стіною.

«Одна з сильних сторін Бориса – режисера, зазначає Г. Липківська — уміння знайти, вибудувати на сцені точну фізичну дію, ритуалізовану чи суто побутову, але таку, що доростає до метафори. Заяложене слово «ансамбль» використане тут у своєму первісному, незайманому сенсі — знов-таки, як на сьогодні, велика рідкість» [220, 13].

Дія «Трьох сестер» триває понад чотири години, але цей час зумовлений законом життя, а не рамками суто сценічних, умовних побудов. «Робота не розрахована на масового глядача і не тому, що мала сцена не розрахована на його велику кількість. Режисер, мабуть, розраховував саме на цю інтелігентну публіку. Адже велика боротьба інтелігента за власне «я» завжди хвилювала. Вистояти в житті, не стати вульгарним, не піддатися впливам бруду, міщанства — ця проблема загострюється, особливо на рубежі ХІХ – ХХ ст., коли писалася п'єса й нині, коли її вирішили поставити шевченківці. Адже ми на цих зламах чекаємо апокаліпсису довколишнього світу, не підозрюючи, що він починається перш за все з внутрішнього всесвіту» [220, 13].

Авангардний пошук, модерністичні тенденції притаманні ще кільком харківським режисерам, серед котрих можна виокремити М. Яремківа, С. Пасічника, Л. Садовського, а останнім часом – О. Ковшуна. Їхній творчий доробок буде розглянуто нижче.

Доцільно також детальніше проаналізувати вистави, що раніше входили в репертуар театру «Березіль», а в останній чверті ХХ ст. набули нової інтерпретації на сцені театру імені Т. Шевченка. Таким чином стане зрозуміло, які саме традиції Леся Курбаса збереглися на харківській сцені і в чому полягає їх образно-виражальний зміст. Починати слід, звичайно, з драматургії, де навіть з початком так званої «перебудови» ситуація була неоднозначною.

Своєрідною відповіддю на такий стан сучасної драматургії як засобу впливу на суспільну думку стало звернення до творів класика української драматургії М. Куліша, зокрема «Мини Мазайла». Відразу ж після прем'єри в

1989 р. відома дослідниця українського театру Н. Єрмакова зазначила, що «нагромадження національних проблем, що багато років не вирішувалися, а лише замовчувалися або спотворювалися, сьогодні стало тягарем для усієї країни. Світло ідей відродження національної культури для України важко, хоча і наполегливо, пробивається крізь жахливий натовп безкультур'я та національного нігілізму. Саме зараз творчість, ідеї М. Куліша та Леся Курбаса здобувають нове життя, особливий сенс» [136, 64].

Починаючи роботу над виставою (вона була дипломною для випускників Харківського університету мистецтв імені І. П. Котляревського 1989 р., а потім увійшла в репертуар театру), О. Беляцький та А. Стародуб розділяли багато переконань своїх видатних попередників. На їх розуміння вистави 1929 р. значною мірою вплинули спогади учасників тієї роботи Л. Сердюка та Р. Черкашина. Моральна оцінка націонал-міщанства у виставі 1989 р. не змінилася, наслідування не було надто очевидним, але гострий зір у великих майстрів вони наслідували. І, вочевидь, у сучасні постановники мали намір доповнити «Мину Мазайла» з точки зору нового історичного бачення. Ближче до фіналу осміяних Мину та інших героїв п'єси буквально знищували завзяті молодики, котрі вбачають у них перешкоду на шляху до «світлого майбуття». І тоді логічним виглядає епілог вистави (що перегукується з прологом), коли «розстріляні» герої виходять до глядача та читають тексти класиків та вождів революції. А також надають розгорнуту енциклопедичну довідку про автора п'єси М. Куліша, його долю та спотворену оцінку творчості. Таким чином, зазначає Н. Єрмакова, «театр руйнує споглядальність глядацького сприйняття та своєю наполегливою, вимогливою позицією буквально вимагає чітко висловленого відгуку. У відповідь на цей заклик неможливо залишитися байдужим. Почуття провини, що виникає, відчувається як особисте, а не історично віддалене» [136, 64].

Отже, успіх «Мини Мазайла» був зумовлений не стільки самою появою твору Куліша на малій сцені «Березиль», скільки його актуальним трактуванням, гостротою режисерської думки, своєрідністю акторських

робіт. У цьому розумінні не мало особливого значення, який саме сценічний твір емоційно вплинув на глядача, змінив його уяву про звичайне. Важливими були особливість впливу, його ідейна налаштованість, культурний потенціал, хоча саме репертуарна афіша, безумовно, визначає творче обличчя театру.

Історики української культури давно незадоволені тим, що майже за двадцять років незалежності наша еліта так і не спромоглася сформуванню прийнятну для більшості українців національну ідею. Аналіз наявного інформаційного поля свідчить: «питання національної ідеї нині актуальне, але поки що розмірковування навколо цієї проблеми більше подібне на плач Ярославни, ніж на конструктивний діалог, який може дати Україні нову точку відліку. Сьогодні надзвичайно важливою виявилася проблема формування таких національних ідей, які не принижують інші етноси, не підривають їхні важливі цінності (мова, традиції, вірування тощо), а об'єднують громадян у єдину націю. Очевидно, що питання національної ідеї визріває давно, а в нинішній ситуації, зважаючи на внутрішньо- та зовнішньополітичний контекст, воно набуває особливої ваги»[116, 300].

Це підтверджує і той факт, що навіть через 75 років після першої постановки Курбасом (1929), вистава «Реформатор» за п'єсою М. Куліша «Народний Малахій» на сцені Харківського академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка не набула соціокультурної визначеності (2003). Хоча в інтерпретації режисера М. Яремківа була сповнена театральної вигадливості та видовищних моментів.

П'єса про долю Малахія Стаканчика, якого називали містечковим Дон Кіхотом, міщанським Гамлетом, мрійником, котрий прагне блакитної далечини, уразила сучасників, що звикли до простих і зрозумілих агіток. Постановка вирізнялася своїми багатовимірністю, діалектикою душі і буття, сприйнятою як ідеологічна незрілість і політичний прорахунок, а можливо, і як пряма диверсія. Спектакль Курбаса ці «гріхи» тільки підкреслив. Вирішене в жанрі трагікомедії сценічне оповідання про мрійника - утопіста,



котрий потребує «негайної реформи людини» і прирікає на загибель своїх рідних і послідовників, викликала занадто небезпечні асоціації. Художня досконалість постановки, що визнавали навіть найнепримиренніші критики, тільки посилювало їх завзяття.

Ті соціальні прозріння, що прозвучали в «Народному Малахіїві» Курбаса-Куліша, тривалий час не давали спокою радянським цензорам. Аж до перебудовних вісімдесятих років п'єса перебувала під забороною, а чесна розмова про давній спектакль була неможливою. Тільки в дев'яності роки в декількох театрах України здійснено нові, не надто вдалі, спроби сценічного прочитання «Народного Малахія». І звичайно, для харків'ян нова постановка цієї п'єси під назвою «Реформатор» (режисер М. Яремків) — була справою особливої відповідальності. Як і у випадку з «Патетичною сонатою» (1971), «Миною Мазайлом» (1989) та «Макленою Граса» (1993) М. Куліша, представленими на березільській сцені, «Народний Малахій» теж відбивав основну ідею твору згідно з розумінням у нового проміжку часу. У 2003 р. активізувались суперечки щодо пошуку українцями національної ідентичності та моделі розбудови держави. У соціумі теж залишилися до кінця не визначеними суспільні та життєво-вартісні орієнтири.

Режисер М. Яремків для своєї вистави обрав головною темою не просто взаємини людини та суспільства, він зацентрував на удаваному місіонерстві Малахія Стаканчика, тобто утопічності його ідей щодо «блакитної далі» і можливості вирішити цю проблему виданням наказу про «негайну реформу людини». Водночас Лесь Курбас та автор п'єси М. Куліш жили в епоху масової, колективної свідомості, виконати таке завдання було апріорно неможливим. Аби показати витoki мрій Стаканчика та довести безглуздість його ідей, Куліш згадує в тексті, що після революції головний герой два роки жив у комерції і читав Євангеліє та Маркса. Важливо, що Куліш використав у п'єсі ім'я пророка Малахії, згаданого в Біблії. Тож Малахія осуджував народ за відсутність старанності в жертвопринесенні, священників — за ухилення від віри, погрожував їм судом Божим за різні

пороки і богохульство; водночас він провидів славу Другого храму і пророкував прихід Месії, явище Предтечі і прийдешній Суд Божий.

Звичайно, Куліш не просто використав та обіграв ім'я провидця, а надав його пророцтвам нового, несподіваного змісту. Такого, який громадяни радянської країни не могли збагнути в умовах жорсткої атеїстичної пропаганди. М. Яремків відзначив сучасний аспект ідей мрійника 1920-х рр. Малахія в продовженні його «життя» до початку XXI ст., коли невтримне технічне збагачення суспільства вступає в проблематичні відносини з гуманітарними завданнями.

Вистава починалася з пластичного прологу – танцю «людей-роботів» у яскраво-червоних променях світла, що мав погрозливий характер, бо уніфікував всіх і кожного окремого учасника дії. Однак винахідливо вирішений пролог не мав переконливого продовження або розвитку.

Наявний конфлікт «внутрішнього» і «зовнішнього» переносився, однак, у психологічні стосунки персонажів, пояснював його трагікомічну сутність: адже те, що потребує змін у суспільних процесах, має реформуватись протягом існування багатьох поколінь, а не наказом «з гори».

Як свідчить один з рецензентів вистави, на її репетиціях побував представник української діаспори, меценат Мар'ян Коць (1922 – 2011), однодумець та друг березильців Й. Гірняка та О. Добровольської. Гість зі США наголосив, що «режисура та акторське втілення вистави продовжують традиції Леся Курбаса, розставляючи власні акценти й інтерпретуючи драматургічний матеріал по-своєму. М. Коць підкреслив актуальність твору, обраного театром для постановки і виокремив натхненну акторську майстерність П. Рачинського (Кум) та О. Гави, котрий зіграв головну роль Малахія Стаканчика» [422].

Творчі ідеї Курбаса протягом усього часу його напівзабуття все ж слугували каталізатором для розвитку як класичної, так і посткласичної театральної культури (умовний театр, театр-трансформація тощо.). Та якщо в Москві, Ленінграді повернення до творчих ідей Мейерхольда відбувалось

інтенсивніше, то в Україні бурхливість оновлюючих процесів була значно меншою. Ідеологічний тиск і контроль тут залишалися надзвичайно сильними. До спроб реанімувати на сцені драматургію Миколи Куліша та мистецькі принципи «Березоля» ставилися негативно. Згадаймо хоча б виставу Леся Танюка з режисерського курсу Київського театрального інституту (майстерня М. Крушельницького) «Маклена Граса». У 1960 р. вона зазнала надмірної уваги партійних чиновників та наглядачів з різних відтак не культосвітніх установ.

Перед тим Танюк довго лабораторно відновлював утрачений у ежовські часи текст п'єси — за російським перекладом репресованого Павла Зенкевича. Останню редакцію тексту, робили ще живі на той час виконавці Курбасової вистави (Крушельницький — Падур, Ужвій — Маклена, Романенко — Граса, Мілютенко — Зарембський, Чистякова — Анеля: кращі свої репліки актори пам'ятали, і це теж була добра поміч). Так Танюку вдалося майже повністю відновити оригінальний текст п'єси. Цей текст як «український сценічний варіант Леся Танюка» затверджено (залітовано) і видано в Міністерстві культури.

Доречно згадати, що прем'єра вистави Куліша — Курбаса «Маклена Граса» відбулась у театрі «Березіль» в страшному році Голодомору 1933 р. На спектаклі була присутня уся партійна верхівка України. З цієї миті доля режисера і його театру була вирішена.

Відродження «Маклени Граси» в 1993 р. відбувалося в театрі імені Т. Шевченка з урахуванням того, що для неї потрібно були знайти інший художній ключ, надати нову соціально-історичну оцінку. Це здійснив С. Пасічник, котрий запропонував свою інтерпретацію п'єси на малій сцені «Березіль» театру імені Т. Шевченка, пристосованих для показу вистав (кількість глядачів була обмеженою, і всі вони були наближені до місця дії).

Сумна театральна клоунада на теми знаменитого твору і легендарного спектаклю була поставлена передусім для тих, хто добре знає текст п'єси і її сценічну історію. Герої п'єси С. Пасічника існували у вузькому коридорі,

сплетеному з товстих канатів, вони на дотик пересувалися в напівтемному просторі, обмеженому двома рядами глядачів. «Усе це галюцинації. Голодні галюцинації» – ці слова одного з героїв стали відправною точкою постановочного задуму і викликом з достопам'ятного 1933 р. Хоча подібне трактування лише незначно розкривало проблематику, закладену у творі М. Куліша, його зміст, відображений у постановці Леся Курбаса і горезвісну долю цієї вистави. Так само постановка «Народного Малахія» стала тим рубежем, тією «точкою неповернення», після якої, вочевидь, сумний фінал ставав неминучим.

Як продовження репертуарного пошуку в межах класичної української драматургії, слід розглядати постановку С. Пасічником на сцені театру імені Т. Шевченка (2002) драматичної поеми Лесі Українки «Адвокат Мартіан», не надто популярної в сценічному втіленні.

С. Пасічник разом із художником вистави Н. Руденко-Краєвською немов відгорожував від зовнішнього світу простір, де відбуватиметься дія, місце перебування адвоката римського імперського суду Мартіана. Його доля — суцільне випробування на витривалість. Спочатку з будинку йде жінка Мартіана, потім син та донька, згодом їх місце займають інші близькі люди. Проте результат однаковий: Мартіан залишається вірним громадянському обов'язкові, а не вірі, і тому вимушений стати чужим серед своїх. Відчуття трагічної провини супроводжує Мартіана, доля завдає в цей час ще не одного удару, проте чи викликає співчуття його зрадницька вдача? Або вона сприймається як закономірність, ознака розплати за подвійні житеві ідеали, як жертвність, насамкінець? Режисер і актор наполягають: такі вчинки — прикмета не тільки часів розповсюдження нової, християнської віри, а й сьогодення. Тому виконавець головної ролі Ю. Головін «з'являється у фінальній сцені в сучасному одязі, а учасники вистави сідають на авансцені, немов би продовжуючи безмовний діалог із глядачем» [виск]. Та чи відбувся він взагалі?

Автор іншого відгуку на «Адвоката Мартіана» називає її «виставою – ребусом, характерним для «егоїстичної режисури», що утверджується на будь-якій драматургії без розрахунку на сприйняття глядача. Вистава, спрямована на аудиторію професіоналів, теж має право на існування. Те, що вона художньо досконала безсумнівно, і це є ще одним доказом приналежності до творчо-лабораторної практики» [37].

Більшість вистав С. Пасічника і є таким лабораторним досвідом, що не завжди виправдовує очікування та смаки масової аудиторії. Однак слава режисера-експериментатора, що здійснює пошук переважно в царині вітчизняної літератури і театру, є надзвичайно вартісною в його творчій біографії.

Для Пасічника світ театральної драматургії не обмежується творами, написаними в драматичному жанрі. Він ініціатор та автор інсценівок за літературними зразками тих визначних письменників, чий світ наближений до власних філософських та художніх обріїв режисера й актора. Один з них — Володимир Винниченко. Саме його роман «Записки Кирпатого Мефістофеля» став основою для реалізації цього амбітного творчого проекту на малій сцені «Березіль». При тому, що театр імені Т. Шевченка неодноразово звертався до спадщини В. Винниченка («Чорна пантера і Білий ведмідь», «Брехня», «Пригвождені»), Пасічник обрав для себе прозу письменника, виокремивши таким чином магістральну тему автора, яка в його драматичних творах реалізованою не була. Демонізм головного героя Яківа Михайлюка відтворено на сцені суто театральними прийомами, такими як маски в пролозі вистави, умовна, наближена до пантоміми, пластика персонажів, нарешті, існування двох іпостасей Кирпатого Мефістофеля – Чорного та Білого (їх грали різні актори).

За словами критика, у виставі «захоплювала ігрова взаємодія акторів з рухливими елементами декорацій, що певним чином дозволяла персонажам непомітно підмінювати одне одного, несподівано опинятися у центрі дії. Тотальна ігрова ситуація занурювала глядачів у зміну елементів

часопростору, породжувала відчуття ірреальності навколишнього світу» [312, 234]. Так чи інакше, головний герой брав участь відразу у трьох (!) любовних трикутниках сценічної дії, проте від соціально-політичного змісту твору Винниченка режисер навмисно відсторонювався. Саме тому критик стверджував, що «без показу попередньої духовної біографії «Кирпатого Мефістофеля» його історія, зодягнена у одежі святкової театральності, має вигляд досить банальний» [312, 234].

У 2005 р. С. Пасічник поставив у Харківському театрі імені Т. Г. Шевченка спектакль за п'єсою А. Стріндберга «Негода». Це — другий спектакль, що народився на новій експериментальній сцені театру (уперше А. Жолдак поставив тут «Один день Івана Денисовича» за О. Солженіциним – В. М.). Приміщення, призначене для зберігання декорацій, відрізнялось від традиційних місць зустрічей акторів і глядачів. «Але те, що не вписується в традицію, виявляється відповідним театральному експериментові. Тут важливий момент подолання, який пробуджує фантазію режисера і сценографа, ставить акторів перед складними завданнями освоєння незвичного простору, вимагає від глядачів напруженої співучасті, співтворчості», слушно наголошував Є. Русабров [312, 235]. І додавав, що «Пасічник дбайливо ставиться до тексту драматурга, намагаючись у своїх сценічних пошуках з'єднати пластику і слово. В цьому відношенні його позиція цікаво доповнює радикальні експерименти художнього керівника театру Андрія Жолдака, який руйнує архітектоніку п'єс і, практично відмовляючись від слова, вигадує надтекстовий відеоряд» [312, 235].

Оцінюючи постановку «Негоди», критик помітив у п'єсі А. Стріндберга, написаній ще наприкінці ХІХ ст., крутий заміс не повністю оформлених та суперечливих ознак натуралізму і символізму. «Ця “гримуча суміш” спровокувала в сучасному спектаклі появу сюрреалістичних символів. Пісочні піраміди на тарілках перед тими героями, хто нерухомо сидить за столом “трапези життя”. Величезний маятник, що зривається з

висоти і руйнує у своєму неблаганному русі ще одну, велику пісочну піраміду на підносі. Пісок, що сиплеться струменем згори, грає в промені світла. Руки акторів, що світяться в темряві, малюють фантастичні фігури в такт відлунню спотворених акустичними спецефектами голосів. Спалахи живого вогню, обличчя героїв, що вихоплюються з темряви. Боротьба світла і пітьми, суперечка металу і піску, перекличка звуків музики і шумів — стихії стають активними персонажами вистави. А їх взаємодія породжує метафори часу, що легко читаються.

Динаміку дії надають і основні елементи рухливої сценографії спектаклю — столи на коліщатках, які швидко перебудовуються акторами в нові мізансцени і змінюють відчуття простору). Загублені в потоці часу герої спектаклю ніби намагаються один одного в невірній грі світла і тіні. Умовна пластика, фіксовані пози акторів надають тому, що відбувається, характер притчі. А перед акторами стоять нетривіальні завдання, пов'язані із суміщенням умовності і життєвості, психологічних мотивувань та притчевої узагальненості» [312, 241].

Драматургія класиків театру абсурду (С. Беккет, Е. Іонеско, С. Мрожек та ін.) на сценах харківських державних театрів ставилась не надто часто, особливо до 1990-х р. Серед винятків: «Макбет» Шекспіра-Іонеско в театрі імені Т. Шевченка (1996) та «Ендшпіль» С. Беккета в театрі для дітей та юнацтва (1995). Через деякий час режисер цієї вистави Л. Садовський поставив у власній антрепризі ще одну п'єсу Беккета для одного актора «Остання стрічка Крепа» (1999) з В. Антоновим.

П'єса «В очікуванні на Годо» та декілька прозових творів зробила С. Беккета одним з найвідоміших і найупливовіших письменників ХХ ст. Ці твори, засновані на новаторських підходах до прози та драматургії, написані наприкінці 1950-х, і до початку 1960-х рр. Беккет створив п'єси, що заклали фундамент так званого театру абсурду — «Кінець гри» («Endgame», 1957), «Остання стрічка Креппа» («Krapp's Last Tape», 1958) і «Щасливі дні» («Happy Days», 1961). Ці роботи, які майже відразу стали міжнародною

театральною класикою, подібні за тематикою до філософії екзистенціалізму, стосуються тем відчаю і волі до життя перед лицем байдужого до людини і непізнаного світу.

Беккет продовжував працювати на ниві драматургії і, попри те, що його твори глибоко пройняті темами старіння, самотності, страждання і смерті, здобув величезний успіх не тільки в середовищі інтелектуальної богеми, але досяг загальносвітової популярності і визнання, вершиною якого стало присудження йому Нобелівської премії з літератури в 1969 р. У своєму рішенні Нобелівський комітет відмітив, що Семюел Беккет «нагороджений премією за новаторські твори в прозі і драматургії, де відтворено трагізм сучасної людини» [244, 177]. Вочевидь, глибинний песимізм Беккета містить водночас любов до людства, яка лише зростає в міру заглиблення у безодню мерзенності і відчаю.

У «Ендшпілі» діють сліпий паралізований старий у колясці в незрозумілому часопросторі, його відданий син — слуга, а також голови батьків, котрі розмовляють зі сміттєвих баків. Подібних вистав до постановки Л. Садовського харківська сцена не знала та не була до них готовою. Орієнтація на інтелектуальну та освічену частину публіки, особливо молодіжну, зумовила створення експериментальної сцени в театрі для дітей та юнацтва, імпровізована зала якої вмщала близько 50 глядачів. Але й цього було досить, аби зробити прем'єру надзвичайно резонансною та вельми значною в масштабах театрального життя Харкова та України загалом. Хоча й неоднозначною, оскільки режисер та виконавці уникали занадто прямих рішень характеризуючи персонажів та сценічні колізії. А Л. Садовський у якості вихідного мотиву постановки наводив слова Е. Іонеско: «сьогодні життя таке складне та багатошарове, що не знаєш, де брати виражальні засоби, аби це відобразити» [315].

Один із харківських критиків запропонував трактування «Ендшпілю» як «поведінку чотирьох останніх мешканців Землі, які в результаті глобальної катастрофи опинилися за чотирма замкнутими стінами» [382]. У



цій ситуації щодня повторюється однаковий «ритуал» – спроба повернення до звичайного життя, хоча жодної надії на це в цих знедолених та покалічених людей немає. І цю ідею режисер доводить у фіналі, коли сцена після усіх перипетій остаточно занурюється в суцільний морок.

Що ж до особливостей акторської гри, то актори В. Чайкін (Хамм), В. Антонов (Нагг), В. Бондарєв (Клов), І. Федоренко (Нелл) достеменно освоїли естетику «театру абсурду», тобто свідому відстороненість від психологічних мотивацій ролі, причинно-наслідкових зв'язків у їх взаємодії із рештою персонажів.

Наприклад, виконавець ролі Хамма В. Чайкін пов'язував свого героя із нашою історією та вбачав асоціативний зв'язок із конкретними її персонажами. Його партнер В. Антонов теж помічав у творі С. Беккета не абстрактні, а конкретні суспільні проблеми: відсутність спорідненості в широкому значенні слова, відмова від законів, викладених у Євангелії заради нікчемних людських уподобань. Гра в такий спосіб, як показала вистава, зовсім не внеможлиблює демонстрації живих людських емоцій, яким співчуває глядач. Саме тому звернення до складної та неоднозначної драматургії не тільки збагатило репертуар, а й надало потужний імпульс до творчого зростання трупі.

### **3.2. Режисерський театр Харкова в модерній та постмодерній культурних парадигмах**

Населення України загалом досить насторожено сприймає зміни, що відбуваються в кожній з галузей духовного життя. Автори дослідження «Історія української культури», наводячи найпоширеніші оцінки змін, що там відбуваються, зводять їх «або до того, що в музиці, кінематографі, театрі і т.д. нічого не міняється, або до близького за значенням варіанта — щось поліпшується, а щось погіршується. Щодо позитивних змін, то для масової свідомості вони виявилися найпомітнішими у сфері музики (25%) і

кінематографа (22%). Водночас лише тільки в оцінці змін у музичній сфері частка позитиву переважила негатив (19%). Найбільшу ж заклопотаність респондентів, судячи з усього, викликають зміни, що відбуваються у освіті (31% опитаних оцінив їх негативно), а найменше обізнані громадяни в театральній сфері (31% опитаних не змогли жодним чином оцінити зміни в цій сфері)» [116, 303].

Почасти це пояснюється тим, що авангардні тенденції в театральному мистецтві наштовхуються на консервативність сприйняття глядацькою аудиторією. Ідентифікація культурної ситуації останніх десятиліть із застосуванням поняття «постмодернізм» є недостатньо переконливою, оскільки без врахування конкретного соціального контексту в такий спосіб визначається лише абстрактна відмінність одного умовного періоду від іншого. Використання цих понять в українській науці залишається доволі проблематичним.

Для визначення художніх орієнтирів театру останньої третини ХХ ст. принципове значення мають модерні та постмодерні режисерські інтенції, що докорінно відрізняються від стилістики реалістичного драматичного театру. Вирішальним чинником оцінки вистави, вирішеної в постмодерному ключі, є розуміння того, що являє собою це мистецьке явище і чим воно вирізняється від модернізму, що свого часу належав до художнього авангарду, а зараз теж став у певному розумінні класикою, оскільки не змінив з перших десятиліть ХХ ст. своїх усталених проявів і може бути легко впізнаним. Але якщо розуміти під модернізмом різні течії, що різко поривають з класичними традиціями художньої творчості, то постмодернізм (як його продовження та почасти спростування) є швидше умонастроєм, інтелектуальним стилем, типом ментальності.

Як творча установка, постмодернізм виявляє максимум інтелектуально — ігрового, евристичного, деструктивного і мінімум смислоутворюючого, етичного, естетичного, конструктивного.

З численних робіт, присвячених художній культурі другої половини ХХ ст., висновуємо, що постмодернізм — це продукування позачасових текстів, у яких хтось (не автор!) грає в ігри, що ні до чого не зобов'язують і нічого не означають, використовуючи смислові коди, які належать іншим. Відповідно постмодернізм не належить до сфери філософії або історії, не пов'язаний з ідеологією, не шукає і не затверджує жодних істин.

«Постмодернізм розцінюється як реакція на модерністський культ нового, а також як елітна реакція на масову культуру, як поліцентричний стан етико-естетичної парадигми. Постмодернізм також розглядають як реакцію на тотальну комерціалізацію культури, що протистоїть культурі офіційній. Образ хаотичного надскладного світу — відправний момент сучасної художньої культури; постмодернізм — зображення світу, про який немає знання» [247, 34].

Класичний реалізм, що затверджував антропоцентричний образ світу, відбивав уявлення людини про себе. Проте сьогодні реалістичні форми (гіперреалізм) — це тільки спосіб зображення, які «відображають», якщо нема чого відображати. У цьому сенсі несистемність, хаотична мозаїка постмодернізму є об'єктивним відтворенням фрагментарності наших уявлень і безпорадності мистецтва.

Мистецтво постмодернізму — тією мірою, якою воно продовжує функції мистецтва, — це спроба подолати катастрофічну роз'єднаність людини і світу. Спосіб подолання — іронія і невизначеність, дадаїстична заборона на серйозність, змістовність — визначає стилістику постмодернізму. Відсутність сюжету, задуму, сенсу компенсується інтертекстуальною насиченістю. Ці ознаки можуть проявлятися тією чи іншою мірою в літературі, поезії, публіцистиці, театрі, образотворчому мистецтві і концентровані у власних постмодерністських жанрах, таких, як флюксус, хепенінг, перформанс.

Відповідно до такого мистецтва система уявлень, що склалася, більше не вважає митця творцем вищих цінностей. Девальвація духовної культури,

очевидно, пов'язана із поширенням інших пріоритетів. Відносні добробут і свободи, якими забезпечило себе суспільство споживання, свідчать, чого насправді бажає людина, звільнена з полону грубої практичної потреби. Відповідно, творчість втрачає свою сокральність і стає «художнім виробництвом», яке посилює розважальну та ігрову функції.

«Художній процес другої половини ХХ ст. принципово відрізняється від того, що усього, що існувало раніше. У мистецтві постмодернізму, де зникає або не відіграє суттєвої ролі сюжет, манера, інтонація, стиль говорять окрім волі того, що говорить. Тобто митець завжди скаже менше того, що кажуть його твори. Схильності постмодернізму виявляються не у висловлюваннях постмодерністів, а в їх стилістичних перевагах, зокрема в трактуванні наскрізних сюжетів» [247, 41].

За відсутності ґрунтовних досліджень, в українському гуманітарному дискурсі поступово усталилося популярне уявлення про постмодернізм, сформоване з еkleктично поєднаних теоретичних кліше й загальних фраз, на кшталт «смерті автора», «недовіри до метанаративів», «кінця історії», запозичених переважно з різних праць так званих «класиків постмодерної думки» або й узагалі позбавлених авторства, немов різновид «народної мудрості» [440, 17]. Отже, є потреба в уточненні змісту тих понять, які визначають проблематику сучасної культури та визначити можливість їх використання щодо аналізу культурної ситуації в Україні.

Неоднозначність критеріїв постмодернізму та розмаїття його визначень припускає варіативність його ознак у різних культурах. Проте застосування цього концепту для характеристики та аналізу культурних процесів та явищ у країнах Центрально-Східної Європи, зокрема й в Україні викликає чимало дискусій. Ідеться про злам, пов'язаний з кінцем радянської культури та початком нової, але ще невиразно артикульованої культурної практики, що збіглася в часі зі спробами культурної ідентифікації незалежної України. Дослідників здебільшого зацікавлюють маргінальні процеси, які

демонструють деградацію художнього канону, проте не створюють переконливих альтернатив.

Спектр думок щодо постмодернізму в українській культурі є надзвичайно широким. Хоча дослідники його проявів у різних сферах творчої практики здебільшого висловлюють скептичні думки щодо його природності та адекватності тим смислам, які вкладають у це поняття європейські й американські інтелектуали, аналізуючи власні культурні процеси. Наприклад, український літературознавець В. Єшкілев зауважує, що «постмодернізм залишається у нас найперше дискусією та дискурсією – розмовою та есеєм; відсутній перетин їх зі звиклим художнім текстом (постмодернізм без Еко, без Зюскінда, без Кортасара, без Фаулза) – тому залишається, найперше, цариною елегантної інтелектуальної фікції» [140, 50]

П. Іванишин вважає, що утвердження постмодерних стереотипів в Україні почалося на непідготовленому ґрунті, адже не було подолано тотальну маргіналізацію українців, здійснену російським комуністичним урядом. Науковець розглядає постмодернізм як «упровадження антинаціональних та антигуманних ідеалів під гаслами гуманізму, глобалізації, космополітизму, що руйнує національну ідентичність та призводить до поглиблення денациональності й дегуманізації сучасного покоління» [149, 129].

Спекулятивною вважає практику використання поняття постмодернізм щодо української культури О. Пахльовська, зауважуючи, що «іманентна для нашої культурної ситуації законсервованості та інерційності «локалізувала» феномен постмодернізму, адаптувала глобальне явище до національних потреб, презентувала запозичені ззовні стереотипи як місцеві нововідкриття. А результат лише той, що подібні хаотичні й несамостійні проєкції значною мірою дезорієнтували, — якщо не спотворили, саму «локальну» перспективу, культивуючи і кодифікуючи її всього лише як «неоколоніальний» простір» [330].

Водночас відома українська літературознавець Т. Гундорова зауважує: «Зрештою, якщо бути чесними, навряд чи ми можемо дати чітке визначення, що таке романтизм, модернізм. Я розумію, що постмодернізм своїм префіксом «пост» спонукає говорити про те, що це явище паразитує на чомусь іншому, зокрема на модернізмі. І все-таки, для мене постмодернізм — це величезний шанс самоусвідомлення нас у нашій сучасності, бо ми часто мислимо категоріями, які ідеалізовані або абстрактні і які значною мірою не відповідають «нашій» сучасності. І хочемо ми того чи ні, але нинішня ситуація в Україні так само прочитується в координатах постмодернізму» [330]. Відтак, доцільність звернення до цього концепту та використання відповідного поняттєво-категоріального апарату потребує обґрунтування, зважаючи на їх актуальність щодо конкретних культурних практик.

Термінологічні проблеми постмодернізму пов'язані не лише з ними самими, й з багатозначністю поняття «модерн», на якому він базується. «Modern» здебільшого перекладається як «сучасний», але має декілька смислових значень. По-перше, це сукупність характеристик, що відповідають уявленням про сучасність, по-друге, це різноманітні явища, які визначають епоху модернізму. Термін модернізм водночас використовується і для характеристики художньо-літературного руху кінця XIX – початку XX ст. У ширшому розумінні «модерн» означає певний історичний період, що ототожнюється з Новим часом (Modernity). Модерн як історична епоха характеризується особливим філософським і науковим світоглядом — модернізмом. Аналогічно й поняттям «постмодерн» можна визначати історичний період, що настає після модерну. Відповідно, «постмодернізм» — ментальна настанова, що притаманна сучасній культурі. Однак таке тлумачення не є ані остаточним, ані загальноприйнятим.

На думку української дослідниці постмодернізму І. Старовойт, «час постмодерності в літературі настає приблизно з кінця 1960-х рр. Спершу префікс «пост» дослідники прикладали лише до митців останнього на тоді двадцятиліття (1950 – 1960) – порушників «рівноваги» модернізму, – але

щоразу наполегливіше проштовхували сам термін до початку століття» [320, 4]. Проте проблема хронології постмодернізму або визначення його в якості окремого періоду не є принципово важливою для теоретиків та практиків постмодернізму. На відміну від модерну, епоха постмодерну не пов'язана зі значними соціальними потрясіннями і немає певної вирішальної для його появи події. Загалом межі постмодерну визначають доволі умовно, здебільшого враховуючи змістові зміни, а не конкретні події. Вочевидь настання епохи «постмодерну» пов'язане з формуванням «постмодернізму» як світогляду, який згодом стає предметом теоретичних рефлексій та набуває відповідного термінологічного оформлення.

Процеси, що характеризуються поняттям «постмодернізм», його представники та дослідники описують по-різному. Одні вважають їх продовженням і розвитком модернізму, і постмодерністські мистецтво й література пропонується сприймати за звичною історичною схемою продовження тенденцій модернізму на новому історичному етапі. У такому ракурсі постмодернізм — це те, що виникло після модернізму. Інші вбачають в культурі постмодернізму розрив із класичним модернізмом першої половини ХХ ст. Інші відшуковують в минулому митців, чия творчість вже містить ідеї та принципи постмодернізму, таким чином пропонуючи переосмислити звичні варіанти сприйняття історії мистецтва та культури загалом. «Спільним для усіх точок зору є те, що вони дають назву не так періоду, як процесу розпаду «старих тотальностей» (метанарацій) та трансгресії нормативів, що були, як вважається, в них укорінені модернізмом. Можна сказати, що постмодернізм — це і концепції, і практика, і цілий набір стильових прийомів не тільки локальної дії, а й усього періоду» вважає Т. Гуменюк [121, 14].

Вочевидь, єдина концепція постмодернізму відсутня потреба у використанні цього поняття постала внаслідок браку ефективних способів осмислення надзвичайно динамічних та суперечливих процесів у культурі ХХ ст. Нині постмодерністську ситуацію в культурі відзначають у різних

регіонах світу, а саме поняття застосовують як універсальну когнітивну матрицю. Як уважав Мирослав Попович, «...у визначеннях терміна «постмодерн» ви знайдете такі речі, які дозволяють застосувати його принаймні до явищ, які ми називаємо модернізмом ХХ навіть кінця ХІХ ст.» [249]. Науковець наголошує на тому, що «...термін постмодерн і вся постмодернова візія бачиться як щось, що протистоїть класичному, чомусь, певним чином пов'язаному з класичним баченням світу» [249]. Аналізуючи постмодерністський дискурс 80-х рр. ХХ ст., відома українська літературознавець Т. Гундорова звертає увагу на переосмислення не лише літературної класики, але й її функцій. «Віднині, класика не є абсолют, а новаторство не зумовлене запереченням класичної традиції, як це було властиво модернізмові. У постмодерну епоху класика взагалі перестає існувати, її підмінюють відносні канони та мода» [122, 43]. Отже, постмодернізм ґрунтується на доволі складній рефлексії традиції, наявність якої важлива для його конституювання.

Ключовою для формування естетичної настанови постмодернізму є теза про «смерть автора», яка підтверджує принципову плюральність культурної практики і світогляду. Як наслідок – поява симулякра, відчуження. У філософії, так само, як і в культурі загалом, визнається результативність деконструкції, що зумовлює розпад світоглядної системності. «Нова філософія», за словами В. Руднева, «... в принципі заперечує можливість достовірності та об'єктивності..., такі поняття, як «справедливість» або «правда» втрачають своє значення...» [297]. Демонстративна «втома» від культури спричиняє іронічне ставлення до неї загалом і до будь-якої творчої діяльності зокрема.

Таким чином, постмодернізм немає однозначного тлумачення і не передбачає готових формул та чітких відповідей щодо ключових проблем сучасного суспільства, культури та мистецтва. Ідеться, здебільшого, про інтелектуальну настанову щодо пошуку певної позиції в сприйнятті та формуванні відповідного інструментарію опису та аналізу трансформацій,



що визначають тренди культурних змін упродовж другої половини ХХ ст. У культурологічному аспекті, слідом за Н. Маньковською, ми розглядаємо постмодернізм як культурно-історичне явище в дискурсивному контексті, тобто як «транскультурний феномен, що передбачає діалог на основі взаємної інформації, відкритість, орієнтацію на різноманіття духовного життя людства» [234, 142].

Отже, постмодернізм демонструє певну змістову трансформацію: від спонтанної мистецької практики, до інтелектуальної течії, певного методу пізнання та, зрештою, специфічного світогляду, що відображає глибинні зміни, які відбулися в суспільстві в останні десятиліття ХХ ст. Ступінь сформованості відповідного дискурсу зумовлює аналіз постмодерну як специфічного періоду історичної динаміки культури європейського типу. Ми ґрунтуємось на тому, що змістові характеристики постмодерну акумульовані в теорії та практиці постмодернізму. Тобто подібні світоглядні настанови адекватно реалізуються в мистецтві, складовою якого є дискурсивна саморефлексія.

Постмодернізм як ідейна течія найадекватніше відтворює ознаки сучасної культури, які демонструють еkleктичність як світоглядну та естетичну норму. Вихідна теза постмодернізму полягає в тому, що дійсність доступна нам лише у формах, опосередкованих мовою. Тобто дискурс — інструмент творення навколишнього світу. Оскільки ж мовна інтерпретація є штучною, це робить саму реальність мінливою та невловимою.

Постмодернізму притаманні несприйняття світу як цілісності та, відповідно, неможливість його опису за допомогою будь-яких універсальних теорій, що претендують на єдине достовірне знання про дійсність. Ключовими поняттями, які, на нашу думку, найточніше визначають специфіку постмодерністського дискурсу, є деконструкція та децентрація. Тому питання про адекватне відображення світу в мистецтві постмодернізму взагалі не порушується. У такому контексті поширеною стала інверсія

сміслів естетичності, що супроводжувала творення «нової художньої реальності» і «зачепила» всі види сучасного мистецтва, зокрема і театр.

Незважаючи на наведені джерела, сьогодні постмодернізм у театральній культурі є мало дослідженим та ще менше визначеним у своїх основних категоріях. До цього напрямку в театрі належить творчість Роберта (Боба) Уїлсона, Ф. Касторфа, М. Лангхофа, Тадаші Судзукі. У сучасному українському театральному мистецтві найвідомішим представником постмодернізму є Андрій Жолдак.

Сучасна критика та театрознавча наука відводять режисерові А. Жолдаку особливе місце в сучасному театральному процесі. Про це, зокрема, свідчать автори такого фундаментального дослідження, як «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття», виданого у 2006 р. Інститутом проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України.

Проте імідж Жолдака як «найяскравішої та найскандальнішої мистецької постаті вітчизняного театру» слід розглянути в ретроспективному контексті. Адже після перебування на посаді головного режисера та художнього керівника харківського театру імені Т. Шевченка у 2002 – 2005 р. Жолдак в Україні фактично не працює. Цей період був важливим не лише в творчій біографії митця, а й в історії театру та еволюції традицій «березільської доби» (тобто всієї посткурбасівської історії театру). У жодній іншій виставі, поставленій на сцені головними, черговими або запрошеними режисерами, не було такої концентрації та показової демонстрації постмодерністської естетики, як у виставах Жолдака.

Творча біографія Андрія Валерійовича Жолдака починалася в 1989 р. з постановки вистави «Момент» за В. Винниченком на малій сцені Київського академічного українського драматичного театру імені Івана Франка. Тоді вона не була приголомшуюче радикальною, як більшість його пізніх вистав. Молодий випускник театральної майстерні А. Васильєва в Московському державному інституті театрального мистецтва дебютував майже водночас з іншими експериментаторами української сцени В. Більченком та

О. Липциним, котрі, подібно до Жолдака, були змушені згодом шукати собі роботу за кордоном. Кінець 1980-х р. загалом символізує появу нової режисерської школи в країні, яку так чи інакше чином відбивала творчість О. Крижановського, В. Кучинського, Р. Мархолія та ін.

Пошуки цієї школи, власне, знаменували появу нового, антитоталітарного театру, який не був би зациклений на ортодоксальних засадах радянської драматургії та лінійних принципах побудови театральної вистави загалом. Можливо, саме це мала на увазі Н. Корнієнко, котра запропонувала своєрідний погляд на театральну естетику Жолдака. Вона в монографії 2000 р. називала режисера «язичником», який «виплескує свої потаємні комплекси й інтуїтивні спалахи (прекрасний об'єкт для психоаналізу) в логіці інтригуючих свідомість кумирів та ідолів, поза будь-якою претензією на систему. Це – не докір, а – звичайна ілюстрація факту, що в даному випадку живить творчість. Сплеск – найчастіше спонтанний. Режисера надихає не стільки знання, скільки свобода волі» [184, 76].

Проте першою ознакою таких бунтівних вчинків в українському театрі була не демонстрація язичницького світовідчуття режисера, а його ставлення до літературних текстів. Про це зазначала Г. Липківська в згаданій колективній монографії:

«Якщо решта режисерів України в ці роки шукала — та знаходила — нові точки перетину з літературними текстами (здебільшого, класичними), то Жолдак рухався в протилежному напрямку, тобто не «до», а «від» тексту. Перепробувавши, здається, всі можливі на сьогодні моделі створення та презентації вистав, Жолдак спробував не просто зберегти засади «театру деструкції тексту», а й поставити їхній розвиток та поглиблення на комерційні рейки» [258, 921].

Г. Липківська не вирішує дилему, «чи є Жолдак геніальне, безпосереднє дитя, котре ставить, як дихає, чи він — гросмейстер чіткого, прагматичного розрахунку щодо «конвертованості» на міжнародному мистецькому ринкові», а висновує: «максимально дистанціюючись від

драматургії, він надалі все більше й більше цієї драматургії позбавлявся» [258, 921].

Ставлення до драматургії є лише одним із чинників, притаманним театральному постмодернізму. Це явище влучно характеризує російська дослідниця Н. Маньковська: «постмодернізм багато в чому зобов'язаний своїм виникненням розвиткові новітніх технічних засобів масових комунікацій, тобто телебаченню, відеотехніці, інформатиці, комп'ютерній техніці. Виникнувши, передусім, як культура візуальна, постмодернізм в архітектурі, живописі, кінематографі, рекламі зосередився не на віддзеркаленні, але на моделюванні дійсності шляхом експериментування з штучною реальністю — відеокліпами, комп'ютерними іграми, діснеєвськими атракціонами. Ці принципи роботи з «іншою дійсністю», тими знаками культури, які покрили світ панциром слів, поступово просочилися і в інші сфери, захопивши у свою орбіту літературу, музику, балет і, звичайно, театральне мистецтво». [234, 46].

Поєднання ностальгічних настроїв із техніцистським прагматизмом, вважає дослідниця, зумовило той особливий колорит, який, у поєднанні з відкритою розважальністю, зацікавленням багатьма постмодерністськими сюжетами сприяв їх популярності в масового глядача. Популістська орієнтація, що відкидає будь-які естетичні табу, сприяла перетворенню всієї культури минулого водночас на музей та «розплідник» постмодерністської естетики.

Суттєвими ознаками постмодернізму в мистецтві Н. Маньковська називає розмитість опозицій між словом і екзистенцією, текстом і тілом. Дослідниця підкреслює, що «коли в такий спосіб відбувається заміна слова іншим текстом, ритмом, криком, ієрогліфом, жестом, тілом, то на відміну від традиційного театру, життя тут не зображається, але проживається. Таким чином руйнується гуманістична межа класичного театру, деконструюється звична роль автора, знімаються опозиції автор – актор, актор – глядач. Перенесення уваги з раціонального змісту слова на його плоть повертає театр

на довербальний рівень, відкриваючи шлях постмодерністській візуально-пластичній виражальності» [234, 46].

Усі ці ознаки можна помітити в антрепризному проєкті «Кармен» (1997), або «Одруженні» (Черкаський обласний музично-драматичний театр (2001) — виставі, що стосувалась М. Гоголя лише своєю назвою.

Харківський «Гамлет» У. Шекспіра перетворився на «Гамлет. Сни» (2002), де сценічне дійство було прив'язане до авторських мотивів лише іменами в програмці. Тому слухним вважаємо спостереження театрознавця О. Чепалова, котрий зазначив після прем'єри, що «крізь магічний кристал гамлетівського питання нескладно побачити філософію героя та епохи відповідних часів, чи то декабристів, чи то колабораціоністів» [417, 11].

На першому показі свого «Гамлета» Андрій Жолдак запросив виконати головну роль тоді надзвичайно популярного українського естрадного співака О. Кравчука, чим відразу зняв серпанок таємничості зі своєї концепції. Позолочений, як Орфей у рок-опері О. Журбіна «Орфей та Еврідіка», Кравчук оголювався до останньої межі та навіть співав фрагменти пісень у власному виконанні: «Ти не вір мені, і собі не вір, тільки вір в мою любов, кохана!», ніби демонструючи «попсовий» варіант поезій Шекспіра.

Невідомо, чи насправді Кравчук співав у прем'єрних виставах, чи користувався фонограмою, але дивно те, що це робили драматичні актори, які іноді навіть не спілкувалися між собою в діалогах. Тільки реготали та вигукували вони без допомоги звукооператора. У цій ситуації було байдуже, хто з акторів кого грає. В. Спесівцева — Офелія могла б легко помінятися роллю з О. Стеценко — Гертрудою, а В. Маляр — Клавдій з Ю. Головіним — Полонієм. Суттєво у виставі нічого б не змінилось. У тому жорсткому кастингу, який влаштував для виконавців А. Жолдак, головним була, мабуть, не вдача актора, а його підпорядкованість «лялькареві».

Актор-маріонетка — не винахід Жолдака. Про актора-надмаріонетку мріяв свого часу Гордон Крег. Проте якщо актори-маріонетки лише відволікають глядача від змісту драми «високої долі, заповітної звитяги»

(Б. Пастернак), то пістрявий, ексцентричний, а часом неврастенічний натовп наближає нас до жанру, обраного режисером: сценічної фантазії, до його «снів», які не підпорядковуються законам раціональної свідомості.

«Жолдак, — зазначав про цю виставу О. Чепалов, — чудово знає важелі управління натовпом, масою на театральному кону. Він, як досвідчений політик, легко змушує людей у єдиному пориванні гніватися та сміятися, застигати у подиві й тупувато підкорятися. Він без церемоній, але й без особливої потреби змушує акторів та актрис поважного віку роздягатися майже догола й струшувати тілесами, немов у модному тепер «балеті дебелих», одному з «зойків» маскультури. Майже весь арсенал режисерських прийомів звідти ж.

Режисер постійно сигналізує в зал на якійсь тарабарській мові, іноді удавано примітивній, іноді естетськи примхливій. Сигналізує й у прямому й у переносному значенні, змушуючи виконавиць із прапорцями імітувати морську азбуку морзе, а іноді використовуючи «сурдопереклад». Режисер нанизує сцени одну на одну, створюючи своєрідний «парад атракціонів» та змушуючи глядачів розгадувати при цьому хитрі загадки» [417, 11].

Поступово магія загадкових перетворень зникає, залишаються, за незначним винятком, трюки, механічна зміна епізодів. Можливо, в цьому калейдоскопі й приховано якийсь зміст, оскільки персонажі час від часу гучно кличуть Гамлета, аби він щось змінив у їхньому житті. А Гамлета все нема й нема. Тому фраза: «Далі тиша», що звучить у фіналі п'єси, сприймається як логічний кінець вистави. Проте Жолдак вирішує інакше. Після звичайного фіналу він «викриває» власну магію, продовжуючи театральну фантазію, так би мовити, на «місцевому матеріалі». Прогулянку по власних сновидіннях режисер здійснює у серії «кліпів» з чеховських часів. Блукання російського Гамлета серед цих героїв також безперспективні. Тобто все повторюється в цій історії, яка нічого не навчила героя та натовп.

«Епатажні екзерсиси та рекламні акції, наслідування театральної моди, самоповторювання – далеко не кращі ознаки в сучасному періоді творчості

Жолдака, який претендує на роль вітчизняного театрального лідера», — написав критик у 2002 р. [417, 12]. Проте це було лише першим досвідом режисера, заявкою на майбутнє. І у кожній наступній виставі він відверто демонстрував своє ставлення не тільки до драматургії першоджерела, але й до глядача, якого дратував, долучав до провокаційних акцій, аби тільки справити на нього приголомшуюче враження.

«Один день Івана Денисовича» (2003) за Солженіциним викликав суспільний бешкет і різкі висловлювання про цю роботу самого письменника, авторські права якого були порушені. Ситуацію тоді пощастило змінити. Але сьогодні наївно було б дорікати А. Жолдаку, як і іншим постановникам постмодерністської формації, що вони не дотримують духу і букви авторського тексту. Спектаклі за творами класиків, побудовані як мозаїка німих стоп-кадрів, почали сприймати навіть замшілі ортодокси. Визнаючи, що видовище чимось заворожує, глядацька аудиторія і відчувала неоднорідні почуття. Одні чекали, що буде далі, інші — коли все це закінчиться.

«Місяць на селі» О. Тургенєва став у Жолдака «Місяцем кохання» (2003), де, практично за відсутності тексту, перед глядачами розгорталось понад 300 «живих картинок», подеколи статичних, подеколи динамічних, «відбитих» одна від одної затемненнями, і це мерехтливе «слайд-шоу», котре можна було розпочати й припинити дивитися з будь-якого місця, оскільки розбірна наскрізна лінія розвитку не була передбачена, мав якийсь зв'язок із першоджерелом, мабуть, лише в уявленні режисера. Сам він у програмці прокоментував це таким чином: «Я не хотів робити виставу сюжетною, не хотів робити ілюстрацію, коли б я йшов по тексту й ілюстрував сюжет. Наш Тургенєв у Харкові — це виноска навколо п'єси Тургенєва, яка щезла, але ми пам'ятаємо її сюжет» [258, 931].

У виставі А. Жолдака «Гольдоні. Венеція» (2004) відрив від авторського тексту, жанру та стилю, здається, був максимальний. Використовуючи навіть не самі мотиви, видобуті із надр п'єси, а вже, так би

мовити, «похідне від мотивів» та фактично чіпляючись лише за потенційно змісто та формотворчу зв'язку «Венеція — маски», Жолдак знову звернувся до живих картинок, але максимально динамізував їх, розгорнувши пластичні екзерсиси і на сцені, і на всіх ярусах глядної зали, розміщуючи публіку то на кону, то у партері.

До програмки навіть додано було словник — вкрай іронічний. У цих безкінечних цифрах навіть зі словником було не розібратися, тож те, що 5 означає «любов», 6 — «риба», 7 — «скло», 33 — «смерть», 45 — «пеніс», 63 — «мить», 64 — «тиждень», 75 — «мара», а 88 — «потоп», стало не адекватною заміною словам, а лише елементами тонового ряду вистави. Сама ж вистава, позбавлена «якоря», вільно плавала хвилями асоціацій, і глядачі — разом з нею, якщо не захлиналися у тих хвилях.

Нарешті, у виставі «Ромео і Джульєтта. Фрагмент» (2005 р.), яка стала останньою постановкою Жолдака в Харкові, приголомшували вже не прийоми постмодерністського театру, до яких поступово звикали, а саме відсутність етичних критеріїв. Тобто порушувались не естетичні, а етичні правила спілкування з глядачем, що Жолдак робив навмисно, з провокаційною метою.

Проте знайшлися критики, котрі помітили у виставі «Гольдоні. Венеція» ознаки «театру перетворення» і коментували його так: «Отже, Жолдак орієнтується на принципи поетичного театру, розроблені класиком української режисури Лесем Курбасом» [269, 50]. Роль «нового Курбаса» влаштувала Жолдака, і він відразу ж став боротися за те, щоб повернути театру назву «Березіль», а ім'я Т. Шевченка зняти з афіші. За три роки він розпрощався з досягненнями попередників, натомість показавши трупу на європейських театральних фестивалях зі своїми новими роботами.

А. Жолдак, шукаючи обов'язкові умови, що визначають характер будь-якого видовища, насамперед називає його моральний вплив. Суть тут не в приємному чи дратівливому спогляданні, не в доступності чи зарозумілості (тобто в естетиці), а в етиці (тобто в моралі). Театральний спектакль не



повинен принижувати людську гідність глядачів і акторів (авторів п'єс — тим більше). У Жолдака це траплялося у «найбільш вишуканіших» спектаклях. Але «Ромео і Джульєтта» перевершив усі мислимі норми і межі. Ось як описує це видовище відомий критик: «Основний склад трупи (а це близько тридцяти чоловіків і жінок різного віку і статури) зняли із себе весь одяг і понад годину в такому вигляді здійснювали різноманітні «еволюції» на сцені. Потім, хором скандуючи слова прологу «Ромео і Джульєтти», шеренгами та рядами продовжували гарцювати і тупцювати, підстрибувати і бігати.

Далі на сцену витягли два унітази, і оголені артисти, посилено тужачись і підтираючись туалетним папером, зображували процес дефекації, робили вигляд, що спорожнюють сечовий міхур. Далі актори, «наповнивши» до краю унітази, стали з наснагою і видимим мазохістським задоволенням натирати один одного коричневою рідиною. Так, власне, і закінчилася перша дія «Ромео і Джульєтти» [418].

Відмившись під час антракту, чоловіки й жінки, з милостивого дозволу режисера, одягли трусики, шкарпетки і гетри, але не відступили від спроб переконати в тому, що ми жили, живемо і будемо жити в лайні. Додатковими доказами цього стали кадри телевізійної хроніки, які натякали на те, що клани Монтеккі і Капулетті — це претенденти на трон правителя, іншими словами, на президентську посаду.

Але театр суспільно-політичний — не стихія Жолдака, що довела друга дія «Ромео і Джульєтти». Звичайні для режисера «вишукані» стоп-кадри на сцені перемежовувалися з погано змонтованими документальними відеофрагментами на екрані, нібито актуальними текстами.

А. Жолдак, мабуть, небайдужий до слави іншого скандаліста в українському мистецтві, Леся Подерв'янського, з деякими його п'єсами, присмаченими нецензурною лексикою. Але те, що в Подерв'янського дотепне і веселе, як у листі запорожців до султана, у Жолдака притягнуте, нервово і цинічне. Але харківський глядач «сидів сумирно і не скористався

провокаційною порадою самого Жолдака кричати «Ганьба!», свистіти і тупотіти ногами в місцях, які обурюють. Думаю, не тільки з делікатності, а тому що видовище це, в кінцевому результаті, мало кого зачіпає за живе» [418].

Оцінка вистав Жолдака в сучасному мистецтвознавстві та культурології є неоднозначною. Ось лише декілька висловлювань професійних критиків про його спектаклі.

«Андрій Жолдак приголомшив глядача сюрреалістичною окрошкою з «найкласичнішої» п'єси російського репертуару (у основі спектаклю сценарій режисера за мотивами п'єси І. С. Тургенєва «Місяця на селі»).

Спектакль Жолдака — серія картин - «натюрмортів», де речі і люди зрівняні і знаходяться в дивних співвідношеннях, здаються незв'язними, як уві сні, або повні несумісних збігів, тобто так, як це прийнято в зразках сюрреалістичного живопису. П'єса дає безліч матеріалу для гри з фетишами, а вони і є сюрреалістичні об'єкти, тілесні, матеріальні значущі знаки-замінники, що заміщають особу, яка спровокувала еротичне бажання. Еротична напруженість в наявності зашифрована і позаперсональна, тобто належить усім і нікому окремо. Розкладання тургенєвського сюжету на фрейдистські мотиви неминуче надає спектаклю жанрові риси пародії. У це видовище час від часу вриваються повідомлення про зупинки метро або фрагменти розмов колишнього Президента України. Спектакль підтвердив, що у сюрреалізмі багато спадкоємців в сучасному мистецтві, мова якого, в широкому сенсі, є сюрреалістичною, недаремно слово «сюр» стало повсякденним в нашій мові» [258, 932].

Інший критик підтверджує, що принцип театру Андрія Жолдака є швидким монтажем видінь. «П'єсу режисер сприймає як фотоплівку, на якій зафіксовані розрізнені кадри і серії кадрів, іноді статичні, а іноді «живі», дієві. Запозичивши у автора-класика деякий знак сюжету або середовища, в якому відбувається дія, режисер то робить натяки на події п'єси, то йде від них у власні, абсолютно оригінальні асоціації. Одна асоціація породжує

іншу, за власною логікою. Логіка ця відверто уявна, така, що нікуди не веде, бо руйнує себе.

Автори спектаклю констатують неможливість виявити «зміст» в тому, що відбувається. Ми дивимося зі сцени в зал, зверху вниз, потім переходимо в партер, міняємо ракурс, дивимося від низу до верху — один результат: вигадана Венеція виявляється Вавилоном безумства. Або абсурд закладений в самій дії, або в неможливості зрозуміти сенс того, що відбувається, в дискретних відблисках реальності, які не зв'язуються в осмислену послідовність. Швидше останнє, і це постмодерністський різновид читання — руйнування тексту.

Актори грають в єдиному стилі, витонченому, непобутовому, складному за інтонаціями. Театр Жолдака заснований на особливому гуморі, в якому більше здивування, ніж веселощів» [269, 50].

Професор Сорбонни Жорж Баню охрестив Жолдака «”неприборканим сюрреалістом”». Жолдак бере композиції Магріта і «розкадровує» їх, користуючись стилістикою і технологією Уїлсона. Або дивиться Фелліні і, перебуваючи усередині «Амаркорда», робить «Одруження». Потім бере предметний світ Някрошюса і, помноживши його на два, на чотири, на шість, на вісім, пародіює. У компіляції європейці, що звикли до театральних імітацій, легко вичитують постмодерністський сенс або безглуздя — у цьому випадку все одно спектакль «Місяць кохання» показав явний зв'язок з «Поглядом глухого» Уїлсона (1971) – вистави, яку критика небезпідставно називала «безмовною оперою». У Жолдака це проявляється у дії, це чарівно і спокусливо, як в спектаклі Уїлсона. Отже, на сьогодні він єдиний існуючий сюрреаліст, бо працює, спираючись на асоціативну логіку сюрреалістів» [42, 5].

Ж. Баню вважає, що адекватною рецензією на спектаклі Жолдака може стати поетичне есе, автор якого не утруднявся б оцінкою подій, а, за можливості, образно і яскраво описав власні фантазії, що виникли під враженням режисерських фантасмагорій. Адже замість того щоб, як

уважається, вибудовувати історію, він, навпаки, завжди дробить її на епізоди, зводячи класичний твір до розрізнених елементарних часток.

Використовуючи конфлікт між «закріпленням» п'єси із спектаклем через назву, Жолдак «звільняється від відповідальності, що виникає внаслідок обробки. Завжди існує пріоритет ранніх текстів або відомих авторів, і цей пріоритет Жолдак позбавляє будь-якого авторитету. Він атакує, перекручує, розбиває тексти, але водночас текст йому потрібний, аби створити атмосферу конфлікту, що збуджує і зачаровує.

Жолдак робить свої картини, не використовуючи сучасні віртуальні або комп'ютерні технології. Це картини, які передають колоритність або працюють із стихіями, такими як земля і вода, або з матеріалами — особливо з молоком, картини, які оп'яняють своєю владою. Матеріальні і заплутані, вони не прагнуть до відкриття нового, вони звертаються до витоків театру. Картини виконують сильну дію, оскільки Жолдак прагне відмовитися від загальноприйнятих стандартів. Він діє як письменник сцени» [42, 7].

«Андрій Жолдак посідає цілковито особливе місце у сучасному театральному процесі. На рубежі 1980 – 1990-х рр. він перебував у певному затінку своїх «колег по авангарду». Однак, за останнє десятиліття Жолдак, на полишаючи активної самореклами та кавалерійських «наскоків» на існуючу культурну реальність, здобув імідж найяскравішої та найскандальнішої мистецької постаті вітчизняного театру.

Штучне подовження деструктивних щодо авторського тексту тенденцій (уже і термін для цього входить в обіг — «постдраматичний театр») існує на кону як екзотика, мейнстрим же, видається, залишив у минулому тотальну недовіру до слова як такого, «перетравив» її, але не став наново сумлінним апологетом літературного першоджерела, натомість іде по відношенню до нього не шляхом розтину, а ніби шляхом «доповнення» театральними прийомами, шляхом вибудовування складних контрапунктів, експериментуючи, скоріше, у царині часопростору, у царині стилістики, аніж у царині тексту як такого» [258, 934].

### Висновки до розділу 3

Результати дослідження, представлені в третьому розділі дисертаційної роботи, є підставою до наступних висновків.

Критерії щодо категорії «традиції театру Курбаса» ще й досі можна вважати невизначеними. На сучасному етапі вони розглядаються без потрібного диференціювання достеменних методів режисури керівника театру «Березіль» та практичних досвідів його послідовників. У результаті практичні досягнення режисерів, котрі декларують свою спорідненість із березільськими традиціями суттєво розходяться з їх намаганнями. Чи призвела загибель Леся Курбаса та декого із його учнів до загибелі березільської культури? На це питання може бути тільки негативна відповідь. Адже мистецький досвід, увійшовши в плоть і кров творчої особистості, стає її іманентною складовою, про що свідчить художня й педагогічна практики березільців, котрі лишилися жити й виховали наступні покоління театральних митців, на основі великого і різноманітного березільського доробку. Подальше залучення до нього продовжує розширювати мистецькі горизонти і практиків театру та його дослідників.

Особливо це стосується постановочної роботи на березільській сцені. Багато істориків театру та критиків, котрі розмірковують про долю курбасівських традицій, надають перевагу в цій царині режисерові І. Борису, пов'язуючи його творчі надбання із пошуком національної ідентичності, свідомістю соціуму, що, водночас, демонструє «викид» нової генетичної культурної енергії.

Саме І. Борис задумав (за творчим заповітом Курбаса) і створив акторсько-режисерську лабораторію ЕКМАТЕДОС (експериментальна майстерня театральних досліджень), де за п'ять років роботи надав можливості експериментувати на великій та малій сценах майже десятком колегам, серед — яких А. Бабенко, С. Бережко, Г. Воротченко, С. Пасічник, Л. Стілик та ін.

П'ятирічний період, у межах якого Харківський академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка очолював І. О. Борис, пов'язується із становленням мистецького почерку режисера як постановника, отриманою освітою в Київському інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, роботою в театрах Запоріжжя, Івано-Франківська, Львова та стажуванням у Московському державному академічному театрі імені Є. Б. Вахтангова, що почасти підтверджує докорінний зв'язок мистецьких традицій Вахтангова та Курбаса під час роботи останнього в театрі «Березіль».

У результаті аналізу робіт І. Бориса на березільській сцені визначено його досягнення з точки зору відновлення національної ідентичності українського театру кінця XIX ст. та їх зв'язок із традиціями театру корифеїв, пошуковими методами «театру перетворення» Курбаса. На прикладах трьох постановок І. Бориса («Король Лір» У. Шекспіра, «Украдене щастя» І. Франка, «Три сестри» А. Чехова) доведено прагнення постановника до різноманітності режисерських прийомів, синтезу компонентів вистави та змістовності його соціально-філософського наповнення, що підтверджує належність режисера І. Бориса до передових майстрів театрального мистецтва України кінця XX ст. та його роль у збереженні кращих мистецьких традицій театру «Березіль», заснованого Лесем Курбасом.

Творчий доробок І. О. Бориса та його організаційні зусилля як головного режисера Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка були спрямовані на підтримку та розвиток традицій, закладених у 1920 – 30-ті рр. керівником театру «Березіль» Лесем Курбасом, а саме:

- урізноманітнення і удосконалення режисерських прийомів та школи акторської гри, що сприяли б образному перетворенню та актуалізації драматургічного матеріалу за сценічних умов. Цьому сприяло створення творчої майстерні, куди залучались, переважно, митці-експериментатори, що представляли різні вектори сучасних режисерських напрямів та шкіл;

- пошуки національної ідентичності, що відчувалося в особливостях репертуарної політики, постановці режисерських надзавдань та відмові від кон'юнктурних і розважальних вистав, характерних для невибагливих смаків публіки.

Оскільки тема підтримки реформаторських та національно спрямованих ідей Леся Курбаса є актуальною протягом кількох десятиліть ХХ ст. та, особливо, у наш час, розробка теми потребує подальших досліджень. Необхідний аналіз принципів взаємовідносин головного режисера і організаційних структур театру, адже сьогодні у творчу та адміністративну практику активно впроваджується інститут художнього керівника театру — людини, котрій були б підпорядковані не тільки творча система театру, а його фінансова, юридична і адміністративна діяльність. Таке дослідження дозволить надати оцінку комплексній системі керівництва театральним колективом за умов сучасних ринкових відносин та, з іншого боку, для збереження національних традицій та національної ідентичності.

Драматургія класиків епохи модерну (А. Стріндберг, Л. Піранделло та ін), представників театру абсурду (С. Беккет, Е. Іонеско, С. Мрожек та ін.) обмежено представлена на сценах харківських державних театрів, особливо до 1990-х р. Серед найвдаліших вистав — «Макбет» Шекспіра-Іонеско в театрі імені Т. Шевченка (1996) та «Ендшпіль» С. Беккета в театрі для дітей та юнацтва (1995). Через деякий час режисер цієї вистави Л. Садовський поставив у власній антрепризі ще одну п'єсу Беккета для одного актора «Остання стрічка Крепа» (1999) з В. Антоновим. Елементи театру абсурду представлені також у роботах, здійснених на харківській сцені С. Пасічником, М. Яремківим, О. Ковшуним.

Постмодерні інтенції — предмет окремого розгляду цього дисертаційного дослідження. Формування постмодерністського дискурсу тривало декілька десятиліть. Уперше з'явившись у 30-х рр. ХХ ст. це поняття використовувалося спорадично здебільшого в негативному контексті для характеристик кризових процесів та явищ. З 60-х рр. ХХ ст. до кінця 70 —

початку 80-х рр. ними позначалися окремі мистецькі явища і події, які виглядали альтернативою існуючим на той час естетичним стандартам. У 80 – 90-х рр. ХХ ст. ці поняття використовувалися в сучасному смислового значенні, отримавши певну перспективу у філософській та науковій практиках.

Постмодернізм передбачає специфічне світобачення, зосереджене на фрагментарності, невпорядкованості, відсутності ціннісних орієнтирів, асоціативності, образності, метафоричності. Важливим поняттям естетики постмодернізму стає гіперреальність, уведене Ж. Бодрійяром. Воно означає розрив зв'язку між уявленнями і реальністю, яку вони повинні відображати, що спричиняє появу симулякрів, котрі замінюють реальність.

Проявами постмодернізму в художній практиці є еkleктичність, мозаїчність, монтажність і принцип колажу; втрата значення індивідуального стилю; змішання стилів у рамках одного твору (полістилістика), контекстне мислення; іронія, пародійність і гротеск, концептуальне об'єднання дихотомічних понять (високого і низького, елітарного і масового, трагічного і смішного, парадоксального і банального); принципова відмова від ідеї новаторства та прагнення інтерпретації.

Творча робота А. Жолдака на посаді головного режисера та художнього керівника Харківського академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка у 2002 – 2005 рр. пов'язана саме із постмодерністською естетикою, чого не було в історії театру та еволюції традицій «березільської доби» (тобто всієї посткурбасівської історії театру). Розпочавши художнє керівництво Харківським театром імені Т. Г. Шевченка й отримавши, таким чином, можливість послідовного розгортання цілісної програми в рамках одного колективу, Жолдак продовжував рухатися в цьому напрямку, ставлячи вистави, що так само розгорталися в царині культурних цитат та власних режисерських фантазій, маючи в тексті лише віддалений (навіть відносний) першопочатковий імпульс.



Еволюція творчості Жолдака була передбачуваною. Спектаклі він підкоряв довільним, майже невмотивованим асоціаціям, схожим на уривки снів. У них легко простежувались аналогії з творчістю європейських знаменитостей Піни Бауш, Боба Уїлсона. Сьогодні рівні за авторитетом джерела називають його і «режисером майбутнього», і скупником крадених ідей і прийомів, а також не зовсім обґрунтовано пов'язують його експерименти з «театром перетворення» Леся Курбаса.

Досвід А. Жолдака вкотре довів, що «Березіль» — театр із дивною і драматичною історією. Покалічені долі попередніх керівників колективу (починаючи з Курбаса) збереглися в його генетичній пам'яті. «Індульгенція» на будь-яку постановку призвела до того, що Жолдак не тільки надав трупі «європейського» лоску, а багато в чому спаплюжив долю конкретного театрального колективу, традиції шевченківців як частини загальнонаціональної культури, не підвладної постмодерністській моді і такій, що не відноситься до «постдраматичного» театру, тобто зробленого не за законами драматургії, а лише за допомогою видовищних засобів виражальності.

Основні результати розділу опубліковані в працях автора [239, 240, 242, 244].

## ВИСНОВКИ

У процесі дослідження досягнуто мети дисертації, вирішено всі завдання, що дозволило дійти основних наукових висновків.

1. З'ясовано, що культурологічні виміри режисури драматичного театру означеного часу визначаються не тільки їх ідеологічною спрямованістю та естетичними чинниками, а й застосуванням тієї чи іншої структури організації театрального процесу. Типологічні характеристики режисерських практик, таким чином, структуруються з огляду на:

а) моделі діяльнісних функцій режисера в театральному колективі як об'єкті соціальної інституції та ланці культурного середовища;

б) ставлення до класичної спадщини – «охоронна» тенденція або «експериментальний підхід», що не прагне історичної достовірності;

в) єдність світобачення, що поєднує художні, філософські та соціально-культурні аспекти дискурсивності;

г) образотворчий первінь як головну умову створення поетики театрального видовища, зокрема у співдружності зі сценографом;

д) семіотичний дискурс, завдяки якому явища театральної культури сприймаються як окремі тексти, що є водночас знаковими системами.

2. Доведено тезу про те, що режисура драматичного театру є чинником змін парадигми театральної культури України кінця ХХ – початку ХХІ ст. та визначає культуротворчу мотивацію режисерської професії. Режисер – автор вистави – у процесі її створення, водночас є автором культурного тексту. Це дозволило розглянути історико-культурну топографію міста Харків як сукупність характерних ознак певного культурного середовища, де від останньої чверті ХVІІІ ст. провідні місця посідають об'єкти та явища театральної культури.

3. З'ясовано, що на харківській театральній сцені створювали вистави та керували творчим процесом такі представники режисерської професії, котрі діяли згідно зі своїм соціокультурним статусом:

- режисер – лідер, який висуває власні творчі ідеї і спроможний їх утілити за допомогою творчого авторитету (О. Беляцький, І. Борис, А. Літко, В. Оглоблін);

- режисер – традиціоналіст, якого цікавлять аспекти творчої інтерпретації драматургії з огляду на глядацький попит (В. Ненашев);

- режисер – ретранслятор духовних цінностей культурного середовища, незалежних від часу написання драматургічного твору та його жанру (І. Борис, Л. Садовський);

- режисер – провідник ідейно-соціальних настанов, яких потребує певний соціум (О. Барсегян);

- режисер – майстер практичної психології та аналітики (Б. Норд, Б. Мешкіс, В. Оглоблін);

- режисер – імпровізатор сценічних фантазій на авторські теми (М. Ентін, М. Яремків, С. Пасічник, О. Ковшун);

- режисер – прихильник співтворчості та колективного вирішення творчих завдань (В. Крайниченко, Г. Кононенко);

- режисер постмодерного театру, що керується не законами сценічної драматургії, а колажними прийомами та довільними засобами видовищної виражальності (А. Жолдак).

4. Підтверджено на конкретних прикладах наявність ідеологічного чинника в культурному середовищі радянського періоду та провідне місце театральної режисури в цих процесах. Виявлено пріоритетність ідейності над художністю, що призвело до певної кризи суто режисерських прийомів. Залежно від ідеологічних настанов та обраної драматургії приховувалися або виходили на поверхню модерністські тенденції, запозичені з досвіду вільного творчого змагання різних творчих угруповань 1920-х рр. у різних жанрах літератури та мистецтва. На межі ХХ – ХХІ ст. відбувався перехід від драми

ідей, що прославляв радянську міфологію та соціалістичний спосіб буття – спочатку до псевдопроблемних творів, а потім до п'єс, які в доступний театрові спосіб аналізували особливості сучасного соціуму та проблематику стосунків його суб'єктів.

5. Зазначено, коли та за яких обставин у творчій практиці харківських режисерів здійснено перші постановки п'єс «нової драми» ХХ ст. Л. Піранделло, А. Стріндберга, «абсурдиста» С. Беккета, а також новаторів польської та чеської драматургії С. Мрожека, В. Гомбровича, В. Гавела. Підтверджено на прикладах виникнення у творчій практиці режисерів нової формації початку ХХІ ст. постмодерних тенденцій, покликаних візуалізувати драматичний матеріал або взагалі відмовитись від слова (так званий постдраматичний театр). Доведено, що найяскравішим представником цього напрямку був «авторський театр» А. Жолдака, який ґрунтувався на досягненнях Б. Уїлсона, П. Бауш, Т. Судзукі. У практичних рішеннях режисерських партитур також знайдемо відголос театральних експериментів Є. Вахтангова (І. Борис, А. Літко), Р. Віктюка (М. Яремків), А. Жолдака (С. Пасічник, О. Ковшун), М. Охлопкова, А. Гончарова, Л. Дубовика (О. Барсегян).

6. Обґрунтовано, що в Харківському академічному українському драматичному театрі імені Т. Шевченка останньої чверті ХХ ст. склалася сприятлива атмосфера для реалізації самобутніх режисерських проєктів, а значить, для розширення пошукового спектра театральної культури. Доведено, що інноваційні засоби організації театральної справи не відповідали «охоронній» тенденції керівника Харківського російського академічного драматичного театру імені О. С. Пушкіна, де після певного творчого злету, спричиненому успішною творчо-організаційною політикою, режисерське мистецтво тривалий час перебувало в періоді стагнації. Директор та художній керівник театру О. Барсегян (він же головний режисер), користуючись необмеженими повноваженнями, майже не допускав на театральну сцену інших постановників, що призвело до певної

вичерпаності художніх ідей творчого лідера, обмеженості стильових барв та палітри акторської виражальності постановок останніх двох десятиріч (наприклад, у таких роботах як «Майстер і Маргарита» за М. Булгаковим, «Макбет», «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра та багато ін.).

7. Визначено напрямки пошуку національної ідентичності в репертуарній політиці театрів, постановці режисерських надзавдань та відмові від кон'юнктурних і розважальних вистав, характерних для невибагливих смаків публіки. Розуміючи під національним стилем гармонійну цілісність стильових ознак художнього явища, що ґрунтується на фольклорній традиції або розвиває її, виокремлено стильові особливості у виставах І. Бориса, М. Яремківа, О. Беляцького, А. Стародуба, С. Пасічника та деяких інших постановників Харківського театру імені Т. Шевченка.

8. З'ясовано, що вихідними чинниками трактування тієї чи іншої п'єси на харківській сцені були або її класична структура, або структура постмодерну, тобто самостійні та непослідовні епізоди. Останнє вирізняло, насамперед, харківські експерименти А. Жолдака, котрий розвиває у своїх незвичайних спектаклях естетику потоку картин, що справляють ефектне враження завдяки постійній зміні. Модернізм, який потребував переосмислення тотальності генеральних культурних ідей, стимулював ревізію фундаментальних принципів мистецької практики. Тож культурологічне театрознавство і сьогодні може бути одним з варіантів ефективної реалізації методологічної програми, що полягає в усвідомленні розмаїття, плюралізму, рівноцінності будь-яких творчих парадигм.

За допомогою провідних режисерів харківської сцени у період, визначений рамками даного дослідження, процес злиття культурного і театрального процесу проходив з різним ступенем інтенсивності. Цей факт історично можна охарактеризувати як стратегічну підвалину культури, її духовний та естетичний ресурс, не до кінця запитаний і підтриманий суспільством споживання.

9. Підтверджено перспективність подальшого вивчення режисерських регіональних практик та зазначеної проблематики через:

а) розширення хронологічних меж дослідження, що дозволить здійснити детальніше компаративний аналіз «учитель-учень» серед нащадків творчої практики Леся Курбаса в театрі «Березіль»;

б) поглиблення проблемного кола дослідження за допомогою маловивчених постановок модерного напрямку, що сприяли подальшому розвитку виражальних засобів «умовного театру»;

в) зіставлення історичних обставин та ідеологічних вимог, які вплинули на театральну культуру Леся Курбаса в київський та харківський періоди.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А был ли Гамлет? : рец. на спектакль А. Жолдака «Гамлет. Сны» на сцене театра им. Т. Г. Шевченко / Чепалов А. и др. // Время. 2002. 30 мая.
2. Агеева В. П. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації : монографія. Київ : Либідь, 1999. 264 с.
3. Адамович Т. Гамлет. Прем'єра обещана в має // Слобода. 2002. 26 квіт.
4. Айзенштадт В. Єрмолай Лопакін та інші // Соціалістична Харківщина. 1978. 10 берез.
5. Айзенштадт В. Сьогоднішня виручка і завтрашні втрати // Соціалістична Харківщина. 1982. 22 трав.
6. Айзенштадт В. Есть мудрый смысл в дурачестве таком... // Красное знамя. 1984. 18 апр.
7. Айзенштадт В. Театр в зеркале проблем // Красное знамя. 1987. 18 окт.
8. Айзенштадт В. Новий театр: злети і падіння // Соціалістична Харківщина. 1989. 12 берез.
9. Айзенштадт В. Харьков театральный : статьи, рецензии, заметки 50-х – 80-х годов. Харьков, 1996. 184 с.
10. Александер Дж. Смыслы социальной жизни: культурсоциология. М. : Праксис, 2013. 640 с.
11. Александрова В., Макогонов А. Не вір очам своїм, якщо на клітці написано «Слон» // Соціалістична Харківщина. 1990. 7 берез.
12. Алешин С. «Если...» и другие пьесы. М. : Искусство, 1978. 232 с.
13. Алпатова И. NET: Жолдак, крутой, как яйцо // Культура. 2003. 13–19 нояб.
14. Алпатова И. Сны о чём-то странном. Балтийский дом – 2004 // Культура. 2004. 21–27 окт. С. 11.

15. Ангелова А. О. Міфологічне осмислення буття у драматургії Лесі Українки : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 17.00.01. Київ, 2004. 19 с.
16. Андреева О. Александр Барсегян: окончательная дата премьеры определена // Слобода. 2003. 25 апр. С. 14.
17. Андреева О. Театральні традиції: з минулого – в майбутнє // Український театр. 2009. № 1. С. 16–18.
18. Анненкова А. Я выбираю березиль, він ламає все старе... // Полтавська думка. 1997. 4 квіт.
19. Антонов В. Край сцены — рампа. Харьков : Майдан, 2004. 208 с.
20. Антонович Д. Триста років українського театру (1619–1919). Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2001. 272 с.
21. Антонюк О. В. Методологічні засади культурології як науки: проблеми становлення та розвитку // Часопис Національної музичної академії України. 2008. № 1. С. 17–28.
22. Арьев А. Рыжий гоблин на жутких протезах... Это верблюд? // Время. 2002. 16 апр.
23. Анничев А. Романтическая драма с хэппи-эндом // Слобода. 2002. 16 апр.
24. Анничев А. Из Киева в Эльсинор только через Харьков // Вечерний Харьков. 2002. 20 апр. С. 3.
25. Анничев А. Кажется, Курбас облегчённо вздохнул // Вечерний Харьков. 2002. 23 мая.
26. Анничев А. А корабль плывет... // Вечерний Харьков. 2003. 25 марта.
27. Анничев А. «Реформатор» оказался без реформ // Время. 2003. 9 окт.
28. Анничев А. Он, как вы и я, совсем такой же // Время. 2003. 14 окт.
29. Анничев А. «Челюсти» по-харьковски // Время. 2003. 18 дек.
30. Анничев А. Пора собирать камни... // Время. 2004. 25 марта.



31. Анничев А. Андрей Жолдак: мир вашему дому. Балтийскому // *Время*. 2004. 12 окт.
32. Анничев А. Не было бы счастья, да несчастье помогло // *Время*. 2005. 21 июля.
33. Анничев А. И тут выхожу я. Только не подумайте, что весь в белом... // *Время*. 2005. 18 окт.
34. Анничев А. Черт-те что, или «Ревизор» без Гоголя // *Время*. 2006. 6 апр.
35. Анничев А. Жаль, на «Курбалесии» не было военных... // *Время*. 2005. 15 нояб.
36. Аристов А. Маэстро уверен в себе и в успехе // *Время*. 2002. 17 янв. С. 4.
37. Арьев А. Адвокат Мартиан: стрельба по поражённой мишени // *Время*. 2002. 11 апр.
38. Астафьева О. Н., Разлогов К. Э. Культурология: предмет и структура // *Культурологический журнал*. 2010. № 1. С. 1–13. URL: [http://cr-journal.ru/rus/journals/2.html&j\\_id=2](http://cr-journal.ru/rus/journals/2.html&j_id=2) (дата звернения: 14.03.2018).
39. Ахмыловская Л. А. Кросскультурный диалог в театральном процессе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры». Владивосток, 2006. 20 с.
40. Баканурский А. Г., Овчинникова А. П. Современный театральнo-драматический словарь. Одесса : Студия «Негоциант», 2007. 340 с.
41. Бальме К. Вступ до театрознавства. Львів : ВНТЛ–Класика, 2008. 270 с.
42. Баню Ж. Есе про вистави А. Жолдака : пер. з фр. : машинопис // Музей Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. С. 1–9.
43. «Барс» из рода Мельпомены : книга воспоминаний. Харьков : Майдан, 2014. 198 с.
44. Барсегян А. С. Но нет печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте / записал Ю. Хомайко // *Вечерний Харьков*. 1994. 6 окт.
45. Бахарева Т. Андрей Жолдак: «Я открыт для Украины. Но меня не зовут...» // *Время*. 2008. 19 февр. С. 3.

46. Бахтин М. М. Проблема текста. Опыт философского анализа // Вопросы литературы. 1976. № 10. С. 122–151.
47. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 421 с.
48. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. URL: <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/probltext.html> (дата звернення: 01.01.2018).
49. Безгін І. Д., Семашко О. М., Ковтуненко В. І. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності. Ч. 1. Соціально-психологічні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції / Київ. держ. ін-т театр. мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ : Наука, 2002. 335 с.
50. Безлюдная А. Благодаря «Деньгам» Харьков уже не считают периферией // Харьковские губернские ведомости. 1994. № 40.
51. Белецкая Л. К. Украинский советский драматический театр. Киев : Вища шк., 1984. 224 с.
52. Белинский В. Письмо М. В. Белинской, Харьков, 1846, 15 июня // Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1956. Т. 12 : Письма, 1841–1848. С. 239.
53. Беринский С., Козаренко А. Диалогизм культур — одно из главных завоеваний XX века // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 92–98.
54. Білоцерківець Н. Катарсис. Вистава Андрія Жолдака «Ленін LOVE, Сталін LOVE» за мотивами роману Василя Барки «Жовтий князь» // Українська культура. 2008. № 12. С. 10–11.
55. Більченко Є. Людина без історії : монографія. Київ : Вид. Білявський, 2015. 371 с.
56. Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас. Київ : Мистецтво, 1987. 187 с.
57. Богданова П. Девяностые: предпосылки «новой драмы» // Современная драматургия. 2016. № 1. С. 206–212.
58. Богдашевский Ю., Дзюба И., Ермакова Н., Танюк Л. Кто такие украинцы? // Театр. 1991. № 6. С. 12–34.

59. Божков О. Аудитория театра: типологический подход к анализу поведения в сфере культуры // Вопросы социологического изучения театра : сб. науч. тр. Л. : Искусство, 1979. С. 158.
60. Бойко П. Почему мы не поедem во Францию / интервью взяла И. Тихонова // Вечерний Харьков. 1991. 18 окт.
61. Бордунова Ю. Дела амурные в стиле барокко // Слобода. 2001. 25 сент.
62. Борис І. Відповіді на анкету редакції газети «Культура і життя» / записала І. Долганова // Культура і життя. 1984. 8 жовт.
63. Борис І. Еверест духовності // Культура і життя. 1992. 4 квіт.
64. Борис І. Театр — планета людей // I Український міжнародний театральний фестиваль «Березіль – 93», Харків, 31 березня – 10 квітня 1993 р. : буклет / уклад. Т. Кіктева. Харків, 1993. С. 2–3.
65. Борисов А. Боль художника и пыл администраторов // Грани. 1996. 6–12 апр.
66. Борщаговский А. Записки баловня судьбы. М. : Совет. писатель, 1991. 400 с.
67. Ботунова Г. Театр и город // Красное знамя. 1987. 30 сент.
68. Боянов М. Эдуард Безродный: Моя политика — мой театр // Событие. 2004. 23–29 нояб.
69. Бровко Т. Коштовна компліментарність // Вечірній Харків. 1987. 27 листоп.
70. Бровко Т. Долаючи власний опір // Вечірній Харків. 1988. 6 квіт.
71. В конце 1980-х на ленинградской сцене : сб. науч. тр. Л. : ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1989. 174 с.
72. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. Главы из книги. Фундамент утопии // Театр. 1992. № 4. С. 132–151.
73. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. Главы из книги. В поисках героев // Театр. 1992. № 5. С. 145–175.
74. Ван Дейк Т. Язык. Познание. Коммуникация / пер. с англ.: О. А. Гулыга, С. А. Ромашко, М. А. Дмитриевская. М. : ЛЕНАНД, 2015. 230 с.

75. Варакин Б. Вернуть зрителя // Красное знамя. 1987. 1 окт.
76. Васильев С., Русабров Є. По обидва боки рампи // Соціалістична Харківщина. 1980. 14 груд.
77. Васильев С. Перед'ювілейна фантазія // Культура і життя. 1983. 20 листоп.
78. Васильев С. Результат. Чому конфліктують у Харківському ТЮГу // Культура і життя. 1988. 17 квіт.
79. Васильев С. Летаргія волі чи акумуляція сміливості? // Культура і життя. 1988. 9 жовт.
80. Васильев С. Екс-академія // Культура і життя. 1989. 11 черв.
81. Васильев С. Екс-академія // Культура і життя. 1989. 18 черв.
82. Васильев С. Харківський російський // Культура і життя. 1990. 25 берез.
83. Васильев С. Летаргія // Культура і життя. 1990. 30 верес.
84. Васильев С. Андрей Жолдак: «Хочу быть честным» // Театральная жизнь. 2005. № 4. С. 43–45.
85. Величко Ю. Що ж наснилося режисерові Жолдаку? // Панорама. 2002. 31 трав.
86. Вербицкая И. Где же пророк в нашем отечестве? // Simon. 1994. № 41.
87. Веселка С. Час між вовком і собакою // Культура і життя. 1992. 4 квіт.
88. Веселка С. Під «дахом» Шекспіра // Просценіум. 2002. № 3 (4). С. 65–66.
89. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь : Перун, 2001. 1440 с.
90. Величко Ю. Загадка «театру Жолдака» // Губернія. 2005. № 12. С. 34–35.
91. Вельш В. Наш постмодерний модерн / пер. з нім. А. Л. Богачова, А. Л. Култаєвої, Л. А. Ситніченко. Київ : Альтерпрес, 2004. 384 с.
92. Вергелис О. Член Евросоюза Жолдак — Ющенко: «Прошу меня трудоустроить на родине» // Зеркало недели. 2008. 23 февр. С. 17.
93. Вериківська І. М. Становлення української радянської сценографії / І. М. Вериківська. Київ : Наук. думка, 1981. 208 с.

94. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
95. Вишневская И. Поиск темы // Правда. 1984. 26 авг.
96. Волов В. Театр — це не поп-мистецтво... // Слобода. 1991. Жовт.
97. Выск-Навротская О. Игры профессионалов // Объектив–Но. 2002. 11 апр.
98. Выск-Навротская О. Свой среди чужих // Объектив–Но. 2002. 25 апр.
99. Выск-Навротская О. Новый театр в Харькове // Объектив–Но. 2002. 9 мая.
100. Гайдабура В. Театр, захований в архівах. Київ : Мистецтво, 1998. 224 с.
101. Галахова О. NET, позвольте // Литературная газета. 2003. 30 дек. С. 15.
102. Гассан П. Кроха сын пришел к отцу и спросила кроха: «Жолдак — это хорошо, или Жолдак — плохо?» // Восток–Запад. 2003. 18 июля. С. 11.
103. Гассан П. Я ухожу от Жолдака // Восток–Запад. 2003. 31 окт.
104. Геляс Я. Моя работа над ролью Гамлета // Прапор. 1956. № 10. С. 94.
105. Генезис душевной жизни (опыт социально-философской рефлексии на материале искусства) / Казаков Е. Ф. и др. ; Кемеров. гос. ун-т. Кемерово : Кузбассвузиздат, 2000. 319 с.
106. Генератор идей. Харьков театральний : 350-летию Харькова посвящается / А. И. Муратов и др. Харьков, 2002. 1 электрон. опт. диск.
107. Герчанівська П. Е. Культурологія : термінол. слов. Київ : Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, 2015. 439 с.
108. Гирц К. Искусство как культурная система // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9, № 2. С. 31–54.
109. Гірц К. Інтерпретація культур : вибр. есеї : пер. з англ. Київ : Дух і літера, 2001. 542 с.

110. Голубцова Л. Ф. Сучасна режисерська діяльність як складова частина культуротворчого процесу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2001. 19 с.
111. Глумов А. Музыка в русском драматическом театре : исторические очерки. М. : Госмузиздат, 1955. 482 с.
112. Горбенко А. Классика всегда современна // Красное знамя. 1978. 5 апр.
113. Горбенко А. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1979. 196 с.
114. Горбенко А. Молодість // Український театр. 1984. № 1. С. 25–27.
115. Греченко В. Оформлення вистави «Гамлет» // Прапор. 1956. № 10. С. 98.
116. Греченко В. А., Кислюк К. В. Історія української культури : навч. посіб. Київ : Кондор, 2013. 351 с.
117. Гринишина М. Театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століть : Реалізм. Дискурс / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2013. 344 с.
118. Гринишина М. Шляхи класики в драматичному театрі України ХХ — початку ХХІ ст. // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. Львів, 2005. Вип. 5. С. 74–83.
119. Грум-Гржимайло Т. Н. Музыка и драма. М. : Знание, 1975. 45 с.
120. Губрій Н. Таїнство театру від Ігоря Бориса // Культура і життя. 2012. 17 лют.
121. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика». Київ, 2002. 30 с.
122. Гуменюк Т. К. Феномен "Commencement de siecle" як об'єкт культурологічного аналізу. Український контекст // Часопис Національної музичної академії України. 2008. № 1. С. 54–67.

123. Давидова Л., Советов І., Максим А. Театр і його місце у духовному житті харків`ян // Вечірній Харків. 1989. 13 січ.
124. Данилюк Ю. З. Театральная жизнь Харькова в памятниках истории и культуры. Вып. 2 : материалы к своду памятников истории и культуры народов СССР по Украинской ССР. Киев, 1984. 380 с.
125. Дианова В. М., Солонин Ю. М. История культурологи : учебник. 4-е изд., перераб. и доп. М. : Юрайт, 2014. 471 с.
126. Дмитриев К. Театральный разъезд, или Памяти спектаклей, убиенных в театре им. Т. Г. Шевченко // Грани. 1996. 18 янв.
127. Дмитриев К. Ловец бабочек и тиран. В Харькове появился красивый спектакль // Грани. 1998. 3–9 янв.
128. Дмитриевская М. Симулякр на шухере // Петербургский театральный журнал. 2004. № 4. С. 52–53.
129. Доброносова Ю. Д. Семантико-екзистенціальна специфіка філософського дискурсу Лесі Українки (історико-філософський аналіз) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 09.00.05. Київ, 2002. 19 с.
130. Докучаева Л. Ромео и Джульетта — это трагедия. Для труппы // Харьковские губернские ведомости. 1994. № 35 (октябрь).
131. Дударь С. Театр — это жизнь, но более реальная // Событие. 1991. 12 окт.
132. Дубасов Г. Хэппи-энды в городе Харькове // Театр. 1967. № 5. С. 34–40.
133. Думкін І. Майстер і Маргарита // Вечірній Харків. 1988. 7 квіт.
134. Егоров А. Дни, прожитые по системе Станиславского // Время. 2004. 25 марта.
135. Еременко Н. Каким должен быть актер Жолдака? // Событие. 2003. 9 окт. С. 8.
136. Ермакова Н. В полемическом согласии // Театр. 1990. № 6. С. 60–64.

137. Єрмакова Н. Початки першої української режисерської школи // Український театр. 2007. № 5. С. 19–23.
138. Єрмакова Н. Березільська культура : історія, досвід / Ін-т екран. мистецтва Нац. акад. мистецтв України. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
139. Єсипенко Р. Інонаціональна драматургія в репертуарі українських театрів (60–80-ті роки ХХ століття). Стаття 1 // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2015. № 3. С. 14–19.
140. Єшкілев В. Дискурси в сучасній українській літературі // Плерома : Мала українська енциклопедія актуальної літератури. Івано-Франківськ, 1998. С. 40–54. (Повернення деміургів).
141. Жегис В. Приближение к успеху // Советская культура. 1984. 28 июля.
142. Жежера В. Бодался дуб с теленком // Голос Украины. 2003. 20 нояб.
143. Жежера В. Эрозия Ревизора // Голос Украины. 2003. 27 нояб.
144. Жолдак А. Театр как таковой я считал очень низким искусством... // Харьков — что, где, когда. 2003. С. 11–12.
145. Жулинський М. Який дефіцит загрозовіший: енергоносії чи духовної енергії? // Сучасність. 1999. № 3. С. 83–95.
146. Заболотна В. Вони обрали «Березіль» // Український театр. 1993. № 2. С. 4–7.
147. Зборовець І. В. Міфологізація і театралізація реальності як соціокультурний феномен у радянській драматургії 70–80-х років ХХ сторіччя : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Харків, 1996. 48 с.
148. Іванов О. Чи бувають вишневі сади? // Вечірній Харків. 1978. 7 берез.
149. Іванишин П. Постмодернізм і національно-духовна ідентифікація // Українські проблеми. 1999. № 1/2. С. 123–130 .
150. Иконникова С. Н. Культурология в системе гуманитарных наук: междисциплинарные взаимосвязи // Гуманитарий. 1995. № 1. С. 73–83.
151. История театра в Харькове // Харьковский иллюстрированный театральный альманах. Харьков, 1990. С. 13–141.



152. Історія українського театру. У 3 т. Т. 2. 1900–1945 / Л. Барабан та ін. ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2009. 876 с.
153. Камынина С. Театр имени Т. Г. Шевченко : 75 лет поиска // Городская газета. 1997. № 38.
154. Карпов В. А. Советская политическая драматургия 70–80-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1991. URL: <http://cheloveknauka.com/sovetskaya-politicheskaya-dramaturgiya-70-80-h-godov#ixzz44q5AulxJ>.
155. Качум М. Любовь в склепе // Simon. 1994. № 41 (октябрь).
156. Киктева Т. Что определяет успех // Красное знамя. 1988. 4 окт.
157. Киктева Т. Праздники и будни // Время. 1992. 22 янв.
158. Киктева Т. Не идите в театр, если у вас нет на то желания // Время. 1992. 28 окт.
159. Киктева Т. Знакомьтесь: Гедда Габлер // Время. 1993. 19 мая.
160. Киктева Т. Мертвый сезон?... // Время. 1994. 29 сент.
161. Киктева Т. Заложники рыночной Мельпомены // Обьектив—Но. 2002. 21 нояб.
162. Киктева Т. Почти как у Гоголя: на душе и смутно, и тревожно... // Время. 2006. 18 апр.
163. Киктева Т. Неювілейні нотатки // Культура і життя. 1989. 10 груд.
164. Кирилова О. Українська культурологія у східно-західних контекстах // Критика. 2011. Чис. 7/8. С. 29–35.
165. Кисіль О. Український театр : популярний нарис історії українського театру. Київ : Книгоспілка, 1925. 180 с.
166. Кислюк К. В. Культурологічний метод: теорія і практика // Культура народів Причорномор'я. 2011. № 202. С. 134–137.
167. Клековкін О. Антитези до історії національної драми // Культура і життя. 1991. 6 лип.
168. Клековкін О. До історії театральної термінології в Україні. Кінець XVI — початок XIX ст. // Український театр. 2008. № 6. С. 17–22.

169. Клековкін О. Театр при столику. Методологія театрознавства. Подорожній щоденник / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2013. 432 с.
170. Клековкін О. Реактуалізація театрознавства // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ, 2016. № 2. С. 130–148.
171. Коваленко Ю. Молоді харківські театри. І не тільки // Культура і життя. 2005. 23 лют.
172. Ковтуненко В. І. Український театр у період сучасних суспільних трансформацій (до проблеми вивчення соціокультурних показників) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2002. 13 с.
173. Кожемякін Г. Андрій Жолдак: «Це ще тільки квіточки, ягідки будуть попереду...». Слобода. 2003. 4 січ. С. 13.
174. Колганова О. Шекспір за Жолдаком // Український театр. 2002. № 9/10. С. 12.
175. Колязин В. От мистерии к карнавалу : Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М. : Наука. 2002. 485 с.
176. Кононова О. Культура в Харкові: початок кінця? // Вечірній Харків. 1990. 29 верес.
177. Кононова О. Культура в Харкові: початок кінця? // Вечірній Харків. 1990. 1 жовт.
178. Кононова О. Культура в Харкові: початок кінця? // Вечірній Харків. 1990. 2 жовт.
179. Кононова О. Культура в Харкові: початок кінця? // Вечірній Харків. 1990. 3 жовт.
180. Концепція державної культурної політики України. Основні положення : проект // Українська культура. 1995. № 4. С. 27–29.

181. Коньков А. Тщетная брэнность наших амбиций, или Послесловие к одной премьере. Слобода. 1995. Ноябрь.
182. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ : Факт, 1998. 469 с.
183. Корнієнко Н. Сучасний український театр: місце після «гріхопадіння» (контекст — художня культура) // Сучасність. 1995. № 9. С. 153–161.
184. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с.
185. Корнієнко Н. Самосвідомість: гра в театр (соціологічний портрет сучасника). Київ : Поезія. 96 с.
186. Коробов Д. Ради Физбы и Пирама... // Событие. 1994. 26 марта.
187. Коробов Д. Не завещай любить друг друга... // Событие. 1994. 8 окт.
188. Коробов Д. Останеться печальнейшей на свете... : Ромео и Джульетта — не герои, а жертвы : интервью с нар. арт. Украины, глав. режиссёром Харьк. акад. театра рус. драмы им. А. С. Пушкина А. С. Барсегяном // Событие. 1994. 15 окт.
189. Коробов Д. Три фарса и драка на подушках // Событие. 1995. 27 сент.
190. Коробов Д. Наперекор быку на грубом холсте // Событие. 1995. 7 дек.
191. Коробов Д. Гроши и доллары «Трёхгрошовки» : (три разных истории о Мекхите–Ноже) // Событие. 1996. 28 янв.
192. Коробов Д. До самых до окраин... // Событие. 1996. 22 июня.
193. Коробов Д. Таланты не требуются. Харьков // Событие. 1996. 22 июня.
194. Коробов Д. Акварели несбывшихся чаяний // Событие. 1996. 29 июня.
195. Коробов Д. «Камаринская» в селе Степанчиково // Событие. 1996. 6 июля.
196. Коробов Д. ...А по части художественного оформления — дружное «Ах!» // Событие. 1997. 18 янв.

197. Коробов Д. Игорь Борис: «Театр существует в настоящем» // Событие. 1996. 20 янв.
198. Коробов Д. У времени в плену. «Три сестры» на малой сцене театра «Березиль» // Событие. 1996. 23 марта.
199. Коробов Д. Смех и слёзы курбасовской сцены // Событие. 1997. 5 апр.
200. Костин Г. Андрей Жолдак: «Березиль» еще только начинается...» // Слобода. 2004. 10 марта. С. 6.
201. Костин Г. Народный артист Украины Владимир Маляр: «Я благодарен судьбе...». Слобода. 2003. 30 дек. С. 9.
202. Кравченко О. В. Транзитарна парадигма вітчизняної культурології // Вісник Харківської державної академії культури : зб. наук. пр. 2009. Вип. 26. С. 96–106.
203. Кравченко О. В. Проблеми наукової інституалізації вітчизняної культурології // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2009. Вип. 27. С. 48–56.
204. Кравченко О. В. Культурна політика України в парадигмах сучасності: теоретико-методологічні аспекти культурологічної інтерпретації : монографія. Харків : ХДАК, 2011. 288 с.
205. Кравченко В. В. Харьков/Харків: столица Пограничья. Вильнюс : ЕГУ, 2010. 358 с.
206. Крамаренко О. Творче кредо // Вечірній Харків. 1988. 29 серп.
207. Крамаренко О. Італійський фарс на російській сцені // Вечірній Харків. 1989. 30 груд.
208. Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя : монографія. Київ : Либідь, 1999. 208 с.
209. Краснящих А. Что я знаю о Жолдаке на букву «А» // Харьков – что, где, когда. 2003. № 12. С. 14–15.
210. Краснящих А. Вторая статья о Жолдаке // Харьков – что, где, когда. 2003. № 5. С. 10.

211. Кречетова Р. Накануне? Жизнь с идиотом. По рассказу Виктора Ерофеева // Сцена. 2009. № 5. С. 7–8.
212. Кузякина Н. Б. Украинская драматургия начала XX века. Пути обновления : на материале драм Леси Украинки. Л. : ЛГИТМиК, 1978. 86 с.
213. Кузякина Н. Становление украинской советской режиссуры (1920 – начало 30-х гг.). Л. : ЛГИТМИК, 1984. 80 с.
214. Кузякина Н. Б. Режиссура театра «Вайнемуйне» 50–70-х годов. Л. : Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, 1988. 54 с.
215. Курчевська Й. Національна культура й політика // Політична думка. 1997. № 4. С. 170–182.
216. Кухта Е. «Месяц в деревне» как сюрреалистический объект // Петербургский театральный журнал. 2004. №4. С. 48–50.
217. Куцишин М. Історія без хеппі-енду // Вечірній Харків. 1989. 1 черв.
218. Левин М. У каждого «свой» Шекспир : критич. заметки // Театр. 1957. №8. С. 67–78.
219. Левченко О. Г. Театр у системі філософської антропології : монографія / Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса. Київ, 2012. 296 с.
220. Липківська Г. Не питай, кого шукає промінь ліхтарика ... // Український театр. 1993. № 4. С. 13–14.
221. Логвиненко Л. Меняются лики святых // Вечерний Харьков. 1991. 11 февр.
222. Логвиненко Л. Режисер, який вирішив ризикувати // Слобідський край. 1992. 28 січ.
223. Логвиненко Л. Спектакль з інтригою // Слобідський край. 1994. 20 жовт.
224. Логвиненко Л. Інтелігенції важко, панове. Пошук великого сюжету для малої сцени // Слобідський край. 1996. 30 берез.
225. Логвиненко Л. Ми прикуті до театру ланцюгами, як раби до галери // Слобідський край. 2004. 10 січ.

226. Логвинова Н. Пойдут ли за пророком? // Панорама. 1995. № 22.
227. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. М. : Просвещение, 1972. 271 с.
228. Луговий А. Добро оновить суспільство // Соціалістична Харківщина. 1990. 28 лют.
229. Любимова І. Ностальгія за минулим // Вечірній Харків. 1987. 13 листоп.
230. Мазина У. Шёл в одну комнату, попал в другую... (Евангелие от Малахия) // Харьков – что, где, когда. 2003. № 11. С. 12.
231. Малкова А. Власть мускулов над властью интеллекта // Панорама. 1992. № 3.
232. Ман Поль де. Аллегии чтения : Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. 368 с.
233. Маньковская Н. Б. Париж со змеями: введение в эстетику постмодернизма / Ин-т философии Рос. акад. наук. М., 2000. 290 с.
234. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб. : Алетейя, 2000. 347 с.
235. Марченко О. Повернімося до чистих джерел // Соціалістична Харківщина. 1990. 14 серп.
236. Матюх Н. А що за завісою? // Вечірній Харків. 1987. 6 листоп.
237. Меркулов С. Любовь на фоне барокко // Городская газета. 2001. 13 сент.
238. Межуев В. М. Идея культуры. Очерки по философии культуры / Ин-т философии РАН. М. : Прогресс-традиция, 2006. 408 с.
239. Мізяк В. Д. Андрій Жолдак: Березільський досвід театрального постмодерну // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. Вип. 39. С. 181–189.
240. Мізяк В. Д. «Березільський» період творчості режисера І. О. Бориса (1991–1996) // Актуальні проблеми історії, теорії та практики

художньої культури : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015. Вип. 35. С. 233–240.

241. Мізяк В. Д. Генеза театральних традицій України на прикладі розвитку театральної культури Слобожанщини (початковий етап) // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (22–23 листоп. 2012 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. С. 140–141.

242. Мізяк В. «Тутэйшыя» на харьковском фестивале «Березиль – 93» // Культура: открытый формат – 2013 (библиотечковедение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. Минск, 2013. С. 192–195.

243. Мізяк В. Д. Харківська «шекспіріана» останньої чверті ХХ ст. «Титани злодійства» // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. Вип. 46. С. 219–228.

244. Мізяк В. Д. «Ендшпіль» С. Беккета на сцені Харківського театру для дітей та юнацтва (1995) // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 24–25 квіт. 2014 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. С. 177–178.

245. Мізяк В. Д. «Гамлет» В. Шекспіра на харківській сцені (1956) у контексті культури постсталінізму // Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2015. № 3. С. 74–77.

246. Миклашевський Й. М. Музична і театральна культура Харкова кінця ХVІІІ — першої половини ХІХ ст. Київ : Наук. думка, 1967. 160 с.

247. Мириманов В. Б. Специфика постмодерна. М. : Искусство, 1998. 48 с.

248. Мірошниченко Н. Українська драматургія посттоталітарного періоду в міфологічному контексті. URL: [http://www.ilnan.gov.ua/sich/2013\\_10/Miroshnychenko.pdf](http://www.ilnan.gov.ua/sich/2013_10/Miroshnychenko.pdf).

249. Модернізм і постмодернізм. Філософія і культура. Семінар за участю М. Поповича. URL: <http://www.ji-magazine.lviv.ua/seminary/2002/sem19-09.htm> (дата звернення: 14. 03. 2018).

250. Молчанова М. История театра как история идей: опыт театральной герменевтики. URL: <https://syg.ma/@maria-molchanova/istoriia-teatra-kak-istoriia-idiei-opyt-tieatralnoi-ghiermienievtiki> (дата звернення: 10.01.2018).

251. Монахов Н. Ф. Моя работа над ролью. Л. ; М. : Искусство, 1937. 214 с.

252. Морфологія культури : тезаурус / за ред. В. О. Лозового. Харків : Право, 2007. 384 с.

253. Музыка в драматическом театре : сб. ст. / сост. Е. М. Ольхович. Л. : Музыка, 1970. 88 с.

254. Муқан В. С. Поетика «драми абсурду» у п'єсі М. Куліша «Патетична соната». URL: [http://philology.kiev.ua/library/zagal/Literaturoznavchi\\_studii\\_2012\\_35/457\\_463.Pdf](http://philology.kiev.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2012_35/457_463.Pdf).

255. Муратов І. За мотивами творів Шевченка // Радянська Україна. 1959. 11 берез.

256. Мурзіна О. Я обираю «Березіль»... // Ленінська зміна. 1988. 7 жовт.

257. Муромцева О. Варіації на «Шевченківську» тему // Соціалістична Харківщина. 1989. 3 берез.

258. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття : Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.

259. Науки о культуре и культурологическое образование: время стратегических решений. URL: <http://edscience.ru/ru/news/nauki-okulture-i-kulturologicheskoe-obrazovanie-vremya-strategicheskikh-resheniy>.



260. Норд Б. За ясний світ розуму й справедливості // Прапор. 1956. № 10. С. 90.
261. Обертинська А. П., Голубцова Л. Ф. Основи режисури театралізованих масових вистав. Київ : ДАККІМ, 2002. 87 с.
262. Орлова Е. А. Социально-научные исследования и культурная (социальная) антропология // Личность. Культура. Общество. 2004. Т. 6, вып. 2. С. 156–172.
263. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. М. : Прогресс, 1991. 504 с.
264. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. 2-ге вид., перероб. і допов. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
265. Павлюченко Е. Андрей Жолдак: художники — это последние ангелы на земле // Театрал. 2010. № 10. С. 14–15.
266. Партола Я. Інтерпретації «Назара Стодолі» Т. Шевченка на сцені Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/Nvkkarogo\\_2014\\_14\\_10.pdf](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nvkkarogo_2014_14_10.pdf).
267. Пермінов І. Репертуар насичений, різноманітний // Вечірній Харків. 1987. 22 жовт.
268. Пермінов І. У добру путь // Вечірній Харків. 1988. 5 жовт.
269. Песочинский Н. Конструктор застывших мгновений // Петербургский театральный журнал. 2004. № 38. С. 50.
270. Песочинский Н. Режиссёры с другого берега. Славянский постмодернизм // Театральная жизнь. 2005. № 4. С. 26–27.
271. Песочинский Н. В. Методы театроведения и театроведческие школы // Введение в театроведение / сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. СПб., 2011. С. 70–110.
272. Пикон-Валлен Б. Рождение режиссера. К вопросу о предрежиссуре // Вопросы театра. 2010. № 1/2. С. 271–273.

273. Пилипчук Р. Чи замулені джерела української класики? // Український театр. 1991. № 3. С. 10–13.
274. Плетнёв А. У истоков харьковского театра. Харьков : Харьк. кн. изд-во, 1960. 163 с.
275. Плетнёв А. Совершенно невероятное событие // Красное знамя. 1978. 11 апр.
276. Погорелова А. Культура — фактор консолідації // Політика і час. 1991. № 17/18. С. 10–15.
277. Польский И., Проценко В. Советы по музыкальному оформлению спектакля. Тирасполь : Междунар. совет работников культуры и искусства, 1994. 72 с.
278. Полякова Ю. Безнадійність у чорному квадраті // Слобідський край. 1996. 22 черв.
279. Полякова Ю. Корни и Крона // Харьков – что, где, когда. 2003. № 11. С. 24.
280. Полякова Ю. Від задуму драматурга до режисерського втілення // Просценіум. 2013. № 1/3. С. 35–37.
281. Попова Л. Діалог з Шекспіром // Вечірній Харків. 1977. 11 черв.
282. Попова Л. Варіації на тему варіацій // Соціалістична Харківщина. 1989. 3 черв.
283. Попова Л. «Ревизор» на фоне двух «видео» // Красное знамя. 1990. 3 янв.
284. Попова Л. Вопреки Ибсену. Гедда Габлер на сцене шевченковцев // Вечерний Харьков. 1993. 6 нояб.
285. Попова Л. Круговерть, галоп жизни... // Время. 1995. 11 нояб.
286. Попович М. Нарис історії культури України. 2-ге вид., випр. Київ : АртЕк, 2001. 728 с.
287. Про мистецтво режисера : учбовий посіб. / упоряд. В. Довбищенко. Київ : Мистецтво, 1948. 284 с.

288. Пушкин А. С. Сочинения. В 10 т. Т. 5. Драматические произведения. М. : Худож. лит., 1986. 527 с.
289. Рожков В. Сны. Иллюзии и реальность // Слобода. 2002. 18 окт.
290. Рожков В. Андрей Жолдак. Сны начинают сбываться // Слобода. 2002. 15 нояб.
291. Рожков В. Андрій Жолдак. Поїдемо до Японії. Там нас краще розуміють // Слобода. 2003. 25 апр. С. 14.
292. Рожков В. К нам едет «РЕВИЗОР» // Слобода. 2006. 7 апр.
293. Розин В. М. Особенности культурологического дискурса // Культура культуры. 2015. № 2. URL: <http://cult-cult.ru/the-features-of-cultural-studies-discourse/> (дата звернення: 14.03.2018).
294. Романовский В. Очарованный Курбасом // Вечерний Харьков. 1993. 18 дек.
295. Романовский В. Через Краков — в Европу? // Вечерний Харьков. 1995. 18 февр.
296. Романовский В. ...И вырваться из круга // Вечерний Харьков. 1995. 27 мая.
297. Руднев В. Словарь культуры XX века. М. : Агаф, 1997. 384 с. URL: <http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt> (дата звернення: 13.02.2018).
298. Рудницкий К. К цельности образа // Правда. 1978. 5 авг.
299. Румянцева И. Проводится эксперимент // Красное знамя. 1987. 26 февр.
300. Румянцева И. Взгляд со стороны, или Некоторые размышления по поводу конфликта в театре // Красное знамя. 1988. 20 марта.
301. Румянцева И. Оперетта? Оперетта... Оперетта! // Красное знамя. 1989. 26 марта.
302. Румянцева И. Фантазии на темы Мольера // Красное знамя. 1990. 25 февр.
303. Румянцева И. Не кукольное дело // Красное знамя. 1990. 25 апр.

304. Румянцева И. Требуется подвижничество! // Красное знамя. 1991. 27 марта.
305. Румянцева И. Нет пророка в своем отечестве? // Время. 1992. 7 нояб.
306. Румянцева И. А вы их дустом, дустом... // Время. 1994. 22 марта.
307. Румянцева И. Вернувшись домой, ждем гостей // Время. 1995. 16 марта.
308. Румянцева И. Шторм. Люди и роли в контексте театра // Время. 1996. 9 апр.
309. Румянцева И. Гамлетовский вопрос: Жолдаку в театре имени Шевченко быть? // Время. 2002. 26 сент. С. 4.
310. Румянцева И. А был ли Гамлет? Классики — это авторы, которых можно ставить, не читая // Время. 2002. 30 мая. С. 4.
311. Русабров Е. Утраченная сказка // Объектив–Но. 2003. 22 мая.
312. Русабров Евгений Теодорович : Творческое наследие (исследования, критические статьи, методические работы, пьесы, выступления, письма). Воспоминания современников : сборник / концепция и общ. ред. Ю. Коваленко. Харьков : Коллегиум, 2013. 560 с. : ил.
313. Рыбаков Ю. Г. А. Товстоногов. Проблемы режиссуры. Л. : Искусство, 1977. 143 с.
314. С разных точек зрения. Избавление от миражей. Соцреализм сегодня : сборник / сост. Е. Добренко. М. : Совет. писатель, 1990. 416 с.
315. Садовский Л. Театр — искусство элитарное / интервью взяла И. Тихонова // Событие. 1994. 1 окт.
316. Свербілова Т. П'єси Олександра Корнійчука 30-х рр. з погляду масової культури («Загибель ескадри», «Платон Кречет» та «В степах України») // Слово і час. 2007. № 12. С. 35.
317. Ситуація постмодернізму в Україні // Кіно–Театр. 2001. № 6. С. 18.
318. Скорина Л. Олександр Корнійчук: кітчмейкер у добу сталінського тоталітаризму // Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки. 2009. Вип. 168. С. 98–106.

319. Советское актерское искусство, 50–70-е годы / Кайдалова О. Н. (отв. ред.). М. : Искусство, 1982. 302 с.
320. Старовойт І. М. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Львів. 2001. 19 с.
321. Стародубцева Л. В. Методологічні проблеми культурології : навч.-метод. посіб. Харків : ХДАК, 2005. 76 с .
322. Стріха М. Українська держава і культура: спроба пошуків взаємодії на тлі світового досвіду // Розбудова держави. 1996. № 11. С. 50–53.
323. Салімонович Л. Оксана Стеценко: «Жолдак — це привід побути іншими» // Слобідський край. 2004. 3 берез. С. 4.
324. Северіна М. ...І буде повним зал // Вечірній Харків. 1989. 17 лют.
325. Седунова Е. Быть известным не грешно // Событие. 2002. 2–8 мая. С. 10.
326. Сердюк А. Осуществить мечту // Красное знамя. 1987. 26 нояб.
327. Симоненко С. П. Проблеми культурної політики в Україні та світові інтеркультурні взаємодії. URL: <http://myslenedrevo.com.ua/studies>.
328. Синельников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене. Записки. Воспоминания о Н. Н. Синельникове. Харьков : Изд. Харьк. гос. театра рус. драмы, 1935. 343 с.
329. Сисоєва Ю. Сезон комедій // Культура і життя. 1996. 20 листоп.
330. Ситуація постмодернізму в Україні // Кіно–Театр. 2001. № 6. URL: <http://www.ktm.ukma.edu.ua/2001/6/index.htm> (дата звернення: 10.02.2018).
331. Скибневский А. Театр — воспитатель и учитель // Красное знамя. 1975. 9 февр.
332. Слесарь Е. А. Режиссер – драматург: модели их взаимоотношений в зарубежном и отечественном театре конца XIX — XX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 «Теория и история искусства». СПб., 2006. 27 с.

333. Слонова Н. Николай Николаевич Синельников : монографія. М. : Искусство, 1956. 120 с.
334. Смелянский А. Порядок слов (очерк трех театральных сезонов 1985–1988). М. : Знание, 1988. 56 с.
335. Советов І. Антракт — час для роздумів // Вечірній Харків. 1988. 7 черв.
336. Советский простой человек. Опыт социального портрета на рубеже 1990-х. / под ред. Ю. А. Левады. М. : Наука, 1993. 216 с.
337. Солодовникова Е. РеФОРМАтор. Славный «Хулий» // Панорама. 2003. 12 нояб.
338. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 1. Реалізм та натуралізм : пер. з англ. Львів, 2003. 256 с.
339. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 2. Експресіонізм та епічний театр : пер. з англ. Львів, 2003. 272 с.
340. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 3. Реалізм та натуралізм : пер. з англ. Львів, 2004. 288 с.
341. Станішевський Ю. Шляхи і проблеми розвитку національного режисерського мистецтва в контексті історії українського драматичного театру. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/S\\_myst\\_2004\\_1\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2004_1_13) (дата звернення: 03.01.2018).
342. Стрепетова П. Любовь и честь, прозренье и расплата... // Харьков – что, где, когда. 2003. № 11.
343. Субота В. В академічному — експеримент // Культура і життя. 2003. 11 черв.
344. Сухов В. Опасайтесь подделок! // Калининградская правда. 1989. 30 июля.
345. Танюк Л. Слово. Театр. Життя. Вибране. У 3 т. Т. 2. Театр. Київ : Альтерпрес, 2003. 820 с.
346. Театр и современность : материалы дискуссии // Театр. 1960. № 3. С. 29–76.

347. Театр і театрознавство 90-х : тези доп. III наук.-теорет. конф. / Держ. центр театр. мистецтва ім. Л. Курбаса. Київ, 1996. 30 с.
348. Терещенко Р. «Пісня про крилатих» // Радянська Україна. 1967. 20 верес.
349. Тимашева М. Лучше сходитъ на хоккей // Петербургский театральный журнал. 2004. № 4. С. 53–55.
350. Товстоногов Г. Зеркало сцены : в 2 кн. Л. : Искусство, 1984. Кн. 1. 384 с. ; Кн. 2. 368 с.
351. Товстоногов Г., Потёмкин В. Момент истины, или Ещё раз о современном искусстве // Аврора. 1985. № 11. С. 92–107.
352. Тоска по діалогу : інтерв'ю, розмишлення, бесіди, розкази и всё о Театре с Едуардом Митницким / сост. И. Чужинова. Киев : Киев. акад. театр драмы и комедии на Левом берегу, 2007. 142 с.
353. Тягнирядно А. Привитые актёры играли за дымовой завесой // Харьковские губернские ведомости. 1994. № 34 (октябрь).
354. Уайт Л. Эволюция культуры. М. : РОССПЭН, 2004. 1072 с.
355. Углов В. Символика, достойная полотен Босха, или Что хотел сказать Андрей Жолдак своими спектаклями // Время. 2003. 10 апр.
356. Українка Л. Зібрання творів. У 12 т. Т. 12. Листи. Київ : Наук. думка, 1989. 437 с.
357. Український театр ХХ століття / редкол.: Н. Корнієнко та ін. Київ : ЛДЛ, 2003. 512 с.
358. Український театр ХХ століття : антологія вистав / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва ; за заг. ред. М. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2012. 963 с. URL: <http://elib.nplu.org/view.html?&id=2747>.
359. Униговская С. Зачем нам Шекспир? На этот вопрос отвечает харьковский режиссер Игорь Борис // Правда Украины, 1991. 14 дек.
360. Уордл И. Театральная критика. М. : Рос. ун-т театр. искусства (ГИТИС), 2013. 200 с.

361. Усаненко И. Последний пылко влюблённый, или Несколько вопросов Н. Яремкиву // *Время*. 1993. 27 марта.
362. Фіалко В. О. Театр України другої половини ХХ століття: образна лексика. Київ : Вид. дім «Антиквар», 2016. 430 с.
363. Филипенко Л. Украинская культура и театр для детей и юношества // *Слобода*. 1994. Март.
364. Филипенко Л. Куда ведут ступени, за которыми не рождается туман? // *Время*. 1995. 9 дек.
365. Филипенко Л. Магия «золотого века» русской духовности // *Время*. 1996. 28 марта.
366. Филипенко Л. ...Но поздно — свеча догорела // *Время*. 1997. 30 янв.
367. Филипенко Л. «Живая кровь» Андрея Жолдака. Размышления по поводу спектакля «Гамлет. Сны» // *Время*. 2003. 24 июня.
368. Филлипс Л. Дж., Йоргенсен М. В. Дискурс-анализ: теория и метод : пер. с англ. / под ред. А. А. Киселевой. Харьков : Изд-во Гуманит. центра. 2004. 336 с.
369. Фишер-Лихте Э. Знаковый язык театра // *Театроведение Германии*. СПб. : Балт. сезоны, 2004. URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Ger\\_studies/ger\\_studies/](http://teatr-lib.ru/Library/Ger_studies/ger_studies/).
370. Флиер А. Я. Культурология для культурологов. М. : Акад. проект, 2000. 496 с.
371. Франко І. Я. Зібрання творів. У 50 т. Т. 48. Листи (1874–1885) / упоряд. та комент. В. В. Громової та ін. Київ : Наук. думка. 1986. 767 с.
372. Френкель М. Современная сценография (некоторые вопросы теории и практики). Киев : Мистецтво, 1980. 132 с.
373. Фуко М. Археология знания / пер. с фр. М. Б. Раковой, А. Я. Серебренниковой. СПб. : Гуманит. акад. 2004. 416 с.
374. Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Pro domo mea : нариси : до 90- річчя з дня заснування



Харків. держ. ун-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.: Т. Б. Веркіна та ін. Харків : Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2007. 336 с.

375. Харькова А. Андрей Жолдак-Тобилевич IV: «Украинский театр нужно... «взорвать» // Слобода. 2003. 7 нояб.

376. Хомайко Ю. Нахватаемость пророчеств не сулит... // Харків'яни. 2002. № 22.

377. Хомайко Ю. Крик в пустоту // Вечерний Харьков. 1993. 30 окт.

378. Хомайко Ю. Посмеёмся вместе с Чеховым // Вечерний Харьков. 1993. 25 нояб.

379. Хомайко Ю. Упрощённая классика // Вечерний Харьков. 1993. 9 дек.

380. Хомайко Ю. Есть «Пророк» в нашем отечестве // Вечерний Харьков. 1994. 22 сент.

381. Хомайко Ю. Но нет печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте // Вечерний Харьков. 1994. 6 окт.

382. Хомайко Ю. Садовский — парадоксов друг // Вечерний Харьков. 1995. 4 мая.

383. Хомайко Ю. Всегда ли важно быть серьёзным? // Вечерний Харьков. 1994. 27 дек.

384. Хомайко Ю. Воры, нищие и проститутки запели // Вечерний Харьков. 1997. 21 янв.

385. Хомайко Ю. От Курбаса — в XXI век // Вечерний Харьков. 1997. 29 марта.

386. Хомайко Ю. Путешествие «Саламандры» // Вечерний Харьков. 2001. 6 нояб.

387. Хомайко Ю. Поймут ли «зубры» скорпионов? // Харків'яни. 2001. 12–18 листоп.

388. Хомайко Ю. Бедный Войцек // Нова демократія. 2007. 30 листоп.

389. Хомайко Ю. Мели и рифы новой драмы // Новая демократия. 2007. 14 дек.
390. Хомайко Ю. Комедия любви, или Пак знает что // Нова демократія. 2009. 17 квіт.
391. Хренов Н. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М. : Искусство, 1981. 459 с.
392. Цуркан М. Зритель должен смеяться, плакать, переживать... // Время. 1992. 6 окт.
393. Цуркан М. Над чем смеётся Чехов? // Время. 1993. 16 нояб.
394. Цуркан М. И пусть театр здравствует века // Вечерний Харьков. 1993. 7 дек.
395. Цуркан М. Окно в неведомый мир // Вечерний Харьков. 1996. 26 марта.
396. Цуркан М. Правда и свобода по Бертольду Брехту // Вечерний Харьков. 1997. 9 янв.
397. Цыпин С. Муж на покупку // Вечерний Харьков. 1995. 23 мая.
398. Чемеровский Ф. А в «няньках» кто? // Советская культура. 1985. 24 янв.
399. Чепалов О. Граматика любові, або Він та вона у дзеркалі сцени // Український театр. 1988. № 4. С. 9–12.
400. Чепалов О. Ця кладова — саме життя // Український театр. 1981. № 6. С. 17–20.
401. Чепалов О. Гуллівер — мандрівник, людина, філософ // Український театр. 1985. № 1. С. 27–28.
402. Чепалов А. Поговорим о странностях любви // Красное знамя. 1988. 30 апр.
403. Чепалов О. Чому в театрі бувають погані актори? // Український театр. 1986. № 3. С. 5–6.
404. Чепалов А. Страсти по «крёстной матери», или Искушение бестселлером // Красное знамя. 1989. 21 янв.
405. Чепалов А. Вялые аплодисменты. Все встают // Красное знамя. 1989. 4 июня.

406. Чепалов О. Чи люблять театр у Харкові? // Український театр. 1989. № 5. С. 3–6.
407. Чепалов А. Проверка «Ревизором», или Письмо Тряпичкину, не нашедшее адресата // Красное знамя. 1990. 5 апр.
408. Чепалов А. Режиссёры правят бал? : заметки о минувшем театральном сезоне // Время. 1992. 1 июля.
409. Чепалов О. Бідний театр по-харківськи, або Враження «потилицею до сцени» // Український театр. 1992. № 5. С. 11–13.
410. Чепалов А. Критики есть — критики нет? // Время. 1992. 15 апр.
411. Чепалов А. Что отразили зеркала? // Время. 1993. 10 марта.
412. Чепалов А. Дороги, которые мы выбираем // Театр. 1993. № 9. С. 37–51.
413. Чепалов А. Трагедия без героев, или Эпитафия «Ромео и Джульетте» // Вечерний Харьков. 1994. 17 нояб.
414. Чепалов А. Нашим «Грошам» цену знают! // Время. 1994. 22 нояб.
415. Чепалов О. У нас знову все гаразд // Український театр. 1995. С. 8–10.
416. Чепалов А. Осенние скрипки в вишнёвом саду // Труд. 1999. 11 дек.
417. Чепалов О. Сеанс чорної магії з наступним її викриттям // Кіно–Театр. 2002. № 6. С. 11–12.
418. Чепалов О. По кому дзвонить телефон Жолдака? // Дзеркало тижня. 2005. 24 верес.
419. Чепалов А. Адольф Шапиро: «Неодушевлённые предметы меня не вдохновляют» // Время. 1992. 29 дек.
420. Чепуров А. Монтировочное мышление. К истории формирования сценического текста спектакля // Вопросы театра. 2010. № 1/2. С. 287–296.
421. Чернета Н. Для детей нужна полная отдача // СНГ. 1997. № 3.
422. Чернета М. Утопія та антиутопія реформатора // Слобідський край. 2003. 11 груд.
423. Чигрин В. Ми — не провінціали! // Вечірній Харків. 1990. 14 серп.
424. Чигрин В. Вірю в артистичний потенціал Харкова // Вечірній

Харків. 1990. 12 листоп.

425. Чигрин В. Місто примагнічує талановитих режисерів // Слобідський край. 2003. 24 трав.

426. Чигрин В. У театрі чекають... пари // Слобідський край. 2004. 16 жовт.

427. Чистилин В. Театр как зеркало души // Аргументы и факты. 1996. 12 марта.

428. Чмелёв В. Из дальних странствий возвратясь... // Слобода. 2004. 25 июня. С. 12.

429. Шапіро А. Той, хто ховається від політики, схожий на страуса // Український театр. 1993. С. 26–27.

430. Шатров М. Ф. Необратимость перемен. Статьи разных лет. М. : Правда, 1988. 47 с.

431. Шаухот І. Мочалкін блюз // Вечірній Харків. 1990. 5 берез.

432. Шаухот І. Повернення на «крути своя» // Вечірній Харків. 1990. 9 квіт.

433. Шаухот І. Бермудський трикутник кохання // Вечірній Харків. 1990. 30 жовт.

434. Шаухот І. Надежда умирает последней? // Вечерний Харьков. 1991. 8 янв.

435. Шаухот І. Не рубите капусту на животе! // Вечерний Харьков. 1991. 14 февр.

436. Шаухот І. Саме час мріяти... // Вечірній Харків. 1990. 5 жовт.

437. Шаухот І. С новым «Годдом»? // Вечерний Харьков. 1991. 1 янв.

438. Шаухот І. Харьков — город не без «души» // Вечерний Харьков. 1991. 25 янв.

439. Шаухот І. Щасливої дороги, артисте! // Вечірній Харків. 1990. 16 берез.

440. Швед П. Побиття постмодерного немовляти // Критика. 2005. Чис. 11. С. 17–19.

441. Шейко В. М., Богущкий Ю. П., Германова де Діас Е. В. Культурологія : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2011. 473 с.

442. Шейко В. М., Богуцький Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ — початок ХХІ ст.) : монографія. Київ : Генеза, 2005. 592 с.

443. Шекспир У. Полное собрание сочинений. В 8 т. Т. 7. М. : Искусство, 1960. 432 с.

444. Шекспір В. Зібрання творів. У 6 т. Т. 1. Київ : Дніпро, 1986. 536 с.

445. Швець Ю. Метафізика страсти // Харьков – что, где, когда. 2009. № 5.

446. Юрковський Б. Масштабні картини життя // Радянська Україна. 1984. 30 серп.

447. Ягудіна Р. Біля останньої межі // Вечірній Харків. 1990. 16 берез.

448. Ярмоленко Ю. «РЕВІЗОР» порадовал, удивил и восхитил // Вечерний Харьков. 2006. 4 апр.

## ДОДАТОК

Список публікацій здобувача за темою дисертації:

1. Мізяк В. Д. Андрій Жолдак: Березільський досвід театрального постмодерну // *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. Вип. 39. С. 181–189.
2. Мизяк В. «Тутэйшыя» на харьковском фестивале «Березиль-93» // *Культура: открытый формат – 2013* (библиотекосведение, библиографосведение и книговедение, искусствосведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность): сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. Минск, 2013. С. 192–195.
3. Мізяк В. Д. Харківська «шекспіріана» останньої чверті ХХ ст. «Титани злодійства» // *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. Вип. 46. С. 219–228.
4. Мізяк В. Д. «Гамлет» В. Шекспіра на харківській сцені (1956) у контексті культури постсталінізму // *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків, 2015. № 3. С. 74–77.
5. Мізяк В. Д. «Березільський» період творчості режисера І. О. Бориса (1991–1996) // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. пр./ Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015. Вип. 35. С. 233–240.
6. Мізяк В. Д. Вистави за п'єсами М. Куліша в репертуарі театру Л. Курбаса та їх сучасна інтерпретація на харківській сцені // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 54. С. 244–254.
7. Мізяк В. Д. Генеза театральних традицій України на прикладі розвитку театральної культури Слобожанщини (початковий етап) // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* :

матеріали міжнар.наук.конф. (22–23 листоп. 2012 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. С. 140–141. Форма участі – очна.

8. Мізяк В. Д. Вистави за п'єсами У. Шекспіра на харківській сцені 1970-х рр. // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2013 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2013. С. 205–206. Форма участі – очна.

9. Мізяк В. Д. «Ендшпіль» С. Беккета на сцені Харківського театру для дітей та юнацтва (1995) // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 24–25 квіт. 2014 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. С. 177–178. Форма участі – очна.

10. Мізяк В. Д. Проблеми дослідження театрального життя Харкова у контексті новітньої історії України // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців: матеріали XV Міжнар.наук.-творч. конф. студентів та аспірантів, 19–20 берез. 2015 р. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. С. 63–65. Форма участі – заочна.

11. Мізяк В. Д. Творчий доробок режисера А. Я. Литка в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2015 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2015. С. 149–150. Форма участі – очна.

12. Мізяк В. Д. Особливості діалогу автор – театр у сучасній українській драматургії // Мистецтву дозволено все? : матеріали міжнар. наук.конф., 21–23 жовт. 2015 р. Одеса, 2015. С. 58–60. Форма участі – заочна.

13. Мізяк В. Д. Митець, розп'ятий на хресті політики. («Пророк» В. Винниченка на харківській сцені. Кінець ХХ ст.) // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (26–27 листоп. 2015 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2015. С. 195–196. Форма участі – очна.

14. Мізяк В. Д. Творчість драматурга О. Корнійчука та кінець «теорії безконфліктності» // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр.наук.-теорет. конф., 21–22 квіт. 2016 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. С. 241–242. Форма участі – очна.

15. Мізяк В. Д. Проблема типовості образу в українській режисурі радянського періоду (1950–1980) // Культурно-мистецькі обрії' 2016 : зб. наук.пр. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. Вип. 2. С. 28–31. Форма участі – заочна.

16. Мізяк В. Д. Проблеми дослідження генези і розвитку української режисури // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 26–27 квіт. 2018 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. С. 183–184. Форма участі – очна.

**Апробація результатів дисертації** відбулася на: міжнародних, усеукраїнських наукових, науково-теоретичних та науково-практичних конференціях. Зокрема: щорічних наукових конференціях у Харківській державній академії культури «Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст.» (Харківська державна академія культури, 2013, 2014, 2015, 2016, 2018 рр.), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», матеріали XV міжнародної науково-творчої конференції студентів та аспірантів (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2015 р.), «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», матеріали міжнародних наукових конференцій (Харківська державна академія культури, 2012, 2015 р.), міжнародної наукової конференції «Мистецтву дозволено все?» (Одеський національний політехнічний університет 2015 р.) та міжнародної заочної науково-теоретичної конференції «Культурно-мистецькі обрії' 2016» (Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв м. Київ).