



Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса  
Кафедра театральної режисури Рівненського державного  
гуманітарного університету  
Факультет української філології, культури та мистецтва  
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка  
Центр транскультурних посттоталітарних досліджень  
Вроцлавського університету (Республіка Польща)

## **ТЕАТР ЯК СУБ'ЄКТ ТРАНСФОРМАЦІЙ**

світлої пам'яті академіка Неллі Корнієнко

*МАТЕРІАЛИ*

*Першої міжнародної науково-практичної конференції*

*19-20 березня 2026 р.*

Рівне 2026

**УДК 792**

**Театр як суб'єкт трансформацій:** матеріали Першої міжнародної науково-практичної конференції (Рівне, 19-20 березня 2026 року). Рівне : ПП «Формат - А», 2026. 156 с.  
ISBN 978-617-515-455-7

Збірник матеріалів Першої міжнародної науково-практичної конференції «Театр як суб'єкт трансформацій» містить доробки з актуальних проблем театрознавства, мистецтвознавства, сучасної драматургії. Наукове видання призначене для науковців, практиків, викладачів, аспірантів і здобувачів відповідних спеціальностей, а також для широкого кола читачів.

*Редактор:* **Борейко Галина**, кандидат історичних наук, доцент, завідувачка кафедри театральної режисури Рівненського державного гуманітарного університету.

*Редакційна колегія:* **Бондарева Олена**, доктор філологічних наук, професор, головний науковий співробітник кафедри української літератури, компаративістики та грінченкознавства Київського столичного університету імені Бориса Грінченка; **Шаповал Мар'яна**, доктор філологічних наук, професор, професорка кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Київського національного університету імені Тараса Шевченка; **Мірошниченко Надія**, кандидат філологічних наук, завідувачка драматургічного відділу Національного центру театального мистецтва імені Леся Курбаса

*Рекомендовано до видання науково-технічною радою Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 3 від 19 березня 2026 року).*

Матеріали подаються в редакції авторів. Відповідальність за достовірність фактів, цитат, власних імен, географічних назв та інших відомостей несуть автори.

ISBN 978-617-515-455-7

© РДГУ

© Т 29, 2026

## ЗМІСТ

### **Дискусійна панель 1. ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ ДРАМАТУРГІЇ: УКРАЇНСЬКИЙ ТА СВІТОВИЙ КОНТЕКСТИ**

#### **Романишина Наталія**

«Корифей українського побутового театру»  
Іван Карпенко-Карий у шкільній програмі  
інтегрованого курсу літератури» ..... 6

### **Дискусійна панель 2. ТЕАТРАЛЬНІ ПРАКТИКИ. ПОСТДРАМАТИЧНА СИТУАЦІЯ: ТЕКСТИ, ВІЗІЇ, РЕФЛЕКСІЇ**

#### **Сокіл Тетяна**

Творчі майстерні як простір формування актора,  
режисера: досвід кафедри режисури РДГУ .....15

#### **Курята Аліна**

Жанрова специфіка вистави як визначальний фактор  
музичної драматургії ..... 19

#### **Макєєнков Павло**

«Специфіка акторського існування в парадигмі  
постдраматичного театру» ..... 24

#### **Поляков Ігор, Мельничук Олена**

«Рефлексія гендерної нерівності в  
патріархальному суспільстві у постановках  
п'єси А. Стріндберга «Фрекен Жюлі» ..... 31

#### **Боброва Дар'я**

«Особливості сценічного прочитання однойменної казки  
Б. Грінченка «На русалчин Великдень» ..... 39

#### **Никифорок Ярослав**

«Акторське втілення образу Чарлі Гордона у виставі  
«Квіти для Елджернона» за твором Денієла Кіза»..... 42

#### **Вертелецький Едуард**

Географія окремих театральних постановок казки

Д.Урбана «Всі миші люблять сир» в контексті  
актуальності проблематики .....47

### **Дискусійна панель 3. ТЕАТР. КВАНТ. МАЙСТРИ. МАЙБУТНЄ. СПАДЩИНА ЛЕСЯ КУРБАСА ТА ЙОГО ТЕАТРАЛЬНОГО КОЛА**

#### **Лавриш Ірина**

Філософія «емоціоналізму» Леся Курбаса, як духовна  
цінність загальнолюдської культури ..... 53

#### **Стихун Наталія**

Сценічне мовлення у творчі спадщині Леся Курбаса ..... 59

#### **Копйова Діана**

«Загальні принципи акторської освіти в театрі  
Леся Курбаса» ..... 68

#### **Богатирьов Володимир**

Філософія сценічного мислення Леся Курбаса як  
фактор трансформації сучасної театральної педагогіки ..... 76

#### **Головатюк Іван**

Гуманістична парадигма театральної критики ХХІ століття .87

#### **Коцюба Софія, Котляр Мар'яна, Карпюк Єва**

Актуалізація педагогічних принципів Леся Курбаса  
через сучасні освітні інструменти ..... 90

#### **Євдокімов Ілля, Саврась Роман**

«Концептуальні основи постановки вистави «Маклена Граса»  
за п'єсою М. Куліша» ..... 95

### **Дискусійна панель 4. ВІЙНА І ТЕАТРАЛЬНИЙ МЕТАТЕКСТ**

#### **Борейко Галина**

Соціальна місія Рівненського обласного академічного  
українського музично-драматичного театру в умовах  
війни у всеукраїнському гастрольному проєкті  
вистави «Мама» .....100

**Юган Наталія**

Репрезентація жіночого досвіду війни через тілесність і травму у сучасній українській драмі .....104

**Кожевніков Віктор**

Театр під час війни як простір соціальної трансформації та культурної стійкості: досвід незалежних українських театрів ..... 115

**Карпаш Оксана**

Війна як театральний метатекст у просторі фестивалю ..... 127

**Юлдашева Людмила**

Жанрові класифікації у сучасній театральній афіші ..... 133

**Пінчук Денис**

Деконструкція емоцій як некомбатанська стратегія письма війни у п'єсі Олени Астасьєвої «Словник емоцій воєнного стану» ..... 141

**Захарчук Зоя, Коркунець Павло**

Режисерські досягнення в осучасненні української ласичної драматургії (на прикладі комедії М. Старицького «За двома зайцями») .....147

# ДИСКУСІЙНА ПАНЕЛЬ 1. ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ ДРАМАТУРГІЇ: УКРАЇНСЬКИЙ ТА СВІТОВИЙ КОНТЕКСТИ

## «КОРИФЕЙ УКРАЇНСЬКОГО ПОБУТОВОГО ТЕАТРУ» ІВАН КАРПЕНКО-КАРИЙ У ШКІЛЬНІЙ ПРОГРАМІ ІНТЕГРОВАНОГО КУРСУ ЛІТЕРАТУРИ

**Романишина Наталія Василівна**

Доктор педагогічних наук, професор,  
завідувач кафедри української та зарубіжної літератури  
Рівненський державний гуманітарний університет

[kul@rshu.edu.ua](mailto:kul@rshu.edu.ua)

Упровадження в освітній процес НУШ модельних навчальних програм з української та зарубіжної літератури зумовлене сучасними процесами глобалізації, реалізації міжнародних стандартів, міждисциплінарного підходу, може стати прикладом успішної інтеграції на рівні оновленого змісту, інноваційних методик, посилення практичного досвіду учнів.

Перевагами інтегрованого навчання, на відміну від монопредметного, є розвиток наскрізних умінь, формування ключових компетентностей, актуальних зокрема при переході від знаннєвого до компетентнісного оцінювання; вдосконалення навичок системного мислення; пізнання цілісної картини світу; зв'язків різних предметів, світоглядів, ідей із реальним життям.

Академічна автономія ЗЗСО передбачає вибір між низкою авторських проєктів з української та зарубіжної літератури для циклів адаптаційного та базового предметного навчання: Таміли Яценко та ін. (2023, 2024), Марії Чумарної та ін. (2023), Ольги Ніколенко та ін. (2023). З-поміж форм інтегрованого підходу для викладу і формування змісту освітньої галузі, – з позиції комунікаторів реформи НУШ

(Ольга Головіна та ін.), – інтегрований курс є «вершиною інтеграції».

Хоча інтегрований курс української та зарубіжної літератури автори програм визначають як «новий навчальний предмет мовно-літературної освітньої галузі», очікувано, зревізований; після повномасштабного російського вторгнення знати особливо рідну літературу стало «модно та патріотично», на різних платформах стейкхолдери реформи, учителі, школярі, батьки в соцмережах (Instagram, TikTok, YouTube) на п'ятому році війни обговорюють кількість шкільних «негативних» творів, якій літературі (українській чи зарубіжній) надають перевагу учні-читачі, кому зі шкільних «нібито канонічних письменників» нема місця у новому каноні тощо, твори Івана Карпенка-Карого лишилися у чинних програмах як репрезентанти «найкращих надбань художньої літератури» (Яценко, 2024).

У базовій школі здобувачі літературної освіти вивчають трагікомедію Івана Карпенка-Карого «Сто тисяч». У програмі Ольги Ніколенко та ін. текст включено до обов'язкового компоненту, а Таміли Яценко та ін. – до варіативного; в обох випадках він осмислюється у 9 класі в контексті театрального мистецтва: в межах теми «Романтична й реалістична драматургія», «МК: театр». Для порівняння, у модельній навчальній програмі з української літератури Таміли Яценко та ін. (2024) із трагікомедією Івана Карпенка-Карого «Сто тисяч» рекомендовано знайомитися у 8 класі на уроці позакласного читання, також поглиблюючи знання про своєрідність української драматургії ХІХ століття, театральне мистецтво та жанрову специфіку драматичних творів цього періоду, зокрема «комедії» та «водевілю».

Більш суттєві, об'єктивно необхідні зв'язки між двома предметами одного курсу для проведення аналітико-синтетичної роботи, глибокого опанування ідейно-художнього змісту твору Івана Карпенка-Карого «Сто тисяч», враховуючи синтез мистецтва слова з літературознавством (поняття «трагікомедія»), взаємозв'язки з видом мистецтва

театром, увиразнено Ольгою Ніколенко та ін. у змістових складниках: Іван Карпенко-Карий – «один із видатних корифеїв українського побутового театру», «трагікомедія «Сто тисяч».

Інтегрування різнопредметних знань простежується в організації цілісного сприйняття повісті «Гобсек» Оноре де Бальзака та «Сто тисяч» Івана Карпенка-Карого в аспектах паралелізму образів Герасима Калитки та Гобсека, проблеми влади грошей і бездуховності людини.

На думку авторів програми, ефективність вивчення трагікомедії посилить заохочення до формування знань та навичок інших галузей, крім мистецької, – соціальної, громадянської, історичної. Твір вивчається в межах теми «Реалізм: людина і суспільство»; розповідь про професійний побутовий театр передбачає згадку про його розквіт у період промислового капіталізму в Україні останньої чверті XIX століття, економічні моделі дворянського та аграрно-капіталістичного господарювання, соціальні прошарки (міська та сільська дрібна буржуазія, дворянство, пролетаріат та ін.), типи Калитки, Пузиря на життєвій та театральній сцені тощо.

У передмові інтегрованого проєкту Ольги Ніколенко та ін. наголошується, що у час актуалізації сучасних цифрових технологій важливо використовувати «потенціал інформатичної галузі та медіаосвіти» (Ніколенко, 2023). Розширити коло читання, підвищити інтерес до предмету, більше дізнатися про становлення українського побутового театру «майже на порожньому місці», на «засаленому» тлі театральної провінціальщини; триумф, наступну внутрішню кризу та розкол за спрямуваннями (романтично-етнографічний, психологічний, побутово-натуралістичний, останній репрезентує Іван Карпенко-Карий); про способи акторського мистецтва, оформлення драматичного спектаклю, ідейне обличчя театру, «власний стиль» тощо; набути навичок роботи в цифрових архівах, учні можуть, зокрема ознайомившись з уривками із мемуарів актора, режисера, педагога, діяча театру корифеїв Панаса

Саксаганського «Театр і життя» (Харків, 1932). Інтерпретуючи «Сто тисяч» доцільно зачитувати мемуари про Івана Тобілевича дружини Софії, наприклад, про заборону цензурою п'єси «Гроші», її переробку драматургом; листи Івана Карпенка-Карого про факти обдурення селян-«калиток» шахраями, задум, жанр («треба писати комедію»), ідею «Сто тисяч»; порівняти надруковані та рукописний варіанти твору 1890 року.

Осягнення таланту Івана Карпенка-Карого як представника «українського побутового театру» сприятиме формуванню в дев'ятикласників відчуття причетності до історичної долі нашого народу, усвідомлення національної ідентичності, гордості за захисників свободи й незалежності України, адже одним своїм існуванням, морально-політичним надбанням, українським словом зі сцени театр протистав російській забороні української літератури, школи, культури: указом від 1876 року государ імператор повелів заборонити й різноманітні «сценіческіє представлення». Дев'ятикласники дізнаються, що український театр блискуче гастролював, здобув «найефектнішу художню перемогу» завдяки новітній режисурі, театральній техніці, акторській грі тощо у протистоянні з культурою «петербурзької казенної сцени» (Саксаганський, 1932).

Інтегрування різнопредметних знань про повість «Гобсек» Оноре де Бальзака та трагікомедію «Сто тисяч» Івана Карпенка-Карого сприяє формуванню цілісного сприйняття реалізму в європейській літературі, порушених «вічних» проблем грошей і влади, фінансового шахрайства, взаємин між багатими та бідними, чоловіками та дружинами, батьками і дітьми; ідеї засудження руйнівної влади грошей над людиною, викривлення значення суспільних зв'язків, моралі, законів, науки, культури.

Подібні творчий метод Оноре де Бальзака та Івана Карпенка-Карого (класичний реалізм), моделювання художньої картини світу на засадах історизму, правдивого змалювання суспільства, зображення життя в усіх його

суперечностях. Оноре де Бальзак розкриває період після Французької революції, невдалі спроби відновлення королівської династії Бурбонів, проголошення республіки – автор трагікомедії розгортає сюжет у реальних обставинах, відображає швидкий темп розвитку промисловості в Україні періоду 1880-1890 років, занепад дворянських господарств, постання пролетарів із селян та прошарку нових міських і сільських буржуа; спільний задум, тема творів – показ суспільства панування грошей; Калитка, Невідомий, Копач, Савка, Гершко із трагікомедії «Сто тисяч» Івана Карпенка-Карого ілюструють різні прошарки охоплені жадобою до наживи, гендлярства. Спільним є типізація, правдоподібне розкриття характерів: Гобсек, Калитка – тогочасні шукачі матеріальної вигоди, не бояться осуду, порушення моралі, «зривають», словами Терентія Пузиря з комедії «Хазяїн» Івана Карпенка-Карого бариші «наосліп, штурмом», «кришачи» навсібіч, байдужі до «людського поговору», готові, як Герасим Калитка, «на все піти за гроші» (Карпенко-Карий, 2024). Символічні їхні прізвища та смисли образів: Гобсек – живоїд, людина-вексель, Калитка – гаманець, шкіряний «мішок» для фальшивих грошей, які декодуються в реалістичних ситуаціях, у які потрапляють герої.

Яскраві характери і Гобсека, і Калитки творяться засобами загострення, перебільшення, гіперболізації, антитетичного протиставлення всьому, що не стосується грошей. Прикладом пристосування і об'єднання розрізнених літературних елементів в єдине ціле за умови їх цільової та функціональної однотипності є питання метафізики грошей у повісті «Гобсек» Оноре де Бальзака та трагікомедії «Сто тисяч» Івана Карпенка-Карого. Гобсек називає золото «духовною сутністю» усього нинішнього суспільства (Бальзак, 2019); поклоняється і служить богові «Нажива»; письменники обігрують культурний мотив продажу душі дияволу за «нечисті гроші». Оригінальним прочитанням класики відзначився Запорізький Театр Молоді: у виставі 2018 року за мотивами «Сто тисяч» Івана Карпенка-Карого за душу

бізнесмена борються демон – Невідомий, одеський єврей-фальшивомонетник, та ангел – Банавентура, місцевий філософ, юродивий.

Аксіологічне звучання обох творів у світлі художньої правди. Промовистий факт, що Іван Карпенко-Карий часто терпів матеріальну скруту, цінністю, нездійсненою мрією для нього було здобуття освіти. У тяжких обставинах життя він писав у листі до Марії Заньковецької від 11 червня 1887 року, що переконався: «краще грошей /.../ здоров'я». Аналізуючи виставу в Запорізькому театрі молоді, Інга Естеркіна коментує, що драматург «ненавидів» сільських багатіїв, як-от головний герой Герасим Калитка.

Щоб зрозуміти оригінальність авторського підходу до розкриття творчого задуму, можна використати протилежний інтеграції підхід – диференціацію. Висвітлюючи питання «паралелізму образів» Герасима Калитки та Гобсека, звернемо увагу, що сучасні популярні театральні постановки показують Калитку як образ різноплановий, який уособлює «ментальний тип українця». У контексті російсько-української війни по-особливому сприймається цитата театального критика Олега Вергеліса про гру Богдана Бенюка в ролі Калитки у вже культовій виставі Театру на Подолі: боротьба героя не за гроші, а за землю як найвищу цінність, «яку не можна віддати на поталу комусь іншому».

Риторика Гобсека – накопичення золота є кодом життєвої філософії, засобом досягнення «влади» і «насолоди», знецінення переконань, моралі. Однак, як і Калитка, це персонаж суперечливий, розсудливий, вольовий, самовпевнений, з філософсько-аналітичним розумом, знає цінність грошей і способи заробітку. Спільним є скромне життя персонажів, ставлення до багатства як способу здобути суспільну вагу, стати незалежним. Згубний вплив грошей обох перетворив на жалюгідних істот, привів до моральної смерті.

Висвітлюючи компететнісний потенціал інтегрованого курсу «Література (українська та зарубіжна)» для 7-9 класів Ольга Ніколенко та ін. виокремлюють ключову

компетентність 11) Підприємливість та фінансова грамотність. Вивчення трагікомедії «Сто тисяч» Івана Карпенка-Карого сприяє формуванню відповідних «умінь»: усвідомлювати етичний потенціал художньої літератури для реалізації власних життєвих задач, підприємницьких рішень; пояснювати терміни «заощадження», «інвестування», «запозичення», зокрема у соціальному та морально-етичному контексті; розрізняти фінансовий зиск та морально-етичні ризики. Це і наведення факту з біографії про зацікавлення драматурга фінансовими питаннями, знайомство з відомими економічними трактатами, політекономічною теорією; поглиблення знань дев'ятикласників із низки економічних термінів із різних сфер фінансової грамотності: загальних відомостей, основ підприємливості, фінансової арифметики, фінансової системи держави; питань кредитування, оренди, заощадження, інвестування; ризиків, фінансової безпеки. Етап застосування ідей учнів – розв'язок проблемної ситуації: Герасим Калитка припустився найпоширеніших помилок бізнесменів, які втратили капітал – 1) вкладення коштів у ризиковану протиправну фінансову схему, 2) ігнорував самоосвіту, 3) не цікавився механізмами інноваційного розвитку, методами індустріалізації (Романишина, 2020). Зважаючи на рекомендації заохочення ставлень у компетентності підприємливість та фінансова грамотність, заохочуємо рефлексії над прочитаним: чи можливе у наш час збільшення доходу, набуття багатства із дотриманням морально-етичних норм?

Щодо «іншого підходу» до відтворення змісту інтегрованого курсу, глибше осягнення тем відбувається через їх проблемне представлення, постановку дискусійних та дослідницьких літературних завдань. Продовжуючи роботу над темою Іван Карпенко-Карий – «один із видатних корифеїв українського побутового театру», пропонуємо дев'ятикласникам проєкт: «Гобсек» Оноре де Бальзака як авторська творча інтерпретаційну модель, перетворення повісті в «драматичну» якість буття, інсценізацію. Складне

завдання – огляд різних театральних вистав трагікомедії «Сто тисяч» Івана Карпенка-Карого як інтерпретацій, але не паралельно існуючих, а послідовних, які доповнюють, продовжують одна одну. Наприклад, у версії Сумського національного академічного театру «100 тисяч» Катерини Пенькової - гостросюжетна чорна комедія в стилі вестерн; переносить події у шахтарський Торез, зараз окупований росією. Персонажі постають нашими сучасниками (Герасим Калитка - Гера Барсетка, Савка - Савецкій, Мотря - Матрьошка, Бонавентура - «чорний археолог»), відображають проблеми жителів тимчасово окупованих території, які зберегли риси українських архетипів. Учні - дослідники-літературознавці вивчають поетичний світ драматичного літературного твору (трагікомедії «Сто тисяч» Івана Карпенка-Карого) в театральній виставі: порівнюють авторський задум із режисерською інтерпретацією, аналізують гру акторів, сценографію - просторове, образне, світлове, технічне та інші вирішення театральної вистави.

Поєднання у нерозривну цілісність осмислення повісті «Гобсек» Оноре де Бальзака та трагікомедії «Сто тисяч» Івана Карпенка-Карого, «видатного корифея українського побутового театру», досягається через понятійні асоціації й уявлення про художній образ, проблематику, конфлікт, жанр, стиль; залучення різновекторних джерел; знань і навичок суміжних галузей (соціальна, громадянська, історична); вивчення взаємозв'язків і взаємодії літератури з театральним мистецтвом; формування умінь та ставлень, необхідних особистості для успішної самореалізації, працевлаштування, соціальної інтеграції (ключова компетентність підприємливість та фінансова грамотність).

Перспективи подальших досліджень полягають в уточненні дефініційного поля та окресленні специфіки міжпредметної інтеграції у шкільному курсі української мови, української та зарубіжної літератури.

## Список літератури

1. Модельна навчальна програма «Інтегрований курс літератур (української та зарубіжної). 7-9 класи» для закладів загальної середньої освіти / Т.Яценко, В.Пахаренко та ін. (2024). URL: <https://mon.gov.ua> (дата звернення 24 лютого 2026).

2. Модельна навчальна програма «Інтегрований курс літератур (української та зарубіжної). 7-9 класи» для закладів загальної середньої освіти / О. Ніколенко, Л. Мацевко-Бекерська та ін. (2023) URL: <https://mon.gov.ua> (дата звернення 25 лютого 2026).

3. Саксаганський, П. (1932). Театр і життя. Харків: Рух. 192 с. URL: <https://library.kr.ua/wp-content/elib/saksaganski/saksagan.pdf>

4. Карпенко-Карий, І. (2024). Сто тисяч. Київ: Vivat. 80 с.

5. Бальзак, О. Гобсек (2019). Київ: BookChef. 96 с.

6. Романишина, Н. (2020). Літературна освіта в економічному вимірі. *Дивослово*. № 12. С. 52-61.

ДИСКУСІЙНА ПАНЕЛЬ 2. ТЕАТРАЛЬНІ ПРАКТИКИ.  
ПОСТДРАМАТИЧНА СИТУАЦІЯ: ТЕКСТИ, ВІЗІЇ,  
РЕФЛЕКСІЇ

**ТВОРЧІ МАЙСТЕРНІ ЯК ПРОСТІР ФОРМУВАННЯ  
АКТОРА/РЕЖИСЕРА: ДОСВІД КАФЕДРИ  
ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕЖИСУРИ РДГУ**

**Сокіл Тетяна Григорівна**

доцентка кафедри театральної режисури  
Рівненського державного гуманітарного університету  
[angelywa@ukr.net](mailto:angelywa@ukr.net)

Кафедра театральної режисури РДГУ – найстаріша театральна школа Західної України, яка цього року відзначає 55-річний ювілей, зокрема, як театральна школа у вихованні українського актора та режисера.

Як складова Рівненського культурно-освітнього факультету Київського державного інституту культури кафедра театральної режисури виникла в 1971 р. Біля витоків створення кафедри стояв Валерій Лопандя, випускник Харківського державного інституту культури. Пізніше до педагогічного складу долучились: Федір Герладжі, Олександр Лунін, Віктор Котов, Наталя Серебряннікова, Любов Стихун, Сергій Гержик, Марія Ігнатюк. З часом на кафедрі стали працювати випускники Харківського інституту мистецтв, Київського театального інституту, інших вузів: Володимир Данченко, Ігор Жилінський, Ауреліан Тушинський, Микола Йосипенко. Але з початку свого існування кафедра театральної режисури стала продовжувачем театральних традицій харківської школи, тобто Курбасівської школи.

В 1976 році, у другому випуску кафедри режисури був професор кафедри театральної режисури Володимир Богатирьов, його педагогами були Ярослав Федорович Бабій - тоді режисер Рівненського драмтеатру та Тамара Михайлівна Магадова, яка навчалась у Валентини Чистякової - дружини

Леся Курбаса. Нині театральний педагог, режисер, професор кафедри театральної режисури, Художньо-педагогічного факультету РДГУ Володимир Богатирьов керував кафедрою більше тридцяти років, з 1990 по 2024 роки.

Виховуючи молоде покоління акторів та режисерів Володимир Олександрович зазначає «Можна сказати, що я також є продовжувачем Курбасівської школи, бо основи професії були закладені саме Тамарою Михайлівною. Хоча усе своє творче життя я намагаюся вчитись від усіх практиків і теоретиків театру, з ким мене зводить доля».

Ще однією випускницею Тамари Магадової у 1996 році була нинішній театральний педагог, кандидат мистецтвознавства, доцент Олена Мельничук.

Третьою успішною випускницею Тамари Михайлівни у 2001 році стала викладач фахових дисциплін, кандидат історичних наук, доцент, завідувачка кафедри театральної режисури з 2024 року Галина Борейко.

Звертаючись до традицій театральної школи у вихованні професійного актора та режисера, слід відмітити ім'я ще одного педагога кафедри – режисера – постановника чисельної кількості спектаклів у Рівненському академічному українському музично-драматичному театрі, Заслуженого діяча мистецтв України, професора кафедри театральної режисури Олександра Олексюка, який є випускником Едуарда Митницького – народного артиста України, професора, засновника і художнього керівника Київського державного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, плідна діяльність якого по вихованню молодих режисерів нині вже визначаються «школою Митницького».

Не один десяток років викладала майстерність актора народна артистка України, актриса Рівненського академічного українського музично-драматичного театру. Педагогічний хист Ліна Тимофіївна взяла від свого педагога - професора Михайла Михайловича Карасьова. За його книжками навчаються у всіх театральних вишах та училищах України, він виховав плеяду прославлених артистів.

Становлення майстра сцени - актриси Ізарової - було непростим, і на довгому творчому шляху багато режисерів долучилися до формування і розвитку її таланту - Федір Верещагіна, Володимир Магара, Костянтин Пивоварова, Володимир Грипича, Ігор Рибчинського, Андрій Семененка

Учитель продовжує свою справу в учнях. Студенти-випускники кафедри театральної режисури працюють акторами та режисерами на сцені Рівненського академічного українського музично-драматичного театру, Рівненського академічного театру ляльок, на сценах драматичного театру Луцька, Чернівців, Вінниці, Львова, Тернополя, Івано-Франківська, Коломиї, Житомира, Києва та інших міст України. Випускники відкривають власні театральні школи, викладають фахові дисципліни у вищих навчальних закладах, працюють на радіо і телебаченні, знімаються в кіно або є успішними ведучими світських заходів.

Найбільшою гордістю кафедри театральної режисури є Марта Левченко - випускниця 2006 року. Марта, сповідуючи шлях добра, милосердя, людинолюбства, йдучи за своєю мрією і вірою, за допомогою небайдужих українців, а також благодійників з-за кордону розбудувала у Чернівцях «Місто Добра» - центр доброти для матері і дитини. Місто Добра - найбільший шелтер України, в якому знайшли прихисток жінки і діти, самотні бабусі, до яких у дім прийшла війна, діти-сироти з дитячих будинків, евакуйовані з зони бойових дій. У Центрі доброти від жовтня 2023 року функціонує Медичний центр «Дім Метеликів», де проживають і лікуються важкохворі дітки. Це дивовижне Місто любові та взаємодтримки, створене нашою Мартою.

Як зазначає Заслужений діяч мистецтв України, театральний педагог, доцент Юрій Мельничук, який свого часу навчався у двох вузах, першому –педагогом Юрія Степановича був Володимир Борисович Данченко-легенда українського театру, який як актор та режисер працював з учнями Курбаса - Романом Черкашиним – прекрасним актором-педагогом Харківського театального інституту:

«Саме про нього багато розповідав Володимир Борисович. Звичайно, що з досвіду мого педагога ввійшло і в мою педагогічну практику» - зазначає Юрій Мельничук.

Другим вузом був національний університет театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого, де Юрій Степанович здобував фах на курсі Володимира Миколайовича Судьїна - заслуженого діяча мистецтв України, професора. Його педагог теж був учнем Леся Курбаса.

Більше тридцяти років навчаючи режисерському та акторському фаху студентів кафедри театральної режисури ХПФ РДГУ, режисер-педагог Юрій Мельничук підкреслює: «В театральній педагогіці головне – закласти міцний фундамент для майбутнього зростання студента. Життєва правда і дія в запропонованих обставинах, спілкування і спонтанність. Постійна робота над собою, прагнення ставати особистістю зі своїм унікальним бачення світу і глибинне дослідження себе і суспільства. Засвоєння фундаментальних навиків і вмій, особливої фахової дисципліни, яку ми називаємо театальною етикою – є запорукою успішного оволодіння секретами сценічного мистецтва. І тут найважливіше! Найсильніший аргумент в театральній педагогіці – власний приклад і дотримання спільних етичних правил самим педагогом і його учнями. Навчити студента постійно працювати над собою! Ніколи не зупинятися на досягнутому! Вчитися переживати чужу біль як свою! Мати непоборне бажання вплинути на людей, відкрити їм своє розуміння світу, прагнути змінити себе і світ!

Специфіка роботи педагога характеризується певною циклічністю. Потрібно постійно знаходити сили для того, щоб забувши попередній досвід, все розпочинати з нуля... Постійно співвідносити алгебру життя з гармонією мистецтва».

### **Список літератури**

1. Берегиня української сцени Ліна Ізарова : монографія. Ред. упоряд: Т. Сокіл, В. Богатирьов. Рівне : О. Зень. 2022, 312 с.

## **ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ВИСТАВИ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ ФАКТОР МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ**

**Куряга Аліна Володимирівна**  
аспірантка Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв, м.Київ, Україна  
alinakuriata3@gmail.com

У сучасному театральному процесі спостерігається активне переосмислення жанрової природи драматургічного матеріалу. Традиційні межі жанру дедалі частіше виявляються недостатніми для художнього висловлення, що спонукає режисерів до експериментів, зміщення акцентів і зміни жанрової модальності вистави. Такий підхід пов'язаний не лише з прагненням до оновлення театральної мови, а й необхідністю діалогу з глядачем. Проблема полягає в тому, як режисерське бачення здатне трансформувати жанр, водночас зберігаючи зв'язок з оригінальним текстом, його структурою й ідеями. Виникає потреба у глибшому аналізі того, яким чином режисерська інтерпретація впливає на жанрову природу вистави, а також на музичну драматургію, яка є невід'ємною від жанрового вирішення, та важливо простежити, які художні засоби використовуються в цьому процесі та, які межі існують між адаптацією й інтерпретацією.

На трансформацію жанрових особливостей сучасних театральних вистав неабиякий вплив мають технологічні можливості сьогодення. Технологічні інновації у сфері мистецтва, зокрема театру, вже тривалий час привертають увагу наукової спільноти. Зважаючи на стрімке впровадження технологій у майже всі аспекти сучасного життя, стає особливо важливим дослідження їхнього впливу на творчі процеси та креативний підхід у театральній галузі й мистецтві в цілому. Особливої уваги заслуговує те, як технології впливають на музичну складову вистави, створення саундтреків, зміною темпоритму та атмосферою, що прямо підпорядковуються жанровим трансформаціям.

Вивчення впливу цифрових технологій на розвиток сучасного театру провів О. Тонкошкура, який зосередився на взаємодії науки і мистецтва, що сприяла становленню нової культури сценографії [1]. Окрім того, методика використання цифрових інновацій у сценічному освітленні як невід'ємної частини театральної постановки, наповненої значною символікою, проаналізували О. Ільницька та В. Ільницький [2]. Заслужують на увагу також дослідження Т. Совгири, В. Кузнецової та Ю. Шмегельської, які акцентували увагу на впливі імерсивних технологій на сценічне мистецтво [3].

Аналіз сучасних тенденцій розвитку театального мистецтва України провели К. Юдова-Романова та Ю. Аленіна, які звертають увагу на те, що модернізаційні процеси у сценічному просторі спричиняють трансформацію розуміння естетики. Вона поступово набуває нових рис видовищності [4].

Досліджуючи жанрові трансформації вистави та їх вплив на музичну драматургію увага зверталася як до загальнотеоретичних праць, пов'язаних із тематикою дослідження, так і зосереджувалися на більш вузько-предметних розробках, що дозволило розглянути проблематику трансформації жанрових особливостей вистави крізь призму адаптації та різноманітних підходів до інтерпретації.

Насамперед, варто згадати монографію канадійської літературознавиці, професорки Гатчон Л. «A Theory of Adaption» («Теорія адаптації»). Вона досліджує постійний розвиток творчої адаптації, підкреслюючи її центральну роль у формуванні уяви, здатної створювати та переосмислювати історії. Л. Гатчон розглядає адаптацію не як вторинний процес, а як самостійний вид творчості, що передбачає діалог між першоджерелом та його сценічним втіленням. Вона аналізує різні типи адаптацій, акцентуючи увагу на мотиваціях та стратегіях, що лежать в основі цього процесу та як вони впливають на музичне звучання вистави. Дослідниця розвиває свою теорію, аналізуючи різні медіаформати – від

кіно та опери до відеоігор, поп-музики та тематичних парків – і досліджуючи масштаб, глибину та потенціал творчих можливостей у кожному з них [5].

Професор театральних студій Г.-Т. Леман значну увагу приділив вивченню нових театральних форм, що виникли наприкінці 1960-х рр. Його монографія «Postdramatic Theatre» («Постдраматичний театр») стала важливою віхою у міжнародних дискусіях про сучасний театр. Постдраматичний театр визначається як театр, що виходить за межі драми. Незважаючи на різноманіття цих нових форм і естетик, їх об'єднує одна суттєва риса: втрата домінуючого значення драматичного тексту. Г.- Т. Леман пропонує історичний аналіз, поєднаний з унікальним теоретичним підходом і великою кількістю практичних прикладів, які допомагають краще зрозуміти новий театральний простір. Він досліджує ці явища у контексті теорії драматургії та історії театру, а також у світлі інноваційної реакції на появу нових технологій і переходу від текстоцентричної культури до епохи аудіовізуальних медіа, наголшуючи на ролі музики як важливого елементу драматургічної дії. Дослідник поєднав у гармонійну взаємодію ідеї провідних теоретиків драми й театру, таких як Арістотель, Гегель, Сонді, Брехт, Барт, Ліотар та Шехнер [5].

В межах дослідження еволюції сучасного театального мистецтва важливим аспектом є питання змін жанрових характеристик театальної вистави. Процес адаптації літературного твору для сцени або його новітнє трактування неминуче веде до переосмислення жанрової природи початкового матеріалу. Такі трансформації спричиняються цілою низкою чинників, серед яких режисерське бачення, актуальність п'єси відповідно до запитів сучасного глядача, використання інноваційних сценічних технологій, а також застосування сучасних музично-звукових засобів. Звичне уявлення, що транспортування через медійні кордони є ключовою ознакою адаптації, а перенесення у нові мовні та культурні контексти належить виключно сфері перекладів, не

здатне повною мірою описати чи проаналізувати специфіку цього виду культурного виробництва. Окремі твори нерідко одночасно долають мовні, медійні, загальні, культурні та ідеологічні межі.

Дослідження, що зосереджуються на конкретних аспектах театральної адаптації, відіграють ключову роль у розумінні трансформації жанрів. До прикладу, аналізи екранізацій літературних творів для театральної сцени висвітлюють механізми перенесення наративу, героїв та жанрових характеристик з одного виду мистецтва в інший. У цьому контексті важливим є дослідження, які розглядають, як візуальні, аудіальні та музичні засоби театру впливають на жанрові особливості вистави.

Особливу увагу варто звернути на дослідження, що фокусуються на інтерпретації класичних драматичних творів у сучасному театральному контексті. У таких роботах аналізується, як режисери переосмислюють жанрові риси трагедії, комедії або драми, адаптуючи їх до потреб сучасної аудиторії та впроваджуючи новаторські сценічні підходи. Як приклад можна розглядати дослідження, присвячені постмодерністським прочитанням п'єс Вільяма Шекспіра.

Широка популярність адаптацій п'єс Вільяма Шекспіра на театральних сценах свідчить про те, що для сучасного суспільства його творчість залишається актуальною як для читання, так і для перегляду. На межі XXI ст. цитати та ідеї Шекспіра стали невід'ємною частиною не лише академічного середовища, а й політичного та філософського дискурсів. Письменники, політики та інтелектуали вільно звертаються до його слів, знаходячи в них нове значення. Його тексти мають виняткову здатність викликати сильні емоції, надаючи особливу роль музичному супроводу та темпоритму у передачі настрою і змісту найпростішим висловлюванням. Вирвані з первісного драматичного контексту, його думки та цитати здатні перетворюватися на універсальні судження, які втілюють в собі світову мудрість.

Дослідження процесу трансформації жанрових особливостей театральних вистав та їх вплив на музичну драматургію, через призму адаптації та інтерпретації складне й багатогранне явища в контексті еволюції сучасного театального мистецтва.

Жанрова характеристика є неминучим наслідком переосмислення оригінального матеріалу під впливом таких факторів, як режисерське бачення, актуалізація змісту, технологічні інновації та культурний контекст.

Таким чином, дослідження процесу трансформації жанрів у театральних постановках сприяє глибшому розумінню динаміки сучасного театального мистецтва. Подальші наукові пошуки можуть зосередитися на детальному аналізі конкретних прикладів трансформації жанрів у різних культурних середовищах та на виявленні перспектив нових тенденцій у цій сфері.

### Список літератури

1. Tonkoshkura O. Theatre in the Age of Digital Technologies. *Науковий журнал. Художня культура. Актуальні проблеми*, № 18 (2). 2022. С. 30-35. DOI: [http://10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269774](http://10.31500/1992-5514.18(2).2022.269774)
2. Ільницька О. & Ільницький В. Дигітальні технології сучасного сценічного мистецтва: семіотика освітлення. *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць*. Випуск 38. 2020. С. 196-200.
3. Совгира Т., Кузнецова В. & Шмегельська Ю. Віртуальна та доповнена реальність у сценічних практиках: комплексне дослідження технологічного досвіду. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв Серія: Сценічне мистецтво*. Том 7, № 2. 2024. С. 181–190. DOI: <https://10.31866/2616-759X.7.2.2024.314160>
4. Юдова-Романова, К. & Аленіна, Ю. Модернізація театального простору: сучасний вітчизняний

мистецтвознавчий контекст. *Народознавчі зошити*, 1(145). 2019. С. 259–265.

5. Lehmann H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. This edition published in the Taylor & Francis e-Library. 225 p.

## **СПЕЦИФІКА АКТОРСЬКОГО ІСНУВАННЯ В ПАРАДИГМІ ПОСТДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ**

**Макєєнков Павло Сергійович**

Старший викладач

Київський столичний університет ім. Б. Грінченка

p.makeienkov@kubg.edu.ua

Класична драматургічна парадигма традиційно залишається фундаментальною базою у фаховому вихованні акторів, режисерів та драматургів. В основі класичної моделі лежить лінійна структура дії, яку схематично можна звести до руху між умовними трьома ключовими координатами:

Точка А (зав'язка) -> Точка Б (кульмінація) -> Точка В (катарсис)

Точка А позначає висхідну подію та зав'язку сюжету, точка Б відображає максимальне загострення конфлікту та його кульмінацію, а точка В фіксує розв'язку і катарсис.

Цей послідовний вектор формує так звану арку персонажа, що обов'язково передбачає його трансформацію: герой, який входить у ситуацію в точці А, зазнає кардинальних змін на момент досягнення точки В. Завдяки такій чіткій архітектоніці, глядач має змогу послідовно та повноцінно прожити історію персонажа від її зародження до фінального вирішення. Саме на цьому безперервному сюжетному розвитку і ґрунтується класичний механізм емпатії, який є

спільним процесом як для актора під час сценічного проживання, так і для глядача в залі.

Термін «постдраматичний театр», концептуалізований німецьким дослідником Гансом-Тісом Леманом, фіксує фундаментальний зсув у сучасній театральній парадигмі. Постдраматургія не є просто окремим стилем чи жанром, це принципово новий спосіб організації сценічного тексту та взаємодії з ним. Головною ознакою цієї естетики є емансипація театру від диктату літературної основи. У традиційній моделі п'єса виступає абсолютною першоосновою, якій підпорядковується все сценічне існування з метою створення ілюзії об'єктивної реальності. Натомість постдраматичний матеріал позбавляється цієї ілюстративної функції. Текст стає лише одним із рівноправних компонентів загального сценічного ландшафту, існуючи автономно нарівні з візуальним рішенням, звуковою партитурою та тілесністю самого виконавця. Він перетворюється на самостійний перформативний вимір, який не стільки розповідає завершену історію, скільки створює ситуацію тут і зараз.

Відмова від лінійного подієвого ряду кардинально змінює саму природу театрального часу та простору. Якщо класична п'єса невпинно рухається вперед, долаючи події перешкоди, то постдраматичний матеріал ніби зупиняє час, розтягуючи одну мить, один емоційний злам чи гострий спогад до масштабів усього твору. Звичний міжособистісний конфлікт тут зникає або відходить на периферію, натомість він переміщується глибоко у внутрішній вимір, стаючи суто екзистенційним чи філософським.

Замість дієвого діалогу, який штовхає сюжет, драматург пропонує поліфонію, розірвані монологи або щільний потік свідомості. У такій структурі слово функціонує не як засіб комунікації між дійовими особами, а як інструмент препарування певного стану, травми чи соціальної проблеми. Глядач у цьому просторі позбавляється комфортної позиції пасивного спостерігача за послідовною історією. Він

змушений ставати співучасником процесу рефлексії, самостійно вибудовуючи сенси з фрагментованих думок. Відповідно, сам персонаж деконструюється: він втрачає чіткі біографічні та психологічні контури, перетворюючись на своєрідного провідника ідеї або резонатора оголеного світовідчуття.

Класична система акторської майстерності концептуально спирається на метод дієвого аналізу. Традиційно, опрацьовуючи драматичний матеріал, виконавець вибудовує роль через призму дії персонажа. Цей процес охоплює кілька базових етапів:

- **Пошук висхідної події та обставин** передбачає аналіз причинно-наслідкових зв'язків та фантазування над біографією героя, щоб зрозуміти передумови його вчинків.

- **Визначення характерних особливостей** формується на основі ремарок драматурга, взаємодії з іншими дійовими особами та зовнішніх маркерів, що визначають психофізику ролі.

- **Аналіз наскрізної дії** дозволяє вибудувати чітку арку персонажа, фіксуючи його розвиток чи деградацію в межах лінійного сюжету.

- **Пошук рефлексії та ставлення** вимагає від виконавця розуміння суті героя, що дозволяє, залежно від жанру та режисерського вирішення, або емоційно підключитися до персонажа, або ж відсторонитися, виступаючи його своєрідним «суддею».

Натомість постдраматургія вимагає радикального перегляду цього інструментарію та пропонує принципово інший підхід до створення ролі. У центрі уваги опиняється не вчинок, а ідеологема, рефлексія та глибоке емпатичне підключення. Завдання виконавця полягає не в конструюванні характеру через послідовну дію, а у втіленні образу через його думки та світоглядні позиції.

Саме в цьому контексті критичної ваги набуває інтеграція методик розвитку емоційного інтелекту безпосередньо в освітню дисципліну акторської майстерності. Не маючи

навичок глибокого емпатичного підключення до матеріалу, актору буде вкрай важко відрефлексувати та привласнити ті події, які він описує. Відсутність звичного дієвого руху персонажа замінюється на «рефлекторну» дію або безперервний потік свідомості. Сценічне існування вибудовується за жорстким принципом «тут і зараз», де актор проживає емоції, що народжуються виключно з думок та ідей, а не з перспективи фізичної дії. Визначальним фактором успішного сценічного існування стає здатність транслювати ідеологію, закладену драматургом.

Для кращого розуміння та практичного підтвердження цієї специфіки доцільно оглянути два тексти сучасного постдраматичного жанру: п'єси «Місячні» Аліни Сарнацької та «Закрите небо» (Closed sky) Неди Нежданої.

Яскравим прикладом такого постдраматичного матеріалу є п'єса Неди Нежданої «Закрите небо» (Closed sky), яка пропонує глибоку документально-емоційну рефлексію перших днів повномасштабної війни росії проти України. Драматургічна структура твору позбавлена класичної сценічної взаємодії: вона вибудовується як поліфонія жіночих монологів-сповідей. Кожна історія концептуально завершується рефреном-закликом «Закрийте небо», що точно маркує історичний та психологічний стан початку вторгнення. Відкритий фінал п'єси позбавляє твір однозначної розв'язки, делегуючи постановникам повне право самостійно визначити долю героїнь — від трагічного фіналу до порятунку.

З погляду акторської техніки, робота з таким текстом вимагає специфічного інструментарію, де основою стають не сконструйовані емоції вигаданого персонажа, а живий досвід самого виконавця. Оскільки українське суспільство перебуває в єдиному контексті війни, актору не потрібно штучно шукати підключення. У цих монологах кожен знаходить відлуння власної біографії: досвід перебування в окупації чи евакуації, звуки перших обстрілів, втрату близьких людей або руйнування рідного міста. Відповідно, сценічна дія

замінюється тотальною рефлексією на тему спільної реальності.

Водночас цей матеріал висуває найвищі вимоги до рівня емоційного інтелекту виконавця через гостру необхідність свідомого підходу до сценічного проживання. Оскільки колективна та індивідуальна травми є надзвичайно свіжими, критичним завданням стає уникнення неконтрольованої ретравматизації як самого актора, так і глядача в залі. Акторська техніка у цьому випадку полягає у вмінні екологічно працювати з власним болісним досвідом. Виконавець повинен мати сформовану навичку зберігати професійну дистанцію, не зриваючись у деструктивний особистий спогад, а свідомо каналізувати живу емоцію у форму театральної рефлексії, перетворюючи біль на контрольований мистецький акт співпереживання.

Зовсім інший вимір постдраматичного існування пропонує п'єса Аліни Сарнацької «Місячні», яка функціонує як своєрідний постмодерністський маніфест. Драматургиня використовує не класичний феміністичний, а радикально антипатріархальний підхід до висвітлення гендерної проблематики. Героїні твору повністю деконструюють конвенційний жіночий образ: вони епатажні, прямолінійні, використовують жорстку лексику та артикулюють глибоко табуйовані в соціумі теми, зокрема тілесність, менструацію та сексуальність. Фактично, жіночий досвід тут транслюється через своєрідну «чоловічу» або «патріархальну» мовну матрицю. Наявність серед персонажів працівниць секс-індустрії, які традиційно несуть соціальне тавро, додатково посилює цей ефект. Подібна оптика позбавляє героїнь штучної привабливості, нав'язаної чоловічим поглядом, роблячи їх максимально автентичними. Основне завдання такого тексту — відобразити екзистенційний біль жінки, загнаної в жорсткі рамки соціального конструкту «жіночності».

З погляду акторської техніки, робота з таким провокативним матеріалом вимагає колосальних внутрішніх

трансформацій та виходу за межі зони комфорту. Виконавицям (чи виконавцям, залежно від режисерського рішення) доводиться долати власні глибокі психологічні бар'єри. Ключову роль тут відіграє здатність до емпатії: актор має уникнути моралізаторства і засудження свого персонажа, зумовленого суспільними стереотипами. Завдання полягає не лише у свідомому прийнятті ідеології твору, а й у руйнуванні внутрішнього, нав'язаного соціумом образу в собі самому.

Публічна артикуляція табуйованих тем перед аудиторією, яка може бути не готовою до такого радикального дискурсу, вимагає неабиякої професійної сміливості. На відміну від класичної драми, де гострота тем чи незручність ситуації може пом'якшуватися сюжетною канвою або характерною поведінкою вигаданого героя, у цьому постдраматичному тексті актриса фактично працює від свого власного «Я», незважаючи на наявність номінального персонажа. Лише абсолютне занурення, беззастережне розуміння та емпатійне підключення до ідеологеми дозволяють досягти тієї міри сценічної правди, якої вимагає цей матеріал.

Підсумовуючи викладене, можна стверджувати, що специфіка акторського існування в парадигмі постдраматичного театру вимагає додаткової трансформації професійного інструментарію. Відмова від лінійного сюжету, класичного перевтілення та побудови арки персонажа на користь тотальної рефлексії зміщує фокус із традиційного дієвого аналізу на глибоку роботу з емоційним інтелектом.

Актор у постдрамі перестає бути просто ілюстратором вигаданої біографії, перетворюючись на транслятора ідеологеми, провідника спільного досвіду та співавтора сценічного ландшафту. Як доводить аналіз сучасної української постдраматургії, здатність до абсолютної емпатії, екологічне опрацювання живих травм та свідомою готовністю артикулювати незручні теми від власного «Я» стають базовими професійними навичками.

Таким чином, сучасна театральна педагогіка та методологія підготовки фахівців сценічного мистецтва

постають перед об'єктивною необхідністю інтеграції нових підходів. Виховання емоційної зрілості, здатності до глибокої рефлексії та формування свідомої світоглядної позиції митця стають не менш важливими складовими навчального процесу, ніж класичний тренаж психофізичного апарату.

### Список літератури

1. Неждана Н. Закрите небо : п'єса. Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса : вебсайт. URL: <https://kurbas.org.ua> (дата звернення: 10.03.2026).

2. Мірошниченко Н. Л. (Неда Неждана). Структуротвірні роль міфу в сучасній українській драмі : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2017. 248 с.

3. Леман Г.-Т. Постдраматичний театр. Київ, 2021. 384 с.

4. Сарнацька А. Місячні : п'єса. UkrDramaHub : електронна бібліотека сучасної української драматургії. 2025. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/misyachni> (дата звернення: 10.03.2026).

5. Бондарева О. П'єса «Закрите небо» Неди Нежданої: війна, пам'ять, травматичний жіночий досвід. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2022. № 21. С. 14–20.

6. Олійник Н. Роль емоційного інтелекту в професійній підготовці майбутнього актора. Мистецтвознавчі записки. 2022. Вип. 41. С. 112–118.

## **РЕФЛЕКСІЯ ГЕНДЕРНОЇ НЕРІВНОСТІ В ПАТРІАРХАЛЬНОМУ СУСПІЛЬСТВІ У ПОСТАНОВКАХ П'ЄСИ А. СТРІНДБЕРГА «ФРЕКЕН ЖЮЛЬ»**

**Поляков Ігор Борисович**  
здобувач вищої освіти (магістр) 1 курсу  
кафедри театральної режисури  
художньо-педагогічного факультету  
Рівненський державний гуманітарний університет  
[iharjockb@gmail.com](mailto:iharjockb@gmail.com)

**Мельничук Олена Миколаївна**  
доцент кафедри театральної режисури,  
кандидат мистецтвознавства  
Рівненський державний гуманітарний університет  
[melnyczuk\\_olena@ukr.net](mailto:melnyczuk_olena@ukr.net)

Шведська драматургія кінця XIX століття є важливою складовою європейської драматургії, без якої сучасна література була б зовсім інакшою. Епоха соціальних зламів, загострення гендерних конфліктів і психологічних криз знайшло своє художнє відображення у творчості таких письменників та драматургів, як А. Стріндберг, Г. Ібсен, Г. Гауптман, М. Метерлінк та ін. Індустріалізація, фемінізм, дарвінізм, психоаналіз – усе це стало ґрунтом, на якому зросли радикальні постановки. Серед них особливе місце посідає п'єса «Фрекен Жюлі» А. Стріндберга, яка порушує важливі питання гендерної нерівності і ролі жінки в патріархальному суспільстві. Саме ця проблематика є цікавою як українським, так і зарубіжним режисерам, а драма не втрачає своєї актуальності й сьогодні і є хорошим матеріалом для креативних режисерських рішень.

На жаль, попри численні сценічні прочитання п'єс драматурга, його постать і творчість є мало дослідженими вітчизняними науковцями.

Твір «Фрекен Жюлі» за жанровими ознаками належить до натуралістичної драми. У ньому розкривається історія жінки, доведеної до крайньої психологічної межі, а також показано, як пристрасть, гордість і безвихідь деформують людську особистість. П'єса поєднує в собі елементи натуралізму, психологічного реалізму, протомодернізму й навіть театру жорстокості. Вона тяжіє до експресіонізму, бо А. Стріндберг більшою мірою цікавиться не зовнішніми подіями, а тим, що ховається у свідомості, страхах, бажаннях.

На думку І. Зайцевої: «Драматург стає одним із засновників «інтимного театру». Стріндберг показує своїх героїв немов би крупним планом. Важливим є не тільки той персонаж, хто говорить, але й той, хто слухає. Ідея маленького сценічного простору в «інтимному театрі» має і соціологічний зміст» [1].

П'єса «Фрекен Жюлі» з'явилася в епоху, коли театр шукав нову форму. А. Стріндберг у передмові до твору викладає маніфест натуралістичного театру, який будувався на таких постулатах як: одна дія, одна ніч, одна сцена, психологічна достовірність, відмова від «четвертої стіни». Але вже перші постановки показали: п'єса виходить за рамки натуралізму.

У передмові, що стала не менш популярною, ніж сама п'єса, А. Стріндберг писав, що у цій драмі не намагався створити щось нове, бо це неможливо, а лише хотів осучаснити форму відповідно до тих вимог, які, на його думку, люди нової епохи мали б висувати до цього виду мистецтва. І з цією метою вибрав або дозволив собі захопитися темою, що була, можна сказати, поза партійними чварами того часу, оскільки проблеми соціального піднесення або падіння, високого і низького, доброго і поганого, стосунків чоловіка і жінки завжди викликали і викликатимуть незмінний інтерес [5].

Перша постановка вистави «Фрекен Жюлі» відбулася у 1889 році в Копенгагені, під керівництвом режисера Е. Поульсена у Студентському Союзі Копенгагенського Університету, на сцені не класичного театру, а тимчасового

майданчика у студентському клубі. А. Стріндберг спеціально обрав його, щоб обійти цензуру. Він сам фінансував цей проєкт, а його дружина Сірі фон Ессен грала Жюлі.

Виставу було поставлено за всіма канонами натуралістичного театру, а також за вказівкою А. Стріндберга: сценографія точно відтворює написане в п'єсі – реалістична кухня з запахом смаженого м'яса та живими курами; акторка грала Жюлі як «жертву біології»; пристрасні сцени, що не були звичним зображенням для тогочасного глядача, відтворювалися згідно оригіналу.

Результатом такого режисерського перформенсу від Е. Поульсена стала гостра реакція публіки на виставу: глядачі виходили з зали, критики писали про «порнографію» на сцені. Театрознавець Ф. Маркер зазначає, що ця постановка була шоком. Глядачі не були готові до такої оголеності пристрастей. Запах їжі, піт, кров – усе було справжнім [2].

Наступна постановка вистави «Фрекен Жюлі» від режисера М. Рейнгардта відбулася на сцені Берлінського «Малого театру» у 1906 році. Варто зазначити, що автор постановки – засновник театру (1902 р.), тож вистава «Фрекен Жюлі» була ледь не однією з перших, показаних на берлінській сцені.

Сценографія у виставі відходила від оригінального контексту, створюючи символічний вплив, адже кухня тепер стала не лише побутовим простором, а й лабіринтом тіней і символів. Стіни з темного дерева, що «тиснуть» на героїв; стіл – як алтар для жертвоприношення; вікно, через яке проникає місячне світло, стає «порталом» до підсвідомого. М. Рейнгардт провів перші експерименти з освітленням, використавши динамічні промені ламп і свічок, що створювали ефект «ріжучих тіней».

У акторській грі режисер приділяв значну увагу психологічному аспекту, а не зовнішній формі. Жюлі являла собою демонічну істоту, що руйнує себе і світ, Жан (лакей) аморальний маніпулятор, котрий еволюціонує від слуги до «хизака», Крістін ставала фоновою «мораллю», але з

іронічним підтекстом. М. Рейнгардт ввів «нульову четверту стіну», де актори іноді зверталися до публіки поглядом, роблячи глядачів співучасниками.

Постановка збирала аншлаги – понад 100 вистав у сезон 1904–1905 рр. Критики хвалили М. Рейнгардта за «перший прорив у експресіонізмі», зокрема театрознавець М. Робінсон писав, що М. Рейнгардт перетворив натуралізм на експресію. Кухня стала метафорою психіки, де кожен кут – це страх [3]. Але були протести: консервативні газети звинувачували постановочну групу в «порнографії» та «анархізмі».

Вагоме значення у історії вистав за п'єсою «Фрекен Жюлі» мають постановки другої половини ХХ століття, в яких режисери торкаються надважливих тем для тієї епохи, від психоаналізу до фемінізму. Особливу роль в цьому процесі відіграє актуальність проблематики боротьби за права жінок, адже вже пройшла епоха, коли письменники лише починали писати про силу характеру та відчайдушність у намірах, як це модно було казати, «слабкої статі» (до прикладу п'єса Г. Ібсена «Ляльковий дім», котра, в свій час, конкурувала з твором А. Стріндберга), і почалася нова епоха повного висвітлення гендерної проблематики і боротьби жінок за свої права.

1950 року І. Бергман у королівському драматичному театрі міста Стокгольм взявся за постановку, скандального у минулі часи, матеріалу. Він підійшов до роботи з іншої точки зору, ніж це робили режисери до нього, ставши, певною мірою, новатором у постановці історії про нещасну мадам Жюлі. Задача І. Бергмана полягала в тому, аби провести певний сеанс психоаналізу головної героїні, де кухня, як місце дії, ставала підсвідомістю: стіни дихають, годинники цокають голосніше за серцебиття. В цій сценографії Жюлі була не божевільною леді, а справжньою жертвою патріархального тиску, як ілюстрація жінки, яка не має жодних прав і чоловіки повністю домінують над нею. У фіналі фрекен Жюлі не ріже горло, не стріляє собі у скроню, як це було показано у інших

постановках, а залишає Жана на сцені одного, пішовши у темряву.

Наступний етап адаптації твору «Фрекен Жюлі» на сцені випав на ХХІ століття – час, коли змінилася гендерна ситуація і жінки отримали довгоочікувані права. Але від цього п'єса не втратила своєї актуальності та надалі привертала увагу режисерів театру і кіно.

Першим хто взявся за матеріал у новому столітті був Т. Остермаер у 2001 році. Майданчиком для втілення матеріалу став театр Шаубюне на площі Ленінера в місті Берліні. Режисер вирішив не відтворювати натуралізму А. Стрінберга. Він взявся за актуалізацію, змінивши кухню ХІХ ст. на кухню ХХІ ст. з кухонним приладдям нової епохи, нержавіючою сталлю та ін. Окрім цього, на сцені стояли камери, які знімали акторів та транслювали відео на екран, котрий зручно розмістився над сценою. Таким чином режисер створив дві площини глядацької уваги: сцену та екран.

За його концепцією Жюлі уособлювала будь-кого, Жан – саму систему, а Крістін – глядачів, що дивляться.

Фінал у постановці відкритий. Жюлі піднімає ніж, на екрані акцентується момент перед ударом, світло гасне, після чого сцена повторюється знову і знову.

Вистава отримала схвальні відгуки від критиків. Театрознавець та автор книг про А. Стріндберга М. Робінсон зазначає, що у цій постановці Т. Остермаєра «Фрекен Жюлі» перетворилася на постдраматичний луп: дія зациклюється, як сучасне життя. Немає катарсису – лише повторення. Камери не просто фіксують, вони судять героїв, роблячи глядача співучасником» [3].

Вартою уваги, на нашу думку, є постановка вистави в українському театрі «Золоті ворота», режисера С. Жиркова (2017 р.). Головне, що вирізняє цю виставу серед інших – це цікавий, українському глядачеві, формат, а також актуалізація проблем, котрі в Україні завжди обговорюються, до прикладу – корупція серед народної еліти.

Концепція постановки – пострадянська комуналка як поле бою. Кухня – не стерильний маєток графа, а типова київська хрущовка 1990-х: шпалери з трояндами, що відстають, золоті крани, що капають, телевізор, де миготять новини про корупцію. Стіл ламаний, стілець пластиковий, на підлозі плями від вина, що символізують пролиту кров революцій. Світло від старої лампочки, що мерехтить, ніби в блекауті, і проєкцій на стіну: тіні героїв змішуються з архівними кадрами Майдану 2014-го року.

Образи персонажів – це дзеркало вже сучасної України. Жюлі – не жертва, а привілейована, але зламана донька олігарха, Жан – гастарбайтер з Донбасу в робочій куртці з написом «Шахтар», з акцентом, що нагадує суржик, він не хижак, а виживальник. Крістін – ті, хто мовчить: прибиральниця з села, в хустині, що дивиться в телевізор, вона не коментує – вона існує, як фоновий персонаж і передає собою біль мільйонів.

I. Уривський – постановник ще однієї з відомих сценічних версій «Фрекен Жюлі» (2018 р.) в Україні. За режисерською концепцією: Фрекен Юлія – це канонізована відьма. Вона не просто жертва класової чи гендерної нерівності, а жінка, яка вночі на Купала стає силою, що ламає ієрархії. У цій постановці кухня – це алтар, де Жюлі спокушає не Жана, а всю систему. Танець – не спокуса, а ритуал, де вона повертає собі владу, навіть якщо це коштує життя.

Загалом, до цього матеріалу зверталось багато українських театрів. У 2012 році вистава «Фрекен Жюлі» з'явилася в репертуарі Київського академічного молодого театру (режисер А. Білоус), де кухня перетворилася на пострадянський підвал з неоном і транзисторним радіо, а героїня на дівчину з «золотої молоді», що шукає сенс у хаосі 90-х; у 2015 р. на сцені цього ж театру була презентована нова постановка С. Корнієнка за жанром – «гріхопадіння без антракту»; у 2005-му, Харківський державний академічний театр для дітей та юнацтва (колективна постановка під керівництвом О. Беляцького) адаптував п'єсу для підлітків,

акцентуючи на темі першого кохання й класового розриву, з імпровізаційними етюдами й сучасною музикою; 2012-го року Одеський національний академічний театр опери та балету (режисер О. Кравченко) додав морські мотиви й фольклорні вставки, зробивши Жюлі «дочкою капітана порту», а Жана матросом, що мріє про берег; у 2015-му році Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка (реж. Д. Богомазов) запропонував психологічну версію з О. Сумською в ролі Жюлі, де конфлікт влади й гендеру розгортається на тлі сучасної політичної кризи; у 2022 р. Волинський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка презентував виставу у жанрі – «драма інакшості» та ін.

Трактування персонажів змінювалися з епохами: Жюлі була жертвою біології (1889 р.), жертвою патріархату (1950 р.), бунтаркою (1985 р.), квір-іконою (2001 р.), привілейованою, але зламанною дочкою олігарха (2018 р.). Жан – від хижака до пролетаря, паразита, системи, гастарбайтера. Крістін – від фону до голосу розуму, глядача.

Варто погодитися з думкою Е. Торнквіста, котрий сказав, що А. Стріндберг не помер. Він трансформується. Кожна нова Жюлі – це нова жінка. Кожна нова кухня – це нова епоха [4].

Підсумовуючи, можна сказати, що драма «Фрекен Жюлі» – це живий організм, який змінюється з кожною постановкою, з кожним новим режисерським поглядом, з кожним поколінням акторів і глядачів. Від натуралізму кінця ХІХ століття, коли п'єса була маніфестом біологічного детермінізму, до української актуалізації 2018 року, де кухня перетворюється на пострадянську комуналку з золотими кранами й телевизором, що миготить новинами про корупцію, п'єса щоразу відкриває нові грані. Від психоаналітичної сповіді І. Бергмана 1950-го, де Жюлі йде в темряву коридору, рятуючись від голосу батька, до квір-театру Т. Остермаєра 2001-го року. Кожна постановка стає діалогом з епохою. Десь ця епоха має проблему невидимості жіночої статі, як у 1950-х роках, коли Жюлі – жертва патріархату, що кричить «тату!» у

порожнечу, а десь це вже пройдений етап, і на передній план виходять більш актуальні проблеми: класова нерівність, постколоніальна травма, цифрове насильство, екологічна криза, війна, що триває за вікном.

З огляду на досвід попередників, не зникає бажання втілити цей матеріал у майбутній постановці, в новому прочитанні героїв і в новому переосмисленню проблематики.

І поки існують класи, гендери, пристрасі, влада, зрада, надія і відчай, «Фрекен Жюлі» буде на сцені, не як музейний експонат під склом, не як обов'язковий пункт шкільної програми, а як дзеркало, у якому ми бачимо себе у всій своїй оголеній, болючій, суперечливій правді.

### Список літератури

1. Зайцева І. Є. Тенденції розвитку драматургії: підручник. Київ: НАКККиМ, 2021. С. 92–93.
2. Marker F., L. History of Scandinavian Theatre. Cambridge: Cambridge University Press. 1996. 478 p.
3. Robinson M. Strindberg and the Modern Theatre. London: Routledge. 2008. 288 p.
4. Tornqvist E. Strindberg's Miss Julie: A Play and Its Transpositions. Oslo: Norvik Press, 1988. 176 p.
5. Strindberg A. August Strindbergs samlade verk. 1888, VI–XXIV, P. 1–84. URL: <https://litteraturbanken.se/txt/lb999200139/lb999200139.pdf> (Last accessed: 15.02.2026).

## **ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОГО ПРОЧИТАННЯ ОДНОЙМЕННОЇ КАЗКИ Б. ГРІНЧЕНКА «НА РУСАЛЧИН ВЕЛИКДЕНЬ»**

**Боброва Дар'я Сергіївна**

здобувач вищої освіти (магістр) 1 РДТ курсу  
кафедри театральної режисури  
художньо-педагогічного факультету  
Рівненський державний гуманітарний університет  
dariabobrova7@gmail.com

Казка Б. Грінченка «На русалчин Великдень» (із сільських оповідань) є прикладом авторизованої народної казки, у якій фольклорний сюжет трансформовано у морально-філософський текст. Твір демонструє здатність митця зберегти народну творчість та водночас надати нового сенсу та актуальності.

Вивчення творчості Б. Грінченка свідчить про його багатогранність. Біографічні факти (навчання, участь у заборонених гуртках, праця для народу) засвідчують, що письменницька діяльність митця нерозривна з громадянською позицією та ідеєю служіння народові, його по праву можна назвати творцем української мовної і культурної свідомості.

Особливий інтерес викликає творчість письменника у жанрі народної авторизованої казки, де Б. Грінченко переосмислив народний мотив, надавши йому нового прочитання, не руйнуючи при цьому первісного задуму. Автор майстерно поєднує у своїй творчості народну поетику з власним художнім баченням, що дозволяє йому створювати твори, близькі народові за духом і глибокі за ідейним змістом. До авторизації народних казок зверталися у своїй творчості Леся Українка, І. Котляревський та ін. Яскравим прикладом такого синтезу народного й авторського є твір «Русалчин Великдень», у якому Б. Грінченко не лише відтворює мотиви української міфології, а й порушує важливі морально-етичні та філософські проблеми.

Сюжет твору «Русалчин Великдень» ґрунтується на уявленнях про русалок і русальний тиждень, який пов'язаний з давніми віруваннями та обрядами. Русалки у Грінченка не лише міфічні істоти, а й душі, які прагнуть спасіння, тому образи фольклору стають носіями морального вибору людини. За народними уявленнями, під час Русального тижня, коли буває жито й природа наповнюється особливою силою, русалки виходять із води та мандрують полями й лісами. Вважалося, що цього часу вони можуть зачаровувати людей, переважно молодих парубків, заманюючи їх у своє підводне царство або залоскочуючи до смерті. Тому селяни не наважувалися купатися у річках і ставках, адже саме тоді між світом живих і потойбічним відкривалася невидима межа. Проте, існує повір'я: якщо відгатати загадку русалки, то вона відпустить, а якщо ні, то залоскоче до смерті [4]. Б. Грінченко використав у творі прийом загадки. На допомогу козаку приходить одна Русалка, якій до вподоби цей парубок. Вона підказує йому відповідь і цим рятує юнака від смерті. Між ними виникає взаємна симпатія [2].

Особливості сценічного втілення твору тісно пов'язані з його музичною історією. Саме інтерес М. Леонтовича до казки започаткував процес її трансформації в лірико-фантастичну оперу. Етапи роботи композитора (1919–1921) та подальше сценічне життя опери засвідчують потенціал твору для різних форм театральності. Подальше відродження опери було здійснене М. Скориком (1977), який приступаючи до редагування, «поставив перед собою завдання надати творові Леонтовича цілком завершеної форми як з погляду змісту, так і з погляду музичної драматургії», – зазначає А. Завальнюк [1].

Порівняння казки й опери виявляє ключову відмінність у кульмінації: у літературному першотворі конфлікт пом'якшено задля дитячої аудиторії, тоді як опера вибудовує драматичну напругу через музичні контрасти, агресивну поведінку русалок та появу міфічних істот. Це підсилює сценічну динаміку та емоційний вплив на глядача.

Новітній етап сценічного життя твору пов'язаний з постановкою І. Уривського в Національній опереті (прем'єра 20–21 червня 2024 р.) це була його дебютна робота з оперою [3]. Режисер переносить сюжет у XXI століття й вибудовує сучасну інтерпретацію на екологічних алюзіях: мандрівник потрапляє до крижаного простору, а русалки постають символами втраченої чистоти світу [5].

Сценографія і костюми (айсберг-печера, пластикові предмети, сучасні аксесуари русалок) посилюють тему відповідальності людини перед доквіллям і перетворюють міф на сучасну притчу. Такий режисерський хід демонструє здатність класичного українського сюжету бути співзвучним актуальним проблемам.

Важливим чинником сценічної виразності є музика М. Леонтовича, яка в сучасній постановці отримує нові темброві рішення та пластичні акценти, формуючи синтез фольклорної традиції й сучасної сценічної мови.

Отже, казка «На русалчин Великдень» Б. Грінченка залишається живим культурним текстом, що продукує нові театральні смисли. Від авторизованої народної казки до оперної інтерпретації та сучасних режисерських прочитань простежується еволюція образів, яка зберігає фольклорну основу й відкриває твір для актуальних дискурсів. Сценічні інтерпретації доводять, що спадщина Б. Грінченка має виховний потенціал для сучасного глядача, а поєднання традиції та сучасності утворює національну ідентичність через мистецтво.

### Список літератури

1. Завальнюк А. Ф., Мозгальова Н. Г., Барановська І. Г. Про відродження незакінченої опери М. Леонтовича «На Русалчин Великдень». Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2021. № 1. С. 136–141.

2. Лісецький С. Й. Борис Грінченко і Микола Леонтович: праця над створенням української казки і української лірико-

фантастичної опери / С. Й. Лісецький. Київ : Інститут мистецтв, Київський університет імені Бориса Грінченка, 2014. С. 203–212.

3. Писанка Н. «На русалчин Великдень»: нова вистава Уривського — як вона вийшла. *Life. Українська правда*. 2024. URL: <https://life.prawda.com.ua/culture/na-rusalchin-velikden-nova-vistava-urivskogo-yakoyu-vona-viyshla-302297/> (дата звернення: 10.03.2026).

4. Русальний тиждень. Вікіпедія : вільна енциклопедія. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Русальний\\_тиждень](https://uk.wikipedia.org/wiki/Русальний_тиждень) (дата звернення: 10.03.2026).

5. Слободянік Д. Як створювалася нова вистава Івана Уривського «На русалчин Великдень» / *Vogue UA*. 19 червня 2024. URL: <https://vogue.ua/article/culture/teatr/yak-stvoryuvalasya-nova-vistava-ivana-urivskogo-na-rusalchin-velikden-55974.html> (дата звернення: 10.03.2026).

## **АКТОРСЬКЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ЧАРЛІ ГОРДОНА У ВИСТАВІ «КВІТИ ДЛЯ ЕЛДЖЕРНОНА» ЗА ТВОРОМ ДЕНІЕЛА КІЗА**

**Никифорок Ярослав Степанович**

студент 3 курсу спеціальності «Сценічне мистецтво»

Рівненський державний гуманітарний університет

e-mail: [tomfordangel@gmail.com](mailto:tomfordangel@gmail.com)

Сучасне театральне мистецтво активно реагує на соціальні та культурні зміни, що відбуваються у суспільстві. Театр дедалі частіше звертається до літературних творів, які досліджують складні психологічні та етичні проблеми людини. У цьому контексті важливе місце посідає повість американського письменника Деніела Кіза «Квіти для Елджернона», яка стала одним із найбільш відомих творів психологічної наукової фантастики ХХ століття.

Історія Чарлі Гордона — людини з інтелектуальними порушеннями, яка стає учасником наукового експерименту з підвищення інтелекту, — відкриває широкий простір для театральної інтерпретації. Особливість цього персонажа полягає у його складній психологічній еволюції, що створює значні можливості для акторського дослідження внутрішнього світу героя.

Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу сучасного театру до психологічних трансформацій особистості. Як зазначають дослідники театального мистецтва, одним із ключових напрямів розвитку сучасного театру є дослідження процесів формування та зміни людської ідентичності [4].

**Метою дослідження** є аналіз особливостей акторського втілення образу Чарлі Гордона у сценічній інтерпретації твору «Квіти для Елджернона».

**Об'єктом дослідження** є процес створення сценічного образу у драматичному театрі.

**Предметом дослідження** виступають акторські засоби втілення психологічної трансформації персонажа.

Для досягнення поставленої мети використовуються такі **методи дослідження**: аналіз літературного першоджерела, метод психологічного аналізу персонажа, а також порівняльний аналіз театральних теорій акторської майстерності.

На початку історії Чарлі Гордон постає як щира, відкрита та наївна людина. Він працює у пекарні, намагається навчатися у вечірній школі та прагне стати розумнішим. Його головна мрія — бути прийнятим іншими людьми та відчувати себе рівним серед них.

Саме це прагнення спонукає героя погодитися на участь у науковому експерименті, спрямованому на підвищення інтелекту. Після проведення операції інтелект Чарлі починає стрімко зростати. Герой швидко опановує нові знання, читає наукову літературу та починає глибше розуміти навколишній світ.

Однак інтелектуальний розвиток героя має складні психологічні наслідки. Чарлі починає усвідомлювати, що багато людей у його оточенні раніше ставилися до нього зневажливо. Це відкриття спричиняє глибокий внутрішній конфлікт.

Як підкреслює дослідник театру Марвін Карлсон, переконливість сценічного образу значною мірою залежить від здатності актора передати внутрішню логіку розвитку персонажа (Carlson, 1993). Саме тому робота над роллю Чарлі Гордона потребує особливої уваги до психологічної мотивації його дій.

Інтелектуальне зростання героя призводить до його поступової соціальної ізоляції. Чарлі опиняється між двома світами: колишнє середовище більше не може його зрозуміти, а нове інтелектуальне середовище не сприймає його як рівного. Таким чином формується головний драматичний конфлікт твору.

Для актора надзвичайно важливо передати цей процес трансформації через комплекс сценічних виразних засобів. На початковому етапі образ характеризується простою мовою, невпевненими рухами та певною незграбністю. Пластика героя може нагадувати дитячу непосредність, а інтонації — щирість та емоційну відкритість.

У процесі інтелектуального розвитку змінюється не лише мовлення персонажа, а й його темпоритм, манера поведінки та взаємодія з іншими героями. Британський режисер Пітер Брук зазначає, що справжній театр виникає у моменті живої взаємодії актора і глядача, коли внутрішній стан персонажа стає видимим через сценічну дію (Brook, 2008).

Особливо складним для акторського виконання є етап інтелектуального піку героя. У цей момент Чарлі демонструє високий рівень аналітичного мислення, але водночас переживає глибоке почуття самотності.

Кульмінаційним моментом історії стає відкриття героя про тимчасовість результатів експерименту. Чарлі усвідомлює, що його інтелект поступово почне знижуватися. Це відкриття

створює сильний драматичний ефект і потребує від актора особливої психологічної точності у передачі емоційного стану персонажа.

На цьому етапі важливо показати поступову зміну поведінки героя. Його мова спрощується, логіка мислення порушується, а рухи стають менш впевненими. Водночас актор повинен передати, що пережитий досвід залишає глибокий слід у внутрішньому світі персонажа.

Образ Чарлі Гордона має важливе гуманістичне значення. Через історію цього персонажа автор порушує питання меж наукового експерименту, моральної відповідальності науки та справжньої цінності людського життя. Як зазначає Еріка Фішер-Ліхте, сучасний театр дедалі частіше досліджує процеси трансформації людської ідентичності (Fischer-Lichte, 2008).

Особливої актуальності ця тема набуває у сучасному українському театральному просторі, де зростає інтерес до постановок, що досліджують психологічні трансформації особистості та складні моральні дилеми. Театральні інтерпретації таких творів дозволяють глядачам замислитися над важливими питаннями людської гідності, відповідальності науки та цінності людського життя.

**Акторський аналіз ролі.** У процесі роботи над образом Чарлі Гордона важливе значення має визначення основних елементів акторського аналізу ролі.

Одним із ключових понять є **зерно ролі** — внутрішня сутність персонажа, яка визначає логіку його поведінки. Зерном ролі Чарлі Гордона можна вважати прагнення бути зрозумілим і прийнятим іншими людьми. Саме ця потреба визначає основну мотивацію героя протягом усього розвитку сюжету.

Важливим елементом акторського аналізу є також **надзавдання персонажа**. Надзавдання Чарлі полягає у прагненні до самопізнання та самореалізації. Герой намагається знайти своє місце у світі та довести, що людська

гідність не визначається лише інтелектуальними можливостями.

Надзавдання реалізується через **наскрізну дію ролі**, яка полягає у постійному прагненні персонажа до розвитку та пізнання. У сценічному втіленні це може проявлятися через зміну темпоритму, пластики та інтонаційної виразності мовлення.

На початковому етапі розвитку персонажа рухи Чарлі можуть бути дещо невпевненими, а мова — простою та емоційно відкритою. Зі зростанням інтелекту змінюється не лише словниковий запас героя, але й його поведінка, постава та взаємодія з іншими персонажами.

Особливо складним для акторського виконання є етап інтелектуального піку героя. У цей момент Чарлі демонструє високий рівень інтелектуального розвитку, але водночас переживає глибоке почуття самотності.

Кульмінацією історії стає усвідомлення тимчасовості результатів експерименту. Герой розуміє, що його інтелект поступово почне знижуватися. У сценічному виконанні цей момент вимагає від актора особливої психологічної точності та емоційної глибини.

**Наукова новизна.** Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі акторських засобів створення сценічного образу Чарлі Гордона та дослідженні процесу сценічного відображення психологічної трансформації персонажа у театральному просторі.

**Висновки.** Отже, образ Чарлі Гордона є складним багатограним сценічним образом, що вимагає від актора високого рівня професійної майстерності. Робота над цією роллю передбачає глибокий психологічний аналіз персонажа та уважне дослідження його внутрішнього розвитку.

Процес трансформації героя створює широкі можливості для використання різноманітних акторських засобів — пластики, інтонації, темпоритму та психологічної дії. Саме завдяки цим засобам актор може передати складну еволюцію персонажа.

Сценічне втілення образу Чарлі Гордона дозволяє розкрити гуманістичний зміст твору та привернути увагу глядачів до важливих моральних проблем сучасного суспільства.

### Список літератури

1. Keyes D. *Flowers for Algernon*. New York: Harcourt Brace, 1966.
2. Carlson M. *Theories of the Theatre*. Cornell University Press, 1993.
3. Brook P. *The Empty Space*. London: Penguin Books, 2008.
4. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance*. Routledge, 2008.
5. Barba E., Savarese N. *A Dictionary of Theatre Anthropology*. Routledge, 2006.
6. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.
7. Ліпківська О. Сучасний театр: простір творчого пошуку. Київ: Мистецтво, 2018.

## ГЕОГРАФІЯ ОКРЕМИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВОК КАЗКИ Д. УРБАНА «ВСІ МИШІ ЛЮБЛЯТЬ СИР» В КОНТЕКСТІ АКТУАЛЬНОСТІ ПРОБЛЕМАТИКИ

**Вертелецький Едуард Валентинович**  
здобувач вищої освіти (магістр) 1 курсу  
кафедри театральної режисури  
художньо-педагогічного факультету  
Рівненський державний гуманітарний університет  
eduard.vert@gmail.com

До проблематики ворожнечі між родинами, що здатна впливати на різні життєві аспекти, зверталось чимало авторів, серед яких і угорський письменник Д. Урбан, чия дитяча казка «Всі миші люблять сир», стала відомою не лише в Угорщині,

а й далеко за її межами. Вартим уваги є те, що у творі чітко простежуються паралелі з шекспірівським твором. Очевидно, що казка про мишей постає своєрідною інтерпретацією сюжету трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта».

Як зазначає Анна-Марія Земен, «автор, натхненний базовою історією Ромео і Джульєтти, переосмислює класичний сюжет у зрозумілій та привабливій для дітей формі. Лейтмотивом його оповідання є контраст між ненавистю та коханням; вибір партнера на основі взаємного потягу, протистояння упередженням та давній ненависті, а також батьківській тиранії. Ця грандіозна романтична історія стала сімейною казкою, оскільки вона захоплює інтерес та увагу не лише дітей, а й дорослих читачів. У ній багато пригод, таємниць, захопливих поворотів сюжету та несподіванок. Щоправда, вона говорить мовою дітей, але її персонажами є вся родина (батько, мати, дитина), що дуже важливо для дітей. І, звичайно, важливий щасливий фінал – «добре, що добре закінчується». Все це характерно для дитячої літератури, але водночас вона містить елементи соціальної критики, з якими ми, дорослі читачі, можемо співвіднести себе» [6].

Найперша версія п'єси «Всі миші люблять сир» датується 1971 роком, коли твір Д. Урбана дебютував як радіоп'єса. Музична телевізійна версія з'явилася 1981 року і являла собою ляльковий мультфільм. Ляльки та декорації для фільму були виготовлені в модельній майстерні, заснованій у 1970-х роках на Угорському телебаченні [5].

Матеріал набув великої популярності і почав ставитись в театрах Угорщини, а згодом і в театрах Європи, зокрема у Словаччині, Румунії та Україні.

2017 року в Національному театрі м. Мішкольц режисер Л. Кесег здійснив чергову постановку казки «Всі миші люблять сир». На думку А. Штубера, члена гільдії театральних критиків, вистава була видовищною, естетично красивою, милувала око глядача, проте була позбавлена головного посылу автора і ідейний задум не був донесений глядачеві.

У рецензії на виставу критик писав: «Вистава Національного театру Мішкольца 2017 року «Всі миші люблять сир», здається, не звертає уваги на проблематику твору. Режисерська робота Ласло Кесега презентує нам історію у більш-менш видовищній формі, з ретро-стилем гри та милими мишами, як безглузду дитячу виставу. Самі декорації, які чекають на нас на сцені Камерного театру, вже натякають на певну диспропорцію. Нічна сцена, проєктований будинок, з характерними вікнами англосаксонського типу. На передньому плані сцени ліворуч – величезний металевий смітцевий бак з малюнком чорних щурів у стилі Бенксі. Праворуч – кінці двох великих металевих труб, одна з яких схожа на велику гірку. Вони не матимуть жодної функції у виставі: з боку смітцевого бака є кілька невинуватих входів, тоді як з іншого боку труби лише заважають: персонажі переміщуються між ними.

Після того, як запроектований будинок зникає, ми бачимо споруду з сиру з дірками, домішку сірих мишей, де багато чого є, хоча, ймовірно, виключно на основі кольорової гармонії; наприклад, охристо-жовтий горщик, з якого мати-миша подає сир на вечерю родині. Майже нічого не використовується за власним призначенням. Найвищий рівень стилізації, і водночас найвищий рівень видовищності, досягається, коли сирна стеля піднімається, щоб наблизитися до великого котачарівника на горищі, а на вершині сходів голова актора, затиснута в пащі великої котячої морди, говорить і лякаюче нявкає. <...> Якщо подивитися на постановку з точки зору питання: «Що ми показуємо дітям?», то можна легко загубитися або застрягнути одразу ж на початку, коли з'являється на сцені мандрівний музикант Закаріаш. Він приходить з картами, що висять на ланцюжку і виглядають не зовсім красиво» [3].

В цілому, за оцінками критиків, вистава в Національному театрі Мішкольца не була вдалою. Це може пояснюватись тим, що театр не позиціонує себе, як театр для дітей, а вистава за п'єсою Д. Урбана стала експериментальною і розбавила

класичний репертуар, який складався з вистав за творами В. Шекспіра, Г. Ібсена, Б. Брехта, М. Гоголя та ін.

В Україні, наразі, однойменні вистави «Всі миші люблять сир» поповнюють репертуари драматичних театрів та театрів ляльок.

2019 року постановку казки здійснив С. Бельський у Криворізькому театрі музично-пластичного мистецтва «Академія руху». Саме ця вистава взяла участь у XXVIII фестивалі-конкурсі на здобуття вищої театральної нагороди Придніпров'я «Січеславна-2020», що проходив у м. Дніпро і режисера, який сам зіграв Альбіна – голову сімейства білих мишей, було відзначено нагородою за кращу чоловічу роль.

В рецензії до вистави в рамках конкурсу, театрознавець М. Гарбузюк зазначила: «У казці все продумано, сюжетно і візуально все зрозуміло. Вистава абсолютно адаптована під молодших глядачів. <...> З візуальної точки зору, така несподівана для театру хороша еkleктика. Є і натуралістичне сіно, і бутафорські сири, і екран, який працює з відеоартом, але, в принципі, воно все поєднується, воно все виправдане, це еkleктика в межах стилю, яка по-своєму для дітей є цікавою, різнобарвною, різнофактурною. Тому, це цікаве рішення. Щодо міркувань, які виникли у зв'язку з різними мовами, то тут постають прекрасні аристократи з прекрасно знайденою пластичною мовою, яка збудована на мікроакцентах, стилізованих, вишуканих. На контрасті, здається так, що сірі миші мали б бути не просто сірі, а їх сірість мала б бути показана більш яскравіше і специфічно в пластиці. Загалом, вони потрактовані простіше, без особливих зерен пластичності. Тому вони вже апріорі програють білим мишам. І не у кольорі тут справа, а в тому що є довершеність у аристократів і невиразність у сірих мишей, але фішка в тому, щоб пояснити дітям, що справа не в тому, що одні білі та пухнасті, красиві, а сірі – ніякі, а що і ті, і ті – хороші, однакові для нас. А зараз сірі в цьому сенсі трохи програють» [1].

На думку критиків, постановка С. Бельського є досить вдалою, ідея автора, в цілому, прозвучала. Проте незначні нюанси, пов'язані з характерами окремих персонажів та художнім оформленням, вимагають доопрацювання.

Географія постановок п'єси Д. Урбана «Всі миші люблять сир», зокрема в українському театральному просторі, є досить широкою, охоплює різні регіони країни і свідчить про популярність твору в дитячому та сімейному театральному репертуарі. Казка угорського письменника ставилася у драматичних театрах, театрах юного глядача та театрах ляльок у таких містах, як Вінниця, Кривий Ріг, Коломия, Дрогобич, Львів, Одеса, Запоріжжя, Житомир, Рівне та ін. Вистави мають різні режисерські рішення, але, водночас, спільну головну думку – сліпа ворожнеча та упередження здатні зруйнувати найщиріші почуття, а справжнє кохання може закінчитись трагічно через жорстокість суспільства; кохання сильніше за смерть, але ненависть між людьми здатна зробити неможливим щастя навіть для найчистіших сердець. І головне – вони неодмінно мають щасливий фінал.

### Список літератури

1. Гарбузюк Майя, Підлужна Алла, Швець Юлій. Рецензії членів журі XXVIII фестивалю-конкурсу на здобуття вищої театральної нагороди Придніпров'я «Січеславна-2020» щодо музичної казки «Всі миші люблять сир» за мотивами однойменної казки Дюли Урбана (постановка заслуженого діяча мистецтв України Сергія Бельського). Дніпро. 2020, 1 с. (Неопубліковані джерела)

2. Urbán Gyula. Minden égér szereti a sajtot. Budapest: Kertek 2000 Kiadó Kft, 1999

3. Ki a házból [Електронний ресурс] / Stuber Andrea // SpirituszOnline.hu. – 2017. – Режим доступу: <https://www.spirituszonline.hu/kritika/kritika-2017/ki-a-hazbol/> (дата звернення: 09.03.2026)

4. Urbán Gyula [Електронний ресурс] // Wikipédia (hu.wikipedia.org). – Режим доступу:

[https://hu.wikipedia.org/wiki/Urb%C3%A1n\\_Gyula](https://hu.wikipedia.org/wiki/Urb%C3%A1n_Gyula) (дата  
звернення: 09.03.2026).

5. Minden eger szereti a sajtot [Электронний ресурс] // Wikipédia (hu.wikipedia.org). – Режим доступу: [https://hu.wikipedia.org/wiki/Minden\\_eg%C3%A9r\\_szereti\\_a\\_sajt\\_ot](https://hu.wikipedia.org/wiki/Minden_eg%C3%A9r_szereti_a_sajt_ot) (дата звернення: 09.03.2026)

6. Zemen Annamária. A lényeg a sajt! [Электронний ресурс] / Zemen Annamária // Olvass bele. – 2012. – Режим доступу: <https://olvassbele.com/2012/01/06/a-lenyege-a-sajt-urban-gyula-minden-eger-szereti-a-sajtot/> (дата звернення: 09.03.2026)

Дискусійна панель 3. ТЕАТР. КВАНТ. МАЙСТРИ.  
МАЙБУТНЄ. СПАДЩИНА ЛЕСЯ КУРБАСА ТА ЙОГО  
ТЕАТРАЛЬНОГО КОЛА

**ФІЛОСОФІЯ «ЕМОЦІОНАЛІЗМУ» ЛЕСЯ КУРБАСА,  
ЯК ДУХОВНА ЦІННІСТЬ ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКОЇ  
КУЛЬТУРИ**

**Лавриш Ірина Михайлівна**

кандидат педагогічних наук,

директор Будинку культури

м. Київ

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

Розвиток української театральної культури, на нашу думку, визначається поглибленням історичного та культурного світогляду. На сучасному етапі розвитку театального простору назріла проблема проаналізувати асоціативно-образний, емоційний потенціал творчості Леся Курбаса, як нетривіальний шлях до життєвої істини, яка, вихоплюючи і синтезуючи за асоціаціями певні ознаки, переводить світ емоцій на вищий щабель пізнання – у глибинний світ мистецьких смислів. Характерною рисою сучасного театального мистецтва є орієнтація на вивчення творчої активності Леся Курбаса, його уявлення про духовні цінності, що формують особистість, емоційне вираження конкретних людських почуттів, широких понять, думок, настроїв, психологічних процесів. Цього митця справді вирізняє виняткова зрілість світовідчужання, властива йому від першопочатку, як константна особливість хисту, до повноявлених закінчених сюжетів певного буття: вивершений роздум про феномен життя, dokonana цілісність власних переживань, їхня плинність, буденність у найглибших тайнах. Серце і душа Леся Курбаса є осередком складної внутрішньої сутності людини, її емоційності, а його мистецький талант має

особливу витончену психіку з емоційно-символічним мисленням.

У цілісному динамічному розвитку українського театрального мистецтва така підсистема, як філософія «емоціоналізму», несе на собі відбиток загальнокультурних процесів, але має специфічні риси, пов'язані із естетичним характером відповідної доби, духовним та моральним тонуом певного часу, своєрідним переломленням у психологічній свідомості, із зміною етичних, національних пріоритетів.

Великий досвід філософського осмислення цієї проблеми ще залишив Григорій Сковорода. Фактично, його настанови і самонастанови акумулювали досвід людей, що дало змогу стати їм на шлях свідомого життя, де духовне начало має перевагу над усім приземленим. Сковорода окреслив ті життєві орієнтири, те спрямування розуму, волі, всього духовного ества людини, які допомагають дотримуватися мудрої розсудливості, внутрішньої гармонії, реалізації власних істинних можливостей, які здійснюються через творчу спадщину [4]. Присутність Григорія Сковороди у складі національної духовності зумовлюється глибинним впливом культурно - історичної стихії, в якій виразно явлене універсальне і особливе світопізнання, а звідси «класичність» форми, високий емоційний тонус, який виступає невід'ємною рисою духовних шукань, переживань, продиктованих автентичним буттям етносу, як наприклад, соціально-історичною, філософською стихією долі і волі в українському театральному мистецтві. (Д. Багалій, С. Бакай, Г. Гребінна, П. Кононенко, Л. Махновець, Л. Ткаченко, Д. Чижевський, Г. Шевченко, В. Шевчук та ін.).

Сучасні філософські погляди науковців звертають увагу на емоційний рівень пізнання, як на окрему проблему світогляду, що дає змогу розширювати творчі можливості особистості, посилювати її активність, спрямовувати до міркування і переживання, до «духовних почуттів», до вільно-особистісних ліричних роздумів про світ та людину, який неповторно забарвлений певним станом, настроєм, враженнями (А.

Борисова, А. Брушлинський, О. Кисильов, О. Комаровська, О. Кульчицький, О. Олексюк, Є. Онацький, О. Саннікова, О. Тихомиров та ін.).

Творчий потенціал Леся Курбаса ґрунтується на моральних чеснотах людини, на синтезі інших мистецтв, на освіченості, багатстві поетичного розуміння, яке додатково живлене високою культурою. Витонченість сприйняття його творчої уяви матеріалізується у відчуттєво багаті пластичні образи складних процесів духовного життя, важливі грані світовідчужання, які спрямовані на збереження в театрі емоційно-філософської гілки, про що вже чимало слушного сказано дослідниками його творчості (Ю. Бобошко, О. Безручко, А. Вітенчук, Г. Веселовська, В. Демещенко, Н. Левицька, В. Матушенко, В. Небеснюк, С. Павличко, Паламаренко, О. Петутіна, О. Рябченко, І. Серемчук, О. Смоляк, О. Хлистун, О. Шлемко, та ін.).

Водночас, ми можемо допустити, що акторське призначення Леся Курбаса ґрунтувалось на осмисленні власних духовних шукань, що спрямувало його до розширення емоційно-психологічної амплітуди-більш раціональної та більш емоційно-погамованої. Саме рівень символічних буттєвих опозицій – життя та смерті, добра і зла, гріха і благочестя створюють проблемне коло, зображеного у драмі «Чорна Пантера і Білий Медвідь» Володимира Винниченка. Погляди Курбаса складають особливу, динамічну, емоційну гармонію, тоді як пошуки режисера-філософа мають підпорядкованість, проводячи до постановок в найширшому плані таких проблем, як безвинна вина, вина і кара, покута, доля. Р. Коломієць переконливо довів опанування Лесем Курбасом режисерською інтуїцією щодо взаємозаперечливості і взаємодоповненості такого філософського поняття, як «ненависть – любов». Так, у сцені «Гонта в Умані», зазначає дослідник, сила характеру героя перевірялася у трагічному зіткненні почуттів обов'язку перед громадою і любові до синів. Ця сцена була побудована у широкому діапазоні емоцій. Вражали перепади від пекучої

ненависті до ніжної батьківської любові [3]. Лесь Курбас, відбиваючи дійсність у художньому творі може по-різному сприймати та втілювати цей взаємний зв'язок явищ та відносин, що пов'язані з його світосприйняттям, коливанням всередині певного, вже виробленого індивідуального стилю, який безпосередньо відгукується на рух сюжету та характер теми. Зміна психологічного стану діючих осіб у виставі Миколи Куліша «Маклена Граса» передає емоційний стан персонажів, виражає емоційне збудження, невпевненість, вагання, здивування, сумнів невдоволення, страх. Особлива виразність тексту вносить суттєвий внесок у збільшення змістової ємності вистави. Це відбувається за рахунок інтерпретації режисером оточуючого світу, що може керуватися найрізноманітнішими мотивами: характером зображувальної дійсності, емоційно-ритмічним завданням, жанровими закономірностями. Особливості переважання етичної проблематики, особистий досвід і пристрасть людини, яка свідомо обрала найважчий шлях духовного очищення, віра в існування моральності, добра одночасно активізують увагу глядача, забезпечуючи цілеспрямованість сприйняття.

Шляхетність театру Леся Курбаса виявляє себе ще й у тому, що перед лицем перешкод історичних чи соціальних, людина підвищує вимогливість до себе самої, що сприяє генетичному зв'язку із своїми національними джерелами, узгодженістю власного життя із сповідуваним ідеалом та духовним досвідом. У нашому розумінні життєтворчість Леся Курбаса є генетичною і спадковою, - з огляду на досвід його родини, національної історії, так емоційно осмислюваної і так особистісно переживаної. Враховуючи різні історичні події та обставини, оперті на культурний набуток людства, ми можемо розцінювати світогляд Курбаса, як прояв пам'яті жанру, своєрідним завершенням художнього цілого, яким пронизана його творчість у підсумку своїх пошуків логіко-сміслової та емоційної ударності, завдяки особистому життєпізнанню і душевній повнозвучності. З погляду цієї сукупності доречно застосувати вислів з поезії Ф. Гельдеріна «Гімн людству» у

перекладі М. Бажана, - «...верстати Духом визначену путь», як приклад гідності, сталості й цілісності особистості Леся Курбаса. За визначенням О. Олексюк, дух і душа, - дві взаємодоповнюючі якісні форми, які характеризують внутрішньосуб'єктивне буття людини [5].

З погляду «канону» його театральної філософії, яка зосереджена на роздумах про життя, поверненні до суто ліричного, емоційного способу висловлення, обертається довкола таких буттєвих універсалій, як доля, воля, правда, гідність, висока міра внутрішньої свободи. Саме інтегральна, постійна приявність цих «концептів», сила їхнього переживання і життєзабезпечення робить вистави світоглядними, емоційно-переконливими. Ось приклад з постановки п'єси «Газ» Георга Кайзера, для якої характерна та особливість, яку можна визначити психологічним терміном «синестезія», тобто одночасне відчуття за допомогою різних органів чуття, той вияв взаємодії аналізаторів, коли емоційне збудження, гостра зображувальність руху машин з одночасним перебуванням акторів на сцені з такими ж ритмічними рухами, доводить свою схильність до силогізму, до катастрофічних наслідків тодішньої політики. Парадоксальна дія взагалі стає свідченням тих невидимих зусиль, які покладено на опанування і впокорення змістової стихії зусиль «індустріалізації».

Леся Курбас, виступає як творець самого типу національної культури, а його ідея національного буття народу піднесена до філософського рівня, що має вирішальний вплив на подальший характер української театральної традиції. Інша річ, що цей вплив реалізувався, відповідно, до ступеня розуміння, до глибини прочитання і потрактування вистав. Так, Олександр Запорожець зазначає, що на думку Курбаса, філософський театр має будуватися на свідомому відношенні до означених на сцені подій, на глибокому розумінні їхнього внутрішнього змісту, який дасть змогу пробуджувати інтерес до психології, до наукового пізнання світу людини, до задумів та емоційних переживань

[2]. На думку М. Верхацького, філософія Леся Курбаса- це глибинний потік його мислення, знань у галузі образотворчого мистецтва, музики, поезії. Художник не може бути без особистісного гуманістичного світорозуміння, він має пізнати світ та звернутися до народу з такою системою образного мислення, яка емоційно здатна відкрити нові горизонти пізнання та збагатити його почуття [ 1].

Виходячи з того, що філософські проблеми та їхнє розв'язання витворюють нову, функціонально активну форму у театральній діяльності для передачі найтонших, найглибших переживань, ідеї та філософські інтерпретації Леся Курбаса мають особливо витончену психіку, що є важливими факторами, які стають основою емоційної картини світу, оскільки саме йому властиве емоційно-символічне мислення. Тут і закладена в його природі акторського обдарування схильність до узагальнюючого мислення, світоглядного та творчого змушніння як запорука розвитку та реалізації такого хисту й особлива внутрішня зосередженість, як передумова інтелектуалізації, філософського поглиблення режисерського задуму. Його багатий життєвий та творчий досвід, здатний забезпечити у драматургії п'єси образну, чуттєву конкретизацію думки, а висока культура, розвинена національна свідомість, помножена на широту гуманістичних обр'їв митця дає змогу пронести вірність театральній справі.

### **Список літератури**

1. Верхацький М.Режисерські надбання Леся Курбаса. Мистовариство. 1967. № 4 .
2. Запорожець О. Уроки: спогади про Леся Курбаса. К., 1987. № 2- 65с.
3. Р. Коломієць Лесь Курбас. Харків: Факт, 2018.-121 с.
4. Л. Махновець Григорій Сковорода: Біографія. К.: Наук. думка, 1972.

5. Олексюк О. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: Навч. посіб. за ред. О. Олексюк, М. Ткач. К.: Знання України, 2004 -12с.

## **СЦЕНІЧНЕ МОВЛЕННЯ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ЛЕСЯ КУРБАСА**

**Стихун Наталія Василівна,**  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри театральної режисури  
Рівненського державного гуманітарного університету,  
[super.teatr@ukr.net](mailto:super.teatr@ukr.net)

У кожній історичній формі театральної культури існували певні театральні-педагогічні системи професійного навчання та виховання діячів сценічної культури. Хто як не театральні педагоги виховували здібних та талановитих юнаків та дівчат, формували їх індивідуальності, спрямовували їх творчість на самореалізацію у сфері щодо читання поетичних та художніх текстів.

Український театр має глибокі традиції сценічної культури. Для того, щоб бачити перспективу розвитку нових форм сучасної педагогіки, нам потрібно звертатися до спадщини минулого, вивчати і засвоювати її здобутки, простежувати процес формування різних педагогічних систем і тим самим збагачувати культуру мовлення як сьогоднішніх аматорських вистав, так і майбутніх акторів і режисерів.

Варто зазначити, що незважаючи на складний процес формування нового сценічного мистецтва у 20–30-х роках в українському театрі незмінним залишалося ставлення до культури мовлення. У цей час вагоме значення мала творча практика Л. Курбаса. У майстернях при мистецькому об'єднанні «Березіль» педагог-режисер ставив завдання перед студійцями – понад усе опанувати майстерністю слова на

сцені.

Зауважує професор А. Гладішева, що: «Робочий день у «Березолі» починався з тренажу, обов'язкового не тільки для студійців, а й для всіх акторів. Серед його різноманітних видів (танок, акробатика, ролики, велосипед, фехтування, вокал) особливе місце відводилося сценічному слову. Заняття включали вправи на розвиток мовного апарату, а також художнє читання. Вчилися визначати зміст твору, будову і взаємодію його частин, аналізували з погляду дієвості, розкривали логіку тощо. Поряд із тим старанно вивчали і удосконалювали українську мову» [6, с. 25].

Режисер Л. Курбас не лишав поза увагою жодного компоненту сценічного мовлення. Як згадувала народна артистка УРСР С. Федорцева: «З особливою вимогливістю ставився Олександр Степанович до артикуляції як основного чинника сценічної виразності. За чистотою вимови ретельно стежили не лише під час праці й перерв, але й на дозвіллі» [11, с. 257]. Для режисера важливою була не тільки чіткість вимови, а й мелодика, форма слова, його подача. Він приділяв велику увагу виразним засобам вимови слова: з'ясовував висоту тону, силу звука, темпоритмічний малюнок, тембральні модуляції голосу в залежності від емоціонального стану, добивався органічного поєднання слова з жестом, рухом. При цьому вимагав точності виражальних засобів [6, с. 26].

Проблеми сценічного мовлення розглядалися Л. Курбасом не тільки практично, але й теоретично. При ознайомленні з його рукописною спадщиною вражає різноманітність лекційного матеріалу. Тут і ідейно-естетична програма сучасного театру, і проблеми репертуару, і завдання колективу відповідно до нової доби і, звичайно, більшість про майстерність актора та режисуру. Належне місце займає сценічне слово, а саме: акцентуаційне розрізнення слова, органічне поєднання мови жестів з усно мовленим словом, про його силу, роль інтонації тощо [6, с. 27].

«У кожній своїй постановці Курбас, крім розв'язання

ідейно-політичних завдань, обов'язково ставив перед собою завдання розв'язати ту чи іншу формальну проблему, відповідну суті драматургічного твору, в «Диктатурі» зокрема – проблему звучання слова на сцені. Режисер прагнув розширити звичні засоби подачі слова, засоби ритму, інтонування, мелодики мови, сили динамічного напруження, емоційного забарвлення, взаємозв'язку слова і руху (жесту, міміки) тощо, аж до переходу до співу» - згадував В. Василько [2, с. 34].

Принагідно зауважимо, що Л. Курбас приділяв велику увагу не тільки техніці сценічного мовлення, а й слову в поезії. Словесна дія при виконанні віршів має свою специфіку. Специфіка – сама форма вірша, і, перш за все, його ритм. Форма вірша – не просто зовнішня сторона твору (зі своїм розміром, римою, строфами, паузами, темпоритмом...), це сама суть поезії, своєрідність мовної дієвості. Вагомість слова у віршах, чіткість ритму і гострота форми вимагає такого ж закінченого, чіткого і гострого внутрішнього відчуття підтексту і переживання.

Виходячи на сцену, читець прагне реалізувати надзавдання свого виступу, виконати наскрізну дію. Особливо важливо вміти відповісти собі на питання: яку ситуацію я хочу змінити сьогодні? Яким чином зробити активно впливовим вибраний матеріал, наприклад, твір Т. Шевченка «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм.....»? Адже в ньому відображена інша епоха, інші людські взаємини тощо.

Завдання читця – розкрити перехідне значення цього геніального твору, який висвітлює вічні проблеми боротьби і байдужості, подвигу, злочину, добра і зла, хоробрості і боягузтва, любові і ненависті, показати, що думка Т. Шевченка є пошук життєвої позиції; підкреслити, що ця тема актуальна і сьогодні тому, що деяка частина наших людей все ще прагне показати себе «патріотами», нехтуючи загальними інтересами народу, його трагічною історією.

Усвідомлюючи, що з цим треба боротися, виконавець і буде прагнути «змінити ситуацію», впливаючи на свідомість і

почуття людей, спрямовуючи їх на єдино правильний шлях щастя – шлях служіння народу.

Але чуттєвий світ ліричного героя неможливо віднайти лише при допомозі літературного аналізу тексту без одночасного аналізу темпоритму вірша та інтонаційного малюнка віршованої мови. Смісловий зміст спілкування реалізується в живій мові засобами інтонації, а тому вся проблематика роботи над віршованою формою так чи інакше зв'язана з проблемою інтонації.

Інтонація в перекладі з латинської мови означає «вимовляю голосно». Поза інтонацією неможливо вимовити жодного звуку, слова, речення, через інтонацію виявляється смисл мови, її підтекст.

Художньо-мовна практика Т. Шевченка відіграла визначальну роль у формуванні норм української літературної мови, особливо фонетичних: «Творчість Шевченка розквітла тоді, коли літературна норма української мови ще не усталилась, тому що була позбавлена граматичного нормування досить довго. Граматичні праці над нею не тяжіли. Починаючи з 1818 року, коли вийшла граматика О. Павловського, і аж до початку ХХ століття не було опубліковано жодної впливової граматичної праці, побудованої на основі української живої народної мови. Галицькі граматики були відірвані не тільки від наддніпрянського мовного типу, а й взагалі від живого народного мовлення. От чому Шевченкова мова, як вдала фіксація живої народної мови, стала зразком, що набув великої популярності й визначив літературну норму. Геніальна майстерність та революційно-демократична пристрасність поета також забезпечувала популярність його мови. Так сплелись у своєму взаємодіянні два фактори, що дали плідну й потужну силу для дальшого поштовху в розвитку української мови» [4, с. 36].

Таким чином, поетична та драматургічна діяльність Т. Шевченка сприяла подальшому розвитку української літературної мови, а ідейно-художні принципи були тією

основою, на якій народжувався український класичний театр та його драматургія.

Лесь Курбас кардинально реформував українське сценічне мовлення, перетворивши його з побутового на модерне, інтелектуальне та естетичне. Він вимагав від акторів «Березолу» не просто декламації, а філософського осмислення тексту, використання ритміки, інтонаційної виразності та глибокої психологічної тиші. Його методи включали синтез мови з рухом, світлом і музикою.

Зокрема, Л. Курбас розглядав основні аспекти роботи над сценічним мовленням, а саме: відійшов від побутового театру, натомість акцентував на «європейській формі» українського театру; наголошував на важливості підтексту та «тиші мовчання душі», де пауза є не менш промовистою, ніж слово; сценічна мова базувалася на практичному опануванні техніки, ритміці та вивченні нових драматургічних форм; мовлення розглядалося як ритмічний елемент у контексті загальної композиції вистави; виховував акторів, які розуміли суть діалогу, що було ключовим у роботі з драматургією Миколи Куліша; перетворив актора з «промовця» на творця особливої сценічної атмосфери, де слово функціонує в синергії з модерними авангардними декораціями.

На студентському вечорі, присвяченому 40-річчю літературної та наукової праці І. Франка, що відбувся 1913 р. у Львові, Л. Курбас проникливо виконав вірші І. Франка «Якби знав я чари» і «Розвійтеся з вітром, листочки зів'ялі», викликавши бурю оплесків. На вимогу публіки Л. Курбас виконав ще деякі вірші зі збірки «Зів'яле листя» І. Франка [10, с. 91]. У 1914 р. Л. Курбас виконав поему «Кавказ» в Станіславові під час академії, присвяченій 100-річчю від дня народження Т. Шевченка. Один з очевидців мистецького дійства був дуже вражений таким виконанням, запевняючи, що «якимсь одухотвореним аскетизмом і релігійною екстазою повіяло від постаті декляматора на концертній естраді!» [5, с. 55].

Під час перебування театру 27.05.1914 р. в Коломиї, Л. Курбас блискуче виконав уривки з поеми Т. Шевченка «Гайдамаки». Наступного дня на відкритті пам'ятника Великому Кобзареві в Коломиї, в якому взяв участь письменник В. Стефаник, він виконав поезії Т. Шевченка. Невдовзі Курбас разом з акторами театру Товариства «Руська Бесіда» виступав уже на Шевченківському святі в Чорткові [10, с. 91].

На святкуванні 50-літнього ювілею театру Товариства «Руська бесіда», що відбувся у Стрию 29.03.1914 р., Л. Курбасу доручили виголосити перед виставою «Сонце руїни» В. Пачовського, в якій він виконував головну роль гетьмана Петра Дорошенка, віршований твір С. Чарнецького [12, с. 128].

В есе «Театральний лист», датованому 17.10.1918 р., Л. Курбас піддав нищівній критиці сучасний театр, в якому «вмер жест, умерло слово, вмерли засоби акторського проявлення мистецтва...» [9, с. 42] і виклав своє бачення майбутнього актора: «Мусить прийти нове покоління, сильне волею і індивідуальностями, що, як непотрібне шмаття, викине з театру весь мотлох традиції, шаблону, нутра і безграмотності... . Це буде розумний арлекін» [там само]. Як зауважує науковець О. Шлемко: «Л. Курбас оголошує «Молодий театр» театром пошуків, оскільки вважає це єдино можливим шляхом розвитку сучасного театру. Пошуки тривають у всіх царинах сценічного мистецтва, включно зі сценічним мовленням [13].

Незважаючи на непрості стосунки Л. Курбаса з корифеями українського театру, саме їх безцінний досвід став благодатним підґрунтям для творчих пошуків митця в царині сценічного мовлення. Значна частина акторів «Молодого театру» мала за плечима навчання в Музично-драматичній школі імені Миколи Лисенка (з 1918 р. – Вищий музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка), де драматичний відділ очолювала М. Старицька, яка викладала також

майстерність актора, художнє читання, дикцію і постановку голосу [7, с. 620].

Молодотеатрівці дуже відповідально готувалися до «Шевченкової вистави». Насамперед вони відвідали у Каневі Кобзареву могилу, поклонилися праху геніального поета. Під час репетицій вистави студійці пережили хвилини творчого піднесення. В. Василько з цього приводу зазначає: «У постановці двох невеликих віршів “У неділеньку та ранесенько...” та “І небо невмите...” Курбас зробив спробу перекласти на мову театру лірику. Для першого вірша режисер добрав невелику групу жінок, для другого – чоловіків. Поділивши слова за принципом хорového аранжування, часом використовуючи соло і поєднавши цю колективну декламацію з ритмопластичними рухами і театральною дією, він створив дуже цікаві й складні композиції» [3, с. 228]. Л. Курбас домагався від акторів уміння виконувати поетичні твори, дотримуватись «законів римованого тексту, тонкого відчуття ритму, стежив за тим, щоб виконавці не впадали в побутові інтонації» [3, с. 211].

Постановкою голосу молодотеатрівців займався запрошений викладач – диригент Київської опери Лунд, який «мав власний метод опрацювання резонаторів звуку, і часом його вправи викликали здивування» [1, с. 143]. Студійці, працюючи над словом під метроном, випрацьовували техніку дихання, що «дало кожному відчуття ритмічного ладу, пластичності, здатності тримати своє тіло в готовності до організованої дії, свідомо розпоряджатися своїми засобами сценічного виразу» [1, с. 145].

За ініціативою Л. Курбаса молодотеатрівці брали активну участь у заходах клубу «Мистецький льох». Зокрема, виконували колективну мелодекламацію віршів П. Тичини за інсценізацією Л. Курбаса. Подаючи особистий приклад, «Л. Курбас читав вірші Василя Чумака, Павла Тичини, вана Франка. Він мав загальне визнання і всіх полонив своєю чарівністю та елегантністю» [3, с. 227].

Педагогічна обдарованість Л. Курбаса полягала у тому, що він як тонкий знавець психології акторської творчості й талановитий актор «умів запалити молодотеатрівців, заохотити їх до ґрунтовної роботи над образами... . Водночас він виховував у кожного робочу самостійність та вміння аналізувати власні знахідки і помилки. І ніколи він не нав'язував акторові свого розв'язання творчого завдання...» [1, с. 149].

Л. Курбас надавав великого значення правильному диханню акторів, а тому радив: «...важливо виробити собі міцні легені, міцну діафрагму, вишколити свою нервову систему в напрямку дисциплінування органів поборення. Щодо вашої волі, то тут найважливіше вміння полягає в тому, щоб ніколи, говорячи, не випускати всього повітря, яке є у вас у легенях» [8, с. 216].

Отже, аналізуючи проблему сценічного мовлення у творчій спадщині Леся Курбаса, ми розуміємо, що майстер живого слова повинен детально вивчати всі елементи виразності, щоб досконало володіти ними й застосовувати їх для досягнення поставленої художньої мети. Складовою професійної майстерності актора, режисера й читця є їхнє мовлення. Досконало володіти словом, його виразними можливостями – одне з важливих завдань, які стоять перед людьми творчих професій. Театральна дія відбувається в безперервному потоці людського мовлення й живих сценічних рухів, жестів, міміки, а також емоційно-чуттєвих особливостей акторської гри, і тому стає зрозумілою сила ідейно-художнього впливу театрального мистецтва.

### **Список літератури:**

1. Бондарчук С. К. «Молодий театр». Чому я взявся за перо? «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. С. 103–166.
2. Василько В. С. Народний артист УРСР О. С. Курбас // Лесь Курбас. Спогади сучасників. К., 1969. С. 34.

3. Василько В. С. У «Молодому театрі». «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. С. 206–234.

4. Ващенко В. С. Мова Тараса Шевченка. Харків, 1963. С. 36.

5. Гірняк Й. Спомини / Упорядн. Б. Бойчук; авторка передм. Т. Бойко. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2022. 512 с.

6. Гладишева А.О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність. Навч. посібник. К. : КДІТМ, 1996. 204 с.

7. Коваленко П. Перша українська музично-драматична школа та її організатор М. В. Лисенко. М. В. Лисенко у спогадах сучасників / Упорядкув. О. Лисенка; ред. та коментарі Р. Пилипчука. Київ : Музична Україна, 1968. С. 612–632.

8. Курбас Л. Постановка дихання і майстерність актора. Курбас Л. Філософія театру / Упорядн.: М. Лабінський; післямови: М. Москаленко, Д. Лабінська; ред. М. Москаленко. Харків – Київ : Видавець Олександр Савчук; Основи. 2022. С. 215–218.

9. Курбас Л. Театральний лист. «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. С. 38–45.

10. Медведик П. Курбасові весняні вечори. До 100-річчя від дня народження О. С. Курбаса. Жовтень. № 5 (511), 1987. С. 81–95.

11. Федорцева С. В. Я вибираю «Березіль...» // Лесь Курбас. Спогади сучасників. К., 1969. С. 257.

12. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів : Літопис, 2014. 584 с.

13. Шлемко О. Д. Театр Леся Курбаса: новаторські пошуки в царині сценічного мовлення. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і

## **ЗАГАЛЬНІ ПРИНЦИПИ АКТОРСЬКОЇ ОСВІТИ В ТЕАТРІ ЛЕСЯ КУРБАСА**

**Копйова Діана Олександрівна**  
науковий співробітник Національний центр  
театрального мистецтва імені Леся Курбаса  
здобувачка 1 курсу магістратури  
Київського університету імені Тараса Шевченка  
ОП «Візуальна історія та кураторство виставкових  
проектів  
[dianakopiova@gmail.com](mailto:dianakopiova@gmail.com)

Акторське виховання в театрі Леся Курбаса – складна система, ядром якої був концепт актора як розумного арлекіна. Процес виховання умовно можна розділити на два великих блоки: загально-освітній та спеціально акторський (театральний). Зміст загально-освітнього блоку становили заняття, направлені на підвищення інтелектуального рівня. У різний час конкретний набір дисциплін змінювався, спільним знаменником залишалися обізнаність із тогочасним мистецтвом та самоосвіта. Театральний блок складався із «лекцій з мімодрами» як основи для набуття акторської майстерності, обов'язкового фізичного тренінгу та сценічної практики. Важливим компонентом виховання був спосіб співжиття театру – «мистецькою родиною», коли актори не тільки вели спільний побут, але і були своєрідним братством, «акторським орденом», об'єднаним спільною ідеєю.

Метою цієї доповіді є визначення загальних принципів акторської освіти в театрі Леся Курбаса.

У всіх театральних формаціях, які очолював Лесь Курбас акторську освіту називали «вишкіл». Вона носила переважно студійний характер, мала досить вільну організацію

акторського виховання та була безпосередньо пов'язана з творчим процесом створення та демонстрації нових вистав. Головним принципом акторської освіти була **залежність змісту навчання від поставлених конкретних практичних завдань**.

Приміром, підготовка до постановки «Царя Едіпа» (1918) в Молодому театрі тривала більше року. Вона розпочалась з читання гекзаметра Софокла під метроном та була поєднана з вивченням давньогрецького театру, історії та філософії. Шлях цього класичного твору був довгим. Жанр давньогрецької трагедії вимагав ретельної акторської підготовки. Тому Курбас улаштував молодотеатрівцям своєрідний мистецький екстернат (Корнієнко, 2007, с.40).

Актори мали на практиці засвоїти різні стилі гри. Кожна з представлених Молодим театром вистав була школою, де актори набували нові навички. Йосип Гірняк писав, що Курбас неначе проводив «Молодий театр» і молодого українського актора через всю театральну історію і спішив передати надбання тисячоліть новому поколінню, переломлюючи їх через своє світосприймання і нові форми, які були висловом оновленого українства, його духа і мислі (Гірняк у Танюк, 2006, т.7, с. 563).

Комплексне вивчення спогадів молодотеатрівців та перевірка достовірності цих джерел дає можливість відновити деякі аспекти, над якими працювали актори. Степан Бондарчук свідчить, що під час роботи над виставою «Йоля» Єжи Жулавського було важливо отримати досвід акторської гри в романтичному творі з елементами трагедії, навчитись промовляти зі сцени віршований текст з його ритмікою та мелодією, володіти відповідною пластикою тіла (Бондарчук, 1991, с. 132).

Показово, що цей принцип акторського виховання використовували у навчанні своїх студійців актори курбасівської школи Йосип Гірняк та Олімпія Добровольська. Одним з акторських навчальних завдань першої представленої публіці вистави («Гайдамаки» Тараса Шевченка) було

навчитись володіти віршованим словом. У другій виставі (Шевченкова вистава у мізансценах Леся Курбаса) студійці мали опанувати доданий до слова рух і скульптурний вияв внутрішнього стану через зовнішній вираз. Наступна вистава – «Замотеличене теля» Іларіона Чолгана була не лише вправою на короткотривалий вияв різних характерів але і одночасно готувала до виконання до четвертої постановки – костюмованої вистави за Карло Гольдоні «Слуга двох панів». Остання давала вміння акторського тривання у стилі дель-арте та була містком до опанування особливостей акторської гри в театрі Мольєра (Бойчук, 1975).

Наведені приклади демонструють і такий принцип навчання як **рух від простого (знайомого, опанованого) до нового, невідомого шляхом поступового ускладнення завдань** на накопичення необхідних у виконавській практиці навичок. За цим принципом була побудована система мімодраматичних вправ, яка була ядром опанування акторського фаху в театрі Леся Курбаса. Свій початок вона бере ще за часів Незалежної студії при Молодому театрі («Основні вимоги», б.д., №13133). Є відомості про те, що Лесь Курбас працював над її удосконаленням за часів Кийдрамте (Жорнієнко у Танюк, 2012, т. 23, с.128-129), а остаточного оформлення вона набула вже в «Березолі».

Мистецьке об'єднання «Березіль» (1922-1924) було своєрідною театральною академією, яка намагалася в своїй роботі охопити всі ділянки театральної культури та впливати на них (Курбас, 1927, 160-161). **Організаційна архітектура цієї інституції спонукала акторів до набуття нових знань і навичок.**

Березильці входили до складу різних станцій, комісій, лабораторій. У репертуарній комісії вони знайомились із сучасною драматургією та вчилися відбирати сценічні тексти. Психотехнічна – досліджувала особливості творчого процесу актора. «Станція наукової організації праці» опікувалася раціональним використанням робочого часу, яке дійсно було таким. Час підготовки вистав та роботи над їх окремими

елементами харківського періоду можна порахувати за допомогою репетиційних документів та за спогадами акторів. За свідченнями Йосипа Гірняка, найдовше тривала підготовка до вистави «Джimmі Хіггінз» (1923), але саме ця вистава стала для актора професійним стартом у «Березолі».

Фоно-, фото- та кінолабораторії вивчали та практикували особливості цих видів мистецтва у дотичних до театру аспектах. Художники макетної майстерні вчилися співпрацювати з режисерами. Актори в якості режлаборантів фіксували реакції глядача на кожний епізод вистави (і в такий спосіб теж отримували акторський досвід прямої глядацької реакції). Вони стежили за чітким дотриманням виконавської партитури як в грі акторів, так і в грі музикантів. Члени термінологічної комісії визначали дефініції новоявленої театральної науки («Склад мистецького об'єднання Березиль», 1924?, № 9082), яку покликана була зафіксувати та описати «Станція фіксації та систематизації досвіду».

Березильці були максимально залучені у всі виробничі театральні процеси, розуміли їх механіку. Це створювало синергетичний ефект, давало практичне розуміння впливу результатів своєї діяльності на роботу інших і навпаки.

Наступний загальний **принцип** акторської освіти характеризується словами «**Самоорганізація та дисципліна**». Старші, більш досвідчені актори, які мали схильність до педагогічної діяльності, ставали вчителями для молодших. Акторську майстерність, в тому числі мімодраму, окрім Леся Курбаса у різні періоди викладали Василь Василько, Фауст Лопатинський, Гнат Ігнатович. У період МОБ Любов Гаккебуш та Зінаїда Пігулович вели заняття з «голосу», а гімнастику викладав Леонід Болобан («Штрафна книжка», 1923-1924, №8748).

**Фізичне виховання** було засадничим для театру Курбаса. Ранкові спільні вправи з акробатики чи пластики без сумніву були ще одним принципом акторської освіти.

Актори Молодого театру згадують про гімнастичні вправи за Мюллером (Бондарчук, 1991, с.111) та обов'язкову

щоденну гімнастику, з якої починався день під час репетиційного періоду в Одесі влітку 1918 року (Терещенко у Єрмакова, 2012, с. 50). Важливість фізичного виховання підтверджується архівними документами Молодого театру, які свідчать про організацію додаткових літніх занять акторів пластикою та фехтуванням. Ці заняття актори оплачували самостійно («Список учасників Літвправкому, 1918, №10236; «Реєстр осіб...», б. д., № 10240).

З ранкового фізичного тренінгу починався акторський день і в «Березолі», практикували і спільні спортивні ігри (волейбол). Йосип Гірняк підкреслює важливість цих фізичних вправ для тіла в курбасівському театрі, акцентує на тому, що цей тілесний тренінг був необхідний актору Курбаса для відчуття радості від гри-вигадки, для повернення «ігрового первню», а з ним власне театральності: «...*Київ весь проходить під девізом акробатики, фізичного тренінгу, захоплення цирковим мистецтвом, опрацювання ритміки людського руху, особливо масового, та виявлення скульптурних можливостей тіла на сцені*» (Гірняк у Танюк, 2013, т.24, с.211).

Від часів «Молодого театру» і до харківського періоду «Березолу» учні і однодумці Леся Курбаса колективно створювали стінгазети та журнали. Спочатку друковані на гектографі та писані від руки, а згодом машинописні. На їх сторінках було місце і для програмних статей, з якими мали ознайомитись всі студійці, і для підняття творчих проблем, що їх турбували, і для опису особливостей театального життя – внутрішнього березільського та зовнішнього українського, советського, світового. Співпраця у стінгазетах сприяла колективній творчості, такій важливій у театрі. Окремі частини стінгазет містять дотепну жартівливу, а то й іронічно-гостру критику колег.

Щоб уявити характер цих заміток, звернімось до документів. У стінгазеті Біло-Церківської Майстерні №3 можна було прочитати такі гумористичні поради щодо акторського навчання, іронія яких розкривається тим, хто

обізнаний з внутрішньою березільською термінологією та особливостями їх побуту: *«Як хто побачить в конструкціях нутро, то то Маківського. Поверніть, побачите мімодраму | Чи правда? Що т.т. Л-кс, Ф-ся, і Т-на поза щоденною програмою збираються читати і демонструвати спеціальну лекцію про хі-хі і ги-ги. Коли правда, то опонентами не йдуть, бо дисципком сам думає справитись. | Пропонується у складчині справити декілька рукавичок, бо психологія Джемса і інші. Книжки у «виразках». | Позичте хто-небудь на розвід інтелекта другій групі»* («Напис до стінгазети...», б.д., № 9755).

Зовсім інший тон має нотатка «Що є актор?»: *«От прийде в театр, покрутиться біля тов. Курбаса, складе конспект його розмов і вже викладає систему, вже він теоретик і ходє по театру як експонат культурності з виглядом філософа із золотоношського драмгуртка і повчає акторів «Березоля». То нічого, що ти сам з театром пройшов його терністий шлях і створив його культуру, то дурниця»* («Березіль. Журнал-газета», 1930, №8707с, арк.16).

В ній читається не тільки невдоволення ставленням до актора з боку молодих режисабівців, але й акторське вміння за допомогою декількох влучних слів створити зримий образ. Цю навичку – обрати дві-три найсуттєвіші деталі, які розповідають про ціле, вони мали відточувати і для виконання мімодрам, і для створення образу ролі, перетвореного жесту.

**Принцип колективної творчості** проявлявся і в інших видах діяльності курбасівських театральних формацій. Актори і режисери жили, працювали та відпочивали «акторською родиною» чи «мистецькою комуною». Спільний побут у складних історичних умовах міжвоєнного періоду ХХ століття були б неможливі без особливої сприятливої атмосфери мистецького світовідчуження, яку створював і вчив створювати своїм прикладом Лесь Курбас.

Софія Федорцева згадувала лекцію Курбаса про норми поведінки на роботі, на вулиці, вдома: *«Увічлива посмішка допомагає і самій людині і всім, хто її оточує. Вона не дає*

*розпускатися, виносити на люди свій настрій, своє невдоволення, роздратовання і тим шкодити спільній справі»* (Федорцева, 1969, с.256).

Підтримувати творчу атмосферу допомагала настанова березильців на активізм, коли в колективі віталися усвідомлення власного індивідуального світогляду, вміння формулювати та відстоювати свою позицію, і громадянську і загальнолюдську. Питання в тому, який ідеологічний наголос поставити при згадці про виховання актора-громадянина. Якщо взяти до уваги основну інтенцію Курбасової творчості, яку висловив Гнат Ігнатович у листі до Неллі Корнієнко: *«...національний момент як самовизначення; космізм як прилучення до всесвіту; і прагнення витворити «малий всесвіт» – чисто мистецький, через культуру, через театр»* (Ігнатович у Танюк, 2013, т.27, с. 13), то штучність і політична заангажованість штампу «актор-громадянин» стає очевидною.

Велику роль у акторському вихованні надавалась **принципу індивідуального підходу**. Проявлявся він як у професійному, так і у повсякденному спілкуванні. В театрі Курбаса було заведено звертатись на «ти», що часом бентежило березильців.

Система мімодрам зумовлювала індивідуальний пошук рішення поставленого однакового завдання, що згодом проявлялося і у підході акторів до творчого виконання ролі.

Аналіз документації «Березоля» (протоколів, що склали основу «Лекцій з практики сцени»,) та спогадів сучасників Леся Курбаса демонструє три види застосування принципу індивідуального підходу на практиці: 1) проведення індивідуальних занять з акторами; 2) вимога до акторів знайти свій спосіб пошуку перетвореного жесту: *«Яке вміння повинен мати актор для цього? Вміння таке – володіти своїм засобом [жестом, голосом – Д.К.]. Особливо одне – утворити собі, кожному індивідуально, певний метод роботи. А метод роботи утвориться творчим процесом. Що раніш брати, як брати, чи стоячи, чи сидячи робити і т.д. – неважливо, головне – кинутися вплав, на глибоку воду – це найкращий*

*спосіб навчитися плавати»* (Курбас, 2022, с.195); 3) випрацювати свій спосіб роботи над роллю: *«Метод вивчення ролі при такому підході, як я вже казав, родиться у кожного індивідуально»* (Там само, с.196).

Творче життя в театрі Леся Курбаса підпорядковувалося згаданим загальним принципам акторської освіти, було органічно поєднане з безперервним навчанням на самовдосконалення актора, направлене на розвиток його розуму, тіла та духу.

### Список літератури

1. Березіль. Журнал-газета. Музей театального, музичного та кіномистецтва України (далі – МТМКУ). №8707с. Архів театру «Березіль». Рукопис. 13.07.1930. Березіль. 42 арк.
2. Бондарчук С. «Молодий театр». «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи.К.: Мистецтво. 1991. С. 103-166.
3. Бойчук Б. Театр-студія Йосипа Гірняка та Олімпії Добровольської. Нью-Йорк. 1975. 348 с.
4. Єрмакова Н. П. Березільська культура: історія, досвід. Київ: Фенікс, 2012. 512 с.
5. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. К.: Либідь. 2007. 328 с.
6. Курбас Л. Шляхи Березоля. ВАПЛІТЕ. 1927. №3. с. 141-165.
7. Курбас Лесь. Філософія театру. Харків-Київ: Видавець Олександр Савчук; Видавництво «Основи». 2022. 920 с.
8. Напис до стінгазети «Маленькі поради», «Ріжні інформації» тощо. МТМКУ. № 9755. Архів театру «Березіль». Б. д. Рукопис. 1 арк.
9. Основні вимоги (робота над роллю, справи з мімодрам тощо). МТМКУ. №13133. Архів Василя Василька. Б.д. (1919?). Рукопис. 20 арк.
10. Реєстр осіб, що записались до літніх праць по удосконаленню акторської техніки. МТМКУ. № 10240. Архів Молодого театру. Б. д. URL:

<https://openkurbas.org/collection/reestr-osib-scho-zapysalys-dolitnih-prats-po-udoskonalennyyu-aktorskoi-tehniky-zm-10240> .

11. Склад мистецького об'єднання Березіль. (1924?). Архів театру «Березіль». МТМКУ. № 9082. 2 арк.

12. Список учасників Літвправкому. МТМКУ. № 10236. Архів Молодого театру. (1918). URL: <https://openkurbas.org/collection/spysok-uchasnykiv-litvpravkomu-zm-10236>.

13. Танюк, Л. (2006). Твори: в 60-ти т. Т. 7. Щоденники без купюр, 1963 р., січень-червень. Київ: Альтерпрес. 760 с. URL: <https://web.nlu.org.ua/object.html?id=599> .

14. Танюк, Л. (2012). Твори: в 60-и т. Т. 23. Щоденники без купюр, 1968 р., листопад-грудень. Київ: Альтерпрес. 657 с. URL: <https://web.nlu.org.ua/object.html?id=667> .

15. Танюк, Л. (2013). Твори: в 60-ти т. Т.24. Щоденники без купюр, 1969, січень – червень. Київ: Альтерпрес. 650 с. URL: <https://web.nlu.org.ua/object.html?id=668> .

16. Федорцева С. Я вибіраю «Березіль»...Леся Курбас: Спогади. 1969. К.: Мистецтво. С. 253-260. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=5600> .

17. Штрафна книжка. Майстерня №2. (1923-1924). Архів Мистецького об'єднання «Березіль». МТМКУ. №8748.

## **ФІЛОСОФІЯ СЦЕНІЧНОГО МИСЛЕННЯ ЛЕСЯ КУРБАСА ЯК ФАКТОР ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ**

**Богатирьов Володимир Олександрович**

кандидат педагогічних наук, доцент

професор кафедри театральної режисури

Рівненський державний гуманітарний університет

bogatyrevvladimir60@gmail.com

Творча і теоретична спадщина видатного українського режиссера-новатора ХХ століття Леся Курбаса сьогодні

детально вивчається і практично опановується в багатьох навчальних закладах мистецького спрямування. Система Курбаса є джерелом натхнення та вдосконалення сценічної творчості не лише для митців сцени, а й для театральних педагогів, які цих митців виховують.

Творча і теоретична спадщина великого майстра театру досліджується в різних аспектах і результати цих розвідок знайшли своє відображення у багатьох публікаціях як українських, так і зарубіжних діячів мистецтва і науки: режисерів, театральних педагогів, театрознавців, культурологів. Серед найбільш фундаментальних досліджень спадщини та сценічної діяльності О.С. Курбаса варто назвати праці та публікації Н. Корнієнко, М. Кузякіної, Г. Веселовської, І. Горняка, Ю. Бобошко, Л. Танюка, М. Лабінського, І. Волицької, Р. Скалія, Д. Чайковського. С.Гордеева та ін.

Не дивлячись на те, що бібліографія праць і статей, присвячених вивченню спадщини Леся Курбаса налічує сотні публікацій, ми не вважаємо, що творчий і теоретичний доробок геніального реформатора української сцени вже всебічно проаналізовано. Вчення Курбаса, його теоретична спадщина, його пошуки і експерименти були спрямовані у майбутнє. Тому ця спадщина і зокрема філософія сценічного мислення видатного режисера вимагає осмислення не тільки з позицій історії нашої культури, але і як можлива модель подальшого розвитку театру і театральної педагогіки. Саме цим і обумовлена актуальність проблематики і перспективи дослідження теми нашого повідомлення.

Ще одним доказом актуальності запропонованої публікації є тенденція, яка на думку І.Зайцевої простежується в соціокультурному просторі сьогодення. Суть її в тому, що сучасна доба інформаційної революції з її технологіями доступу до інформації формує в молоді хибну ілюзію про легку доступність і спрощеність набуття знань (у вигляді інформації) без складної щоденної інтелектуальної та духовної праці і значних витрат енергії. «Знецінення» знань,

як і попередніх культурних традицій та художніх здобутків, теоретичної спадщини попередніх поколінь, прагматичний підхід до оволодіння професією, девальвація значення творчої інтелігенції як носія знань і культури – це спрощення і спотворення педагогічного процесу формування митця як особистості, шлях до бездуховності та деградації театральної освіти [3, с. 62].

Лесь Курбас став засновником модерного українського театру, реформатором його естетичних засад і творцем нової системи сценічного мислення. В той час, коли українська сцена початку ХХ століття була переважно етнографічною, зосередженою на побутових сюжетах та імітації життя, він рішуче виступив проти натуралізму. Курбас вважав, що театр має не відтворювати дійсність, а створювати художню модель світу.

Він писав: «Театр — це не дзеркало життя, а лінза, що його фокусує». Саме цей вислів став основою філософії сценічного мислення режисера. Він вважав, що театр має стати інтелектуальною лабораторією духу, у якій здійснюється осмислення людського буття через форму, ритм і символ [8, с. 55].

Стосовно сучасної театральної педагогіки, яка подекуди має ухил в прагматично-тренінговий напрям і дещо спрощує мистецькі завдання, варто нагадати собі про відповідальність перед своїми учнями і майбутнім театром. Театральний педагог з першого дня, з першої зустрічі закладає в свідомість своїх вихованців ставлення до професії, розуміння ролі театру як мистецтва, які вони через 4-5 років принесуть в творчі колективи театрів і студій.

У березні 1922 року О.С. Курбас заснував у Києві театральну майстерню з весняною назвою “Березіль”, яка незабаром переросла у Мистецьке об’єднання “Березіль”. До цього об’єднання входило 5 театральних майстерень, 2 із них у Білій Церкві та Борисполі, та ще близько десятка станцій (комісій), які розробляли низку проблем, пов’язаних із мистецтвом нового українського театру.

Заснування театру «Березіль» стало кульмінаційною подією українського театрального авангарду. Сам Курбас визначав «Березіль» не просто як театр, а як інститут сценічної культури, що поєднує мистецьку лабораторію, педагогічну школу, філософську платформу і творчу комуну. В «Березолі» діяли окремі студії — драматична, музична, пластична, сценографічна, режисерська. Вони працювали не лише над постановками, а й над створенням нової театральної мови, досліджуючи закони сценічної дії, ритму, психології сприйняття глядача.

«Березіль» — це унікальний мистецький організм, що поєднував у собі творчу лабораторію, театральну школу та філософську спільноту. Саме тут Лесь Курбас намагався реалізувати свою ідею театру як живої системи, що постійно оновлюється і розвивається. Він прагнув створити театр як інститут сценічної культури, де експериментально досліджувалися нові форми акторської дії, нові виразні засоби сценографії, музики, світла, пластики.

Його творчі лабораторії по вихованню молодих режисерів та акторів знаходилися у постійному пошуку новітніх методів роботи над сценічним твором, нових виражальних засобів театру, засад виховання актора нового типу. Лесь Курбас намагався у своїх творчих майстернях створити український театр нової форми, спрогнозувати вітчизняному театральному мистецтву велике майбутнє у загальноєвропейському контексті.

Однією з найбільш авторитетних театральних шкіл є кафедра театральної режисури, створена в 1971 році на базі Рівненського культурно-освітнього факультету Київського державного інституту культури імені Олександра Євдокимовича Корнійчука. За 55 років свого існування кафедра випустила тисячі фахівців, режисерів аматорських і професійних театрів, керівників театрів студій, акторів театру і кіно. Заснували кафедру випускники Харківського інституту культури та Харківського театрального інституту, учні Курбасівської школи — В.М.Лопандя, Т.М.Магадова,

Ф.П.Герладжі. Л.П.Стихун та інші. Свою професію вони отримали від безпосередніх соратників і учнів Леся Курбаса, його філософія сценічного мислення була закладена в кожного студента, формувала ставлення до театру і професії.

З 2000 року на кафедрі театральної режисури РДГУ викладається дисципліна, яка має назву «Театральна педагогіка». Мета цієї дисципліни на основі теоретичного узагальнення відомого досвіду професійного навчання та виховання акторів і режисерів-педагогів театральних студій сформуванню знання про шляхи та засоби професійної режисерської та акторської освіти, яка підпорядковується загальним педагогічним законам та законам театального мистецтва. В ході вивчення цього курсу студенти мають змогу інтегрувати свої знання зі спеціальних дисциплін та дисциплін психолого-педагогічного напрямку, напрацювати ряд практичних навичок викладацької діяльності в студентському колективі рідної кафедри, серед людей, які з розумінням і підтримкою ставляться до перших самостійних кроків в опануванні професії.

Одна з тем курсу - театральна та педагогічна спадщина Леся Курбаса як джерело для вдосконалення театально-педагогічних методів виховання актора і режисера. В ході вивчення цієї теми студенти сприймають систему виховання актора Курбаса та сформульовані ним закони акторської творчості та можуть співставити її з системою виховання актора школи переживання Станіславського, принципами епічного театру Брехта та іншими театральними системами..

Характерною рисою педагогічного обдарування Курбаса було те, що він виховував кожному учневі насамперед людину, пробуджував в ньому інтерес до пізнання світу, сприяв розширенню його кругозору,. Він говорив « Актор мусить мати свою філософію, своє світовідчужання...»

В початковому процесі формування актора і режисера драматичного театру ми всіляко спонукаємо студентів до самостійного пошуку драматургічного матеріалу, до самостійного вибору режисерських робіт, максимально

враховуючи їхні уподобання, переконання, інтереси і зацікавленість в професійному зростанні.

Леся Курбас став автором нового лексикону у сценічному мистецтві ХХ століття. Спадщина його умовного, метафоричного театру назавжди вписала золотими літерами образ майбутнього актора театру як «розумного- Арлекіна», головним завданням якого у мистецтві театру є плекати своє виконавство за власним розумом і вимогою часу.

Очевидно, що сучасна театральна педагогіка також ставить перед собою мету формування актора – особистість, з власними переконаннями і прагненням до вдосконалення своєї виконавської майстерності.

Ідеї Леся Курбаса, які він реалізовував у мистецькому об'єднанні «Березиль» щодо спільного навчання акторів, режисерів, художників, декораторів, драматургів у багатьох випадках втілюється в навчальних постановках викладачами і студентами нашої кафедри. Режисери у постановках самостійних режисерських робіт запрошують акторів з паралельного чи іншого курсу, інші студенти допомагають вести виставу по світлу чи по звуку, вирішують різні постановочні завдання. Відомі випадки співпраці з студентами кафедри образотворчого мистецтва, коли дипломною роботою студента було сценографічне вирішення драматичної вистави за поемою Лесі Українки «Одержима» (режисер Тетяна Маслюк).

Будуючи репертуар Молодого театру, Курбас задумав провести актора по різних епохах і сценічних стилях. Це необхідно було режисеру, щоб збагатити український театр синтетичною образністю, психологічною свободою.

Як для Гете, театр для Курбаса був ретортою, в якій він... шукав філософського каменю, котрий здатен перетворювати буденщину людських душ на золото [5, с. 23].

Створюючи Молодий театр в 1916 році Курбас планує за 5-6 років опанувати 300 річну історію світового театру – оголошує програму екстернату - кожна нова постановка – окрема доба; від стародавніх греків – до пізнього натуралізму

й модерну, кожна постановка – окрема школа, окремий стиль, метода гри, декорування...[5, с. 47].

Описуючи постановку «Царя Едіпа» Н.Корнієнко пише про Курбаса – « він мислив епохами і стилями, взаєминами Людини і Бога, людини і Космосу і був у тій справі радше будівничим, аніж поденщиком ідеї. Звідси й переконання, що творити треба не на сьогодні, а на вічність, що Україна повернеться в лоно світової цивілізації і культури не через те, що в ній переможе чергова політична група, а через перемогу в ній культури, етики, Божого світла» [5, с. 70].

Ця глибока філософська думка Леся Курбаса має стати провідною на шляху трансформації театру і театральної педагогіки зокрема. На відміну від прагматичного підходу в навчанні певним акторським навичкам і прийомам контролю за емоціями, який стає все більш популярним у різноманітних приватних акторських школах, сучасна театральна педагогіка має втілювати в життя ці ідеї Лесі Курбаса, ставити перед собою мету виховання не актора – ремісника, а митця, перетворювача світу.

Принцип поступового ускладнення навчальних і мистецьких завдань лежить в основі виховання режисера і актора драматичного театру. Починаючи від освоєння окремої події, вміння побачити її в житті, перенести на сцену, студент має зробити цю подію твором мистецтва, закласти в коротку мікровиставу чи етюд глибоку ідею, співзвучну часу і своєму світовідчуттю. Потім опанування професією йде через роботу над уривками з різножанрової класичної драматургії, пізніше студенти беруть в роботу сучасну драматургію, драматургію абсурду і постмодерну драматургію. Але для впускних магістерських робіт ми намагаємося брати перевірену часом класичну драматургію, яку втілюємо з позицій сучасного глядача.

В українському театрі свого часу існувало поняття “Система Курбаса і найзначнішим досягненням для театральної теорії й практики був і лишається курбасівський метод образних перетворень від простого до складного.

Незавершена Курбасом за життя теорія «образного перетворення» завершується сьогодні, зусиллями філософів, театрознавців і митців. Свій внесок у впровадження цього методу в навчання акторів і режисерів мають внести і театральні педагоги

Метод образних перетворень активно впроваджується в свідомість майбутніх режисерів драматичного театру з самого першого курсу, з акторських тренінгів та режисерських етюдів, де оживають предмети, тварини і рослини, речі, картини .

Пошук образного, не ілюстративного вирішення будь-якого драматургічного матеріалу – це основна педагогічна мета наших викладачів, Юрія Степановича Мельничука, Олександра Степановича Олексюка, автора цього повідомлення. Цінність Курбасової практики полягає саме в “розвідці боєм” передбаченні, загадуваннях, якщо навіть це були помилки й проби, які потім лягли в основу режисерського театру ХХ століття.

У визначенні принципів сучасного театру Леся Курбас зауважує, що 1) сучасний актор не переживає а грає; 2) вимагає відділення фактури від людини і її механізації (фактури); 3) тенденція до театру як до виробництва; 4) відхід від будь-якої ілюзорності; 5) відсутність психологізму [7, с. 68]

На наш погляд найголовніше у філософії сценічного мислення Леся Курбаса це перш за все - вічне прагнення до вдосконалення, до змін в суспільстві. Мистецтво театру він розглядає як каталізатор і відображення революційних змін в свідомості людини, яка будує майбутнє.

Не лише символізм, пошуки яскравої і виразної театральної форми, відверта тенденційність і політична спрямованість постановок, - це зовнішні ознаки ідейної і філософської свідомості митця і мислителя, який намагався через своє мистецтво, своїми постановками і постановками своїх учнів ствердити справжню перетворюючу роль

театрального мистецтва в будь-якому суспільстві, особливо в епоху революційних змін.

Зрозуміло, що робота кафедри регламентована різними нормативними документами і освітніми програмами. Але основу навчального репертуару завжди складали класичні твори української і світової драматургії. В ході навчання режисер мав спробувати себе в якості постановника від етюду на спостереження чи акторську сміливість і безпосередність – в етапі перетворення – в рослину, тварину, предмет – в іншу людину в акторському тренінгу. Поступово завдання ускладнюються і розвиток професійної майстерності іде по спіралі – від простих перетворень, до пошуків складних пластичних і дієвих метафор, через освоєння змісту задуму драматурга, до створення повноцінної вистави.

Згідно філософії Леся Курбаса режисер повинен мати здатність до моделювання та конструювання особливої художньої реальності, а для цього треба знати закони функціонування і всесвіту, і глибин людської свідомості.

У своїх *«Театральних листах»* (*«Літературно-критичний альманах»*, Київ, 1918, ч. 1) Курбас, що був тоді під впливом філософії Анрі Бергсона, виступає проти монополії побутово-реалістичного театру за театр європейський, театр нових стилів, у яких розкривалися б не мертва кора дійсності, а вігальні тайни буття і краси. Він називає реалізм *«найбільш анти мистецьким виразом нашого часу»* [7].

Тенденція сучасного перформативного мистецтва створює велику спокусу для театральної освіти в тому, щоб захопитися формальними пошуками, відвертими епатажними постановками, натуралізмом і еkleктичними сценографічними вирішеннями. На мою думку театральним педагогам слід обережно ставитись до модних тенденцій в режисурі, пам'ятаючи про світоглядну і фахову роль театральної освіти.

Філософія театрального мислення Леся Курбаса була спрямована в суті своїй на створення такого театру, який би активно змінював своє оточення, свого глядача і його свідомість, який революційно закликав до духовного і

громадянського зростання людини. Театр в розумінні Курбаса – модель суспільства майбутнього, майстерня перетворення світу віджилого і хибного в світ вільного духу і радісного творення.

Курбас бачив театр не лише як мистецтво, а як модель суспільного мислення, дзеркало національної свідомості. Він прагнув сформувати нову українську людину — інтелектуала, мислителя, громадянина, і театр мав бути інструментом цього процесу.

Його погляди перегукувались з ідеями модерністів театру — Мейерхольда, Брехта, Арто, але Курбас надав їм українського змісту, вписавши у них духовність і фольклорну символіку. Курбас став не лише реформатором театральної форми, а й творцем нової культурної парадигми, де театр — це одночасно - мислення, пізнання і про рокування.

Сьогодні ідеї Курбаса активно застосовуються в українських театральних вишах, де навчають акторів і режисерів. Принципи виховання режисера — лабораторність, синтетичність, інтелектуальна сценічна дія — мають стати основою сучасної театральної педагогіки.

Виховання сучасного актора і режисера на засадах філософії сценічного мислення Курбаса передбачає формування:

- вміння мислити філософськи у процесі постановки;
- здатності аналізувати і структурувати сценічну дію;
- розвиток тілесної, емоційної, інтелектуальної виразності актора;
- створення синтетичного театру, де поєднуються слово, рух, музика, світло, відео [8, с. 62-63].

Його спадщина — це синтез мистецтва, науки і філософії театру, який і сьогодні залишається методологічною основою для розвитку сучасної режисури, акторської школи та театральної освіти.

Теоретична і творча спадщина Леся Курбаса ще відкриє своїм дослідникам не втілені ним ідеї та перспективи у справі виховання акторів і режисерів. Адже та органіка, з якою

митець вбирав новітні наукові ідеї і перетворював їх на власні світоглядні засади, потребує глибокого занурення як у власне наукові праці, так і відчуття руху, польоту Курбасової думки.

### Список літератури

1. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Ін-т проблем сучасного мист-ва Нац. акад. мист-в України. — К.: Фенікс, 2010. — 368 с.: 16 л. вкл.

2. Гордєєв С. І. Педагогіка сучасного українського театру: на шляху до мистецького синтезу // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти = Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education: зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків: С.А.М. : 2022. Вип. 63 с. 91-107.

3. Зайцева І. Є. Український театр початку ХХІ століття: стан і тенденції розвитку// Сценічне мистецтво у світовому культурному просторі ХХІ століття : матеріали І Всеукраїнської наук-практ.конф. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2019. – С.16-21

4. Кожухова Н. О. Режисерська спадщина Леся Курбаса як новатора театрального мистецтва ХХ століття// Сценічне мистецтво у світовому культурному просторі ХХІ століття : матеріали І Всеукраїнської наук-практ.конф. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2019. – С. 60-63.

5. [Корнієнко](#) Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього . - К.: "Либідь", 2007. - 325 с.

6. Корнієнко Н. Лесь Курбас і театральний авангард. — Київ : Наукова думка, 2012.

7. Курбас Лесь. Філософія театру. — Київ: Основи, 2001.- 917 с.

8. Пономаренко В.В. Актуальні уроки режисерської майстерності Майстра (на досвіді театру «Березіль» Леся Курбаса) : кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня «магістр» - К., КНАККІМ.- 2025 – 80 с.

## ГУМАНІСТИЧНА ПАРАДИГМА ТЕАТРАЛЬНОЇ КРИТИКИ ХХІ СТОЛІТТЯ

**Головатюк Іван Григорович,**  
аспірант кафедри соціальної  
роботи та соціальної педагогіки  
Тернопільського національного  
педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка  
[ivan\\_holovatiuk@ukr.net](mailto:ivan_holovatiuk@ukr.net)

Народна мудрість стверджує: коли ми не знаємо свого минулого, годі сподіватися на майбутнє. Ця ідея є особливо актуальною у галузі театрального мистецтва, де критика виконує не лише оціночну, а й світоглядну, виховну та культуротворчу функцію.

Театральна критика в сучасному розумінні зароджується у ХІХ столітті, коли активно формувалася практика театральних рецензій. Саме в цей період з'являються рецензенти як окрема професійна група, покликана фіксувати та осмислювати поточний театральний процес. Рецензія стає не лише жанром журналістики, а й важливим інструментом художнього аналізу та суспільного реагування на сценічне мистецтво. Одним із ключових завдань рецензентів було своєчасне реагування на нові постановки. Важливими професійними якостями рецензентів були розвинене театральне чуття, художній смак, літературна майстерність, здатність образно передати архітектоніку вистави, аналітичні навички оцінювання режисерських і акторських робіт та емоційна чутливість до сценічної дії [1].

Театральний критик у своїх судженнях спирається на досягнення театрознавства, надає теоретичне осмислення сценічного процесу, пропонує модель розвитку театру. Він претендує на науковість викладення, висуває концепцію функціонування театру, задає темп розвитку видовищної культури, однак якість його роботи залежить не тільки від

рівня пізнання в царині теорії та історії культури, опанування методу художнього аналізу, але й від розвитку самого театру [1]. Водночас Практичний кодекс Міжнародної асоціації театральних критиків (International Association of Theatre Critics) декларує, що театральний критик повинен бути відкритим до нових ідей і форм, оцінювати вистави чесно й професійно, поважати гідність митців, уникати конфліктів інтересів і зовнішнього тиску та стимулювати обговорення і розвиток театрального мистецтва [3].

З огляду на історичні традиції та професійні стандарти, постає питання: яким же мають бути театральний критик і театральна критика у XXI столітті? Передусім – гуманними і доброзичливими, адже саме ці цінності визначають здатність формувати здоровий мистецький простір, підтримувати творчий розвиток митців і сприяти духовному збагаченню аудиторії. Нині відсутність гуманності призводить до байдужості, втрати духовних потреб і переважання голого прагматизму, що може спотворювати світогляд і вести до моральної деградації суспільства. Без превентивних заходів викривлені погляди через театральні комунікації та інформаційні ресурси можуть нав'язуватися глядачам.

Сучасна українська культура своєю боротьбою й життєвими прикладами чітко демонструє відмежування гуманності від режимів нав'язливого бачення та пропагування ідей, що підривають духовний розвиток. Саме тому для нас звичним стало поняття «театр війни» або «театр бойових дій». Театральна критика має не лише оцінювати вистави, а й сприяти формуванню критичного мислення та духовного розвитку суспільства. Як зауважувала Н. Корнієнко, «критик як медіатор має бути уважно толерантним і не йти за схемою «або/або», а йти за формулою «і..., і..., і...», що і є медіація – медіальна система в культурі [2, с. 122].

Мета театру полягає в тому, щоб до нього «приходив натовп, а виходив народ», тобто культурно збагачений глядач, тому сучасна театральна критика повинна окреслити маркери

критичного мислення й розуміти, що втрачене сьогодні покоління може завтра стати джерелом соціальної нестабільності. Критика потрібна не для зведення особистих рахунків із митцями, а для розвитку театрального мистецтва та стимулювання творчих індивідуальностей майбутніх поколінь, включно з акторами, режисерами та всіма, хто працює у мистецтві.

Сучасній театральній критиці, щоб зберегти орієнтир на гуманістичні цінності, варто керуватися принципом «сім раз відміряй, один раз відріж», адже творчі професії, особливо в театрі, вимагають пошуку власних ідей і становлення митця, що нерідко пов'язане з особистими жертвами: здоров'ям, сім'єю, відпочинком. Молоді фахівці мають усвідомлювати всі ризики та виклики професії, бути ерудованими і готовими осмислити всі можливості театрального мистецтва.

Розвиток професійного середовища – семінари, конференції та симпозіуми – дозволяє обмінюватися досвідом, формувати естетичне мислення, культуру поведінки та професійне спілкування. Неофіційні зустрічі, як-от: спільні перегляди фільмів, прослуховування класичної музики та екскурсії до історичних і мистецьких місць (садиба Леся Курбаса, музеї, картинні галереї), допомагають відновити моральні сили, стимулюють творчі ідеї та формують естетичні смаки.

Невід'ємним чинником об'єктивності театральної критики є незалежність критика від адміністративного чи політичного впливу, адже лише за умов повної свободи суджень можливе неупереджене оцінювання. Сучасний критик має створювати умови для того, щоб режисери не підлаштовувалися під власний погляд, а розчинялися в акторах, даючи простір для імпровізації. Це робить кожную постановку неповторною, а кожне виконання – новим сценічним переживанням.

Отже, сучасна театральна критика має поєднувати професійну компетентність із гуманістичною відповідальністю, виступаючи медіатором між сценою та

суспільством. Лише за таких умов вона здатна не лише оцінювати мистецький процес, а й сприяти духовному оновленню культури та формуванню свідомого, мислячого глядача.

### **Список літератури**

1. Білик А.А. Сучасний театр і критика: у пошуках порозуміння. Культура України. 2011. Вип. 32. URL: [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/nauk\\_vid/rio\\_old\\_2017/ku/kultu\\_ra32/25.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultu_ra32/25.pdf) (Дата звернення: 19.02.2026)

2. Сучасна театральна критика. Фінал чи трансформація. Науковий вісник «Курбасівські читання». 2011. 116–2. С. 118–141.

3. Code of Practice. International Association of Theatre Critics. URL: <https://aict-iatc.org/en/code-of-practice/> (Дата звернення: 20.02.2026)

## **АКТУАЛІЗАЦІЯ ПЕДАГОГІЧНИХ ПРИНЦИПІВ ЛЕСЯ КУРБАСА ЧЕРЕЗ СУЧАСНІ ОСВІТНІ ІНСТРУМЕНТИ**

**Коцюба Софія Андріївна**

здобувачка вищої освіти (бакалавр)

4 курсу кафедри театральної режисури

Рівненський державний гуманітарний університет

[Sofiyakotsyuba243@gmail.com](mailto:Sofiyakotsyuba243@gmail.com)

**Котляр Мар'яна Ігорівна**

здобувачка вищої освіти (бакалавр)

4 курсу кафедри театральної режисури

Рівненський державний гуманітарний університет

[kotliar.marianna@gmail.com](mailto:kotliar.marianna@gmail.com)

**Карпюк Єва В'ячеславівна**

здобувачка вищої освіти (магістр)

Актуальність теми зумовлена необхідністю переосмислення та збереження національних театральних традицій у сучасному освітньо-мистецькому просторі України крізь призму спадщини Леся Курбаса. Його концепція театру як школи світогляду, орієнтованої на формування мислячої, активної особистості, залишається надзвичайно актуальною для системи професійної підготовки режисерів.

Ключовим аспектом дослідження теоретико-історичних засад формування творчих традицій Леся Курбаса є розуміння, що його театральна система не виникла випадково, а стала результатом ґрунтовного осмислення культурної спадщини, філософських ідей та соціально-історичних процесів початку ХХ століття [1].

Він прагнув перетворити театр на простір формування нового типу глядача — мислячого, здатного до емоційного співпереживання та до інтелектуального діалогу зі сценою.

«Курбасівський театр різко відрізнявся від традиційного репертуарного театру, зосередженого на імітації побутової реальності» [6]. Митець прагнув створити систему, побудовану на ідеях, символах і ритмах, де кожен елемент сценічної композиції спрямований на розкриття глибинного смислу. Важливе значення у його творчості набували категорії дії, темпоритму, просторової організації та символічних знаків. Разом вони формують єдину сценічну мову, що вимагає від режисера та актора високого рівня професійної свідомості й відповідальності за художній результат.

Не менш суттєвим є підхід до театру як до соціально активного мистецтва, здатного впливати на світогляд глядача. У цьому контексті педагогічна діяльність Леся Курбаса набуває особливої ваги, оскільки він виховував не лише виконавців сценічних завдань, але й формував особистості з

чіткою громадянською позицією та внутрішньою етичною опорою.

У теоретичному вимірі курбасівська традиція спирається на принцип постійного навчання та саморозвитку. Митець відкидав усталені канони й завершені форми, розглядаючи театр як живий організм, що потребує безперервного оновлення. Орієнтація на експеримент і дослідження стала однією з визначальних характеристик української режисерської школи.

З точки зору методології, вартою уваги є курбасівська мімограмота. Передусім, режисер сприймав сцену не лише як відображення реального життя, а як узагальнену модель дійсності, де кожен образ і дія наповнені символічним та емоційним змістом. Такий підхід дозволяв не лише глибоко розкривати драматургічний матеріал, а й формувати у глядача естетичне та моральне сприйняття подій.

Педагогічна система митця базувалася на поєднанні методичної точності, експериментальної практики та інтеграції акторських і режисерських навичок. Він організовував процес навчання через практичну діяльність, стимулюючи творчу самостійність студентів. «Його експериментальні вправи та робота сформували глибоке розуміння пластики, ритму та психологічного звучання образу, що стало підґрунтям для розвитку сучасних акторських і режисерських шкіл в Україні» [3]. Вплив Леся Курбаса на український театр проявляється у різноплановому підході від художнього стилю до концептуального мислення режисерів і педагогів.

Митець завжди виступав за експеримент у театрі. Для нього важливішим був живий творчий пошук актора, ніж суворе оцінювання кожного руху. Він вважав, що актори повинні більше працювати, експериментувати із різними формами й рішеннями, бо саме через практику й ризик народжується справжня сценічна дія.

Для Леся Курбаса було важливо не просто оновити форму, а змінити кут бачення тексту. Він свідомо брав

класичні твори і ставив перед акторами інші смислові завдання, ніж ті, які закладені в традиційному прочитанні. Текст не «обслуговували», а досліджували [2].

У його школі це реалізовувалося через лабораторний принцип роботи: одна сцена могла виконуватися з різними внутрішніми мотивами, у різному жанровому ключі, з іншою системою акцентів. Таким чином актори вчилися мислити, працювати з підтекстом, структурою, ритмом, а не лише з сюжетом.

Фундаментом курбасівської педагогіки є концепція актора як «Розумного Арлекіна» — митця, який поєднує досконале володіння тілом із глибоким інтелектуальним аналізом [6]. Лесь Курбас застерігав: «Створити те, чого немає в дійсності... тільки цим може різнитися актор від гарно вишколеної мавпи» [2]. Це заперечує сухе копіювання теорії.

«Особливу цінність для актуалізації курбасівських принципів становить «Мімограмота» Степана Бондарчука — унікальне джерело, де зафіксовано систему вправ, спрямованих на розвиток психофізики актора» [2]. Педагогіка в «Мімограмоті» базується на свідомому керуванні кожним рухом, де «міма» — це не просто жест, а інтелектуальна партитура тіла.

Безперечно, постать Леся Курбаса є однієї з визначальних у процесі становлення української режисерської школи та формуванні національної системи театральної освіти. Створена ним методологія не обмежується рамками режисерської техніки, а постає як цілісна світоглядна модель театру, що поєднує інтелектуальну рефлексію, етичні засади та художній експеримент. У цій системі театр осмислюється як динамічний простір дослідження, постійної трансформації форм і смислів. Зазначені концептуальні положення формують теоретичну основу для подальшого розгляду шляхів їх упровадження в сучасну освітню практику.

## Список літератури

1. Бойко Т. Актуальні смислотворчі конотації перевидання «Споминів» Йосипа Гірняка (2022) // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. — 2023. — Т. 6, № 1. — С. 6–18. — DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.6.1.2023.276705>.
2. Бондарчук С. Мімограмота : навчальний посібник. — Харків : Видавець Олександр Савчук, 2024. — 256 с.
3. Горелова В. С. Вплив методики Леся Курбаса на манеру виконання акторів харківської школи // Культура України. — 2019. — Вип. 65. — С. 158–166. — DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.16>.
4. Іофіс Б. Традиції та сучасний розвиток національної професійної школи освіти акторів і режисерів // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. — 2018. — № 23. — С. 79–84.
5. Матвєєва К. Традиційне підґрунтя в українському професійному театрі (через творчість видатних театральних митців) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. — 2020. — № 26. — С. 112–118.
6. Хлистун О. С. Театр Леся Курбаса: нові засоби виразності акторської гри // Питання культурології. — 2016. — Вип. 32. — С. 186–194. — DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.32.2016.155726>.

## **КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСНОВИ ПОСТАНОВКИ ВИСТАВИ «МАКЛЕНА ГРАСА» ЗА П'ЄСОЮ М. КУЛІША**

**Євдокімов Ілля Андрійович**

здобувач вищої освіти (магістр) 1 РДТ курсу  
кафедри театральної режисури  
Рівненський державний гуманітарний університет  
[illya2802andrej@gmail.com](mailto:illya2802andrej@gmail.com)

**Саврась Роман Сергійович**

здобувач вищої освіти (магістр) 1 РДТ курсу  
кафедри театральної режисури  
Рівненський державний гуманітарний університет  
[savrasroman@gmail.com](mailto:savrasroman@gmail.com)

Українська драматургія першої половини ХХ століття є важливим етапом розвитку національного театру та культурної думки. Вона сформувалася в умовах складних історичних подій – революцій, економічних криз, репресій та боротьби за національну ідентичність. Саме у цей період театр стає не лише мистецьким явищем, а й способом осмислення суспільних змін.

Однією з ключових постатей української драматургії цього часу є М. Куліш. Його творчість поєднує соціальну проблематику з новаторськими художніми формами, що значною мірою вплинуло на розвиток українського театру. Важливим етапом творчої біографії митця стала співпраця з Лесем Курбасом у театрі «Березіль», де драматург отримав можливість реалізувати свої експериментальні ідеї.

Серед численного доробку М. Куліша особливе місце посідає п'єса «Маклена Граса», написана 1932 року. У цьому творі драматург порушує проблеми дегуманізації суспільства, соціальної нерівності та моральної кризи людини. Через долю тринадцятирічної дівчини автор показує трагедію людини, яка опинилася у світі, де людське життя втрачає цінність.

Актуальність звернення до цієї п'єси зумовлена тим, що проблеми соціальної несправедливості, економічної нестабільності та духовної деградації залишаються актуальними і сьогодні. У контексті сучасних світових конфліктів, воєн та криз твір М. Куліша набуває нового звучання.

Творчість М. Куліша активно досліджується сучасними літературознавцями та мистецтвознавцями, серед них: Н. Кузякіна, Л. Танюк, Н. Корнієнко та багато інших. У своїх працях науковці підкреслюють значення Куліша для розвитку української драматургії та театру. Зокрема, Р. Мельник [3] акцентує увагу на вагомості його творчого доробку, порівнюючи драматурга з видатними постатями європейської культури. В. Слущкий [1] розглядає творчість Миколи Куліша у взаємозв'язку з режисерською діяльністю Леся Курбаса, підкреслюючи важливість їхнього творчого тандему для становлення модерного українського театру.

Особливу увагу дослідники приділяють постановці «Маклена Граса» у театрі «Березіль». Д. Ходаківський [2] аналізує режисерські прийоми Леся Курбаса та їх значення для розвитку української режисури. Науковець підкреслює, що експериментальна форма постановки стала важливим етапом у розвитку театральної естетики.

Перша постановка п'єси «Маклена Граса» була здійснена Лесем Курбасом у театрі «Березіль» у 1933 році. Вона стала одним із найяскравіших прикладів експериментального українського театру.

Леся Курбас використовував новаторські режисерські прийоми, зокрема імпровізацію акторів, дослідження реальних прототипів персонажів, активне використання музики та шумових ефектів. Такий підхід сприяв створенню оригінальної сценічної форми, що поєднувала традиції та експеримент.

Незважаючи на значний мистецький успіх, постановка зазнала різкої критики з боку радянської влади. Проте вона залишилась важливою віхою в історії українського театру.

Кожна нова постановка є певною режисерською рефлексією, що формується під впливом чіткої громадянської позиції. На початковому етапі роботи над виставою особливу увагу, на нашу думку, варто приділити аналізу драматичного конфлікту твору через призму людських моральних якостей, внутрішніх суперечностей та соціальної нерівності, що виступає рушійною силою сценічної дії.

Як відомо, сюжет п'єси М. Куліш запозичив із польської преси. В основі історії – збанкрутілий підприємець, який страхає власне життя та наймає безробітного, щоб той його вбив. Таким чином родина повинна отримати страхові гроші.

Дію автор переносить до Польщі 1930-х років – періоду економічної кризи, безробіття та соціальної напруги. Такий художній прийом дозволив драматургові завуальовано говорити про проблеми радянської дійсності, уникаючи прямої критики влади.

П'єса «Маклена Граса» поєднує риси соціальної драми, трагікомедії та гротеску. Водночас у ній простежуються елементи експресіонізму та театру абсурду. Драматурга цікавить не лише соціальна ситуація, а й внутрішній світ людини, її психологічні переживання, страхи та ілюзії.

Центральним персонажем твору є Маклена – тринадцятирічна дівчина, яка опинилася в умовах крайньої бідності та соціальної несправедливості. Її образ символізує втрату дитинства та моральну травму людини, яка змушена пристосовуватися до жорстоких умов життя.

Батько Маклени, Стефан Граса, уособлює пасивний опір системі. Він зберігає моральні принципи, однак не здатний активно змінити ситуацію. Його образ відображає трагедію старшого покоління, яке втратило можливість захистити своїх дітей від соціальної несправедливості.

Зброжек постає як уособлення цинічного капіталістичного мислення. Він прагне отримати вигоду навіть із людської смерті, що символізує дегуманізацію суспільства.

Анеля демонструє духовну порожнечу та соціальні ілюзії. Її образ підкреслює кризу моральних цінностей у суспільстві.

Особливу роль у п'єсі відіграє музикант Падур – філософ-жебрак, який живе у собачій буді на знак протесту проти існуючої системи. Через цей образ драматург осмислює долю митця у тоталітарному суспільстві.

Основою нашого режисерського задуму вистави є використання принципів епічного театру. Такий підхід передбачає відмову від повного емоційного занурення глядача та створення аналітичної дистанції між сценою і залом.

У постановці застосовується монтажна структура вистави, де дія розгортається як послідовність окремих сцен-епізодів. Між ними можливі коментарі персонажів, інтермедії або звернення акторів до глядачів. Подібний прийом сприяє інтелектуальному осмисленню подій.

Важливим режисерським рішенням є введення сценічної рамки у вигляді «шоу жебраків», яке організовує музикант Падур. У цій інтерпретації він виступає своєрідним оповідачем та коментатором подій. Такий прийом підкреслює умовність театральної дії та створює ефект дистанції між глядачем і персонажами.

Сценічний простір вистави поділяється на дві умовні площини. Перша площина – світ персонажів, де кожен із героїв стає заручником певної людської вади або соціальної залежності. Друга площина – простір, у якому діють музикант та жебраки, що виходять за межі традиційної «четвертої стіни» та взаємодіють із глядачем.

Такий прийом дозволяє створити багаторівневу сценічну структуру, де соціальні конфлікти поєднуються з філософськими роздумами про природу людини та суспільства.

П'єса «Маклена Граса» є одним із найглибших творів української драматургії ХХ століття. У ній М. Куліш досліджує проблему дегуманізації суспільства та моральної кризи людини.

Сучасна режисерська інтерпретація цього твору дозволяє по-новому осмислити його філософський зміст та показати актуальність порушених у ньому проблем. Використання

принципів епічного театру та умовної сценічної форми сприяє глибшому аналізу соціальних процесів і моральних конфліктів.

Таким чином, постановка «Маклени Граси» перетворюється на черговий своєрідний філософський експеримент, який спонукає глядача замислитися над питаннями людяності, морального вибору та відповідальності людини перед суспільством.

### Список літератури

1. Слущкий, В. (2025). Микола Куліш та Лесь Курбас: взірці сьогодення. SWorldJournal, 3 (29-03). – С.160-166. <https://doi.org/10.30888/2663-5712.2025-29-03-008>

2. Ходаківський Д. Вистава Леся Курбаса «Маклена Граса» 1933 року як синтез художніх пошуків і теоретичних розвідок //Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку :наук. зб. Вип.50 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Безугла Р. І., Виткалов В.Г., Горбань Ю. І.та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2025. – С. 60-65.

3. Мельник Р. Микола Куліш: воїн, митець і Гете з тавром терориста [Електронний ресурс] // Hromadske. – Режим доступу: <https://hromadske.ua/lifestyle/231713-mykola-kulish-voyin-mytets-i-gete-z-tavrom-terorysta> – Дата звернення: 09.03.2026

## ДИСКУСІЙНА ПАНЕЛЬ 4. ВІЙНА І ТЕАТРАЛЬНИЙ МЕТАТЕКСТ

### СОЦІАЛЬНА МІСІЯ РІВНЕНСЬКОГО ТЕАТРУ В УМОВАХ ВІЙНИ: ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ ГАСТРОЛЬНИЙ ПРОЄКТ ВИСТАВИ «МАМИ»

**Борейко Галина Дмитрівна**

кандидат історичних наук, доцент,  
завідувачка кафедри театральної режисури  
Рівненського державного гуманітарного  
університету, Рівне, Україна

[halbora@ukr.net](mailto:halbora@ukr.net)

Повномасштабна війна, розв'язана росією проти України, стала потужним викликом для українського суспільства, спричинивши глибокі трансформації не лише у політичному та соціальному вимірах, але й у культурній сфері. У цих умовах мистецтво дедалі частіше набуває нових функціональних характеристик, виходячи за межі традиційного мистецького вираження та перетворюючись на інструмент суспільної комунікації, підтримки й осмислення колективного досвіду. Особливо виразною є трансформація театру, який із простору естетичного переживання постає як важливий соціокультурний інститут, що забезпечує діалог, рефлексію та формування колективної пам'яті.

Сучасний український театр активно реагує на події війни, інтерпретуючи їх через художньо-образну систему сценічного мистецтва. Одним із показових прикладів такої мистецької реакції стала вистава «Мами» за новелами Марії Матіос, поставлена у Рівненському обласному академічному українському музично-драматичному театрі. Ця постановка постає не лише як мистецький феномен, а як комплексний соціокультурний проєкт, спрямований на підтримку родин

загиблих українських військових та осмислення теми материнської втрати у сучасному суспільстві.

В умовах війни театр набуває особливої ролі як простір суспільної рефлексії та емоційної комунікації. Через сценічне мистецтво здійснюється осмислення травматичного досвіду, пов'язаного з людськими втратами, зруйнованими долями та необхідністю збереження пам'яті про загиблих. У цьому контексті режисерські практики, що звертаються до теми війни, набувають не лише художнього, а й вагомого соціального значення, формуючи новий тип взаємодії між театром і глядачем.

Літературною основою вистави стала новела «Мами» Марії Матіос, що складається з п'яти історій, об'єднаних темою материнської втрати. У центрі кожної – жінка, яка переживає трагедію загибелі або зникнення своєї дитини. Емоційна сила тексту значною мірою зумовлена особистісним досвідом авторки: книга присвячена пам'яті її сина та всіх матерів, що втратили дітей. Через символічні образи природи авторка формує особливу поетику, в якій поєднуються біль, віра та надія.

Режисерка Анжеліка Чорнойван здійснила сценічну трансформацію прозового матеріалу, об'єднавши окремі новели в цілісний драматургічний простір. Центральною стає історія матері Марії, яка проходить крізь усю виставу та виконує функцію смислового ядра. У сценічному просторі формується «хор материнських голосів», що репрезентує колективний досвід втрати.

Образ матері у виставі функціонує на кількох рівнях: як індивідуальна історія втрати, як узагальнений жіночий досвід війни та як символічний образ України, що зберігає духовну цілісність попри біль. Особливого значення набуває фраза: «А насправді ти там лиш молишся і сто разів або кричиш, або лиш шепочеш “мамо!”, навіть якщо в тебе вже нема мами. Солдат на війні згадує і кличе тільки Бога і маму, і більше нікого». У виставі цей текст стає ключовим концептуальним

вузлом, акцентуючи на глибинному духовному зв'язку між матір'ю та дитиною.

Всеукраїнський тур «МАМИ» стартував у Рівному у вересні 2025 року охопив різні регіони, демонструючи єдність українського культурного простору.

Знаковим етапом реалізації проєкту став допрем'єрний показ вистави для родин загиблих і зниклих безвісти військових. До театру було запрошено сотні матерів із різних громад Рівненської області. Такий формат засвідчує трансформацію театру у відкриту платформу суспільного співпереживання та підтримки.

Важливим складником проєкту стало започаткування меморіальної ініціативи «Книга пам'яті полеглих» за сприяння директора-художнього керівника театру Володимира Петріва. Матері, що відвідали виставу, отримують можливість залишити письмові спогади про загиблих рідних. Уже зібрано сотні таких свідчень із різних регіонів України, які мають високу емоційну та історичну цінність. На їх основі планується створення «Книги пам'яті загиблих Героїв», що фіксуватиме індивідуальні історії у структурі колективної пам'яті. Таким чином театр не лише репрезентує художній матеріал, а й ініціює процес документування пам'яті, поєднуючи естетичну, соціальну та меморіальну функції.

Особливого значення набуває всеукраїнський гастрольний проєкт вистави «Мами», який суттєво розширює її соціокультурний вплив. Рішення про реалізацію гастрольного туру засвідчує прагнення театру вийти за межі локального простору та сформуванню загальнонаціональний діалог навколо теми втрати, пам'яті та солідарності. Вистава вже була представлена у Дніпрі, Луцьку, Житомирі, Тернополі, Хмельницькому, Івано-Франківську, далі Вінниця, Івано-Франківськ, Одеса, Миколаїв, Кропивницький, Полтава та інші українські міста.. Завершити тур театр планує восени 2026 року на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Завершення гастрольного

маршруту у провідному театрі країни набуває символічного значення, підкреслюючи загальнонаціональний масштаб проєкту.

Важливою складовою гастрольного туру є участь авторки – Марії Матіос, яка супроводжує проєкт та безпосередньо взаємодіє з глядачами. Її присутність трансформує виставу у простір відкритого діалогу, поєднуючи сценічне мистецтво з особистісним свідченням. Безпосереднє спілкування створює атмосферу довіри та сприяє глибшому осмисленню порушених у творі проблем. Показовою є позиція авторки: «Правда завжди на часі, якою б травмуючою вона не здавалася. Замовчана травма роз'їдає душу, як короїд дерево», що підкреслює необхідність відкритого проговорення травматичного досвіду.

Реалізація проєкту «Мами» забезпечує виконання театром комплексу функцій: соціокультурної (налагодження міжрегіональної взаємодії та суспільного діалогу), психологічної (створення простору для переживання та осмислення травми), мистецької (популяризація сучасної української літератури),

Отже, вистава «Мами» постає як багатовимірний соціокультурний феномен, що виходить за межі традиційного мистецького явища. Вона демонструє трансформацію сучасного українського театру в умовах війни, утверджуючи його як інструмент суспільної підтримки, збереження пам'яті та духовної консолідації.

### Список літератури

1. Материнський біль і сила: у Рівному показали виставу «Мами» для рідних полеглих воїнів. URL : [https://rivne1.tv/news/166367-materinskiy-bil-i-sila-u-rivnomu-pokazali-vistavu-mami-dlya-ridnikh-polehlikh-voiviv-video#google\\_vignette](https://rivne1.tv/news/166367-materinskiy-bil-i-sila-u-rivnomu-pokazali-vistavu-mami-dlya-ridnikh-polehlikh-voiviv-video#google_vignette)

2. Всеукраїнський тур «МАМИ»: театр як простір пам'яті та сили. URL : <https://vechirniy.kyiv.ua/news/124774/>

3. У Франківську для родин військових показали виставу «Мами» за твором Марії Матіос. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/4102832-u-frankivsku-dla-rodin-vijskovih-pokazali-vistavu-mami-za-tvorom-marii-matios.html>

## **РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЖІНОЧОГО ДОСВІДУ ВІЙНИ ЧЕРЕЗ ТІЛЕСНІСТЬ І ТРАВМУ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ**

**Юган Наталія Леонідівна**

доктор філологічних наук, доцент, професор  
кафедри літературознавства і східної філології  
ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса  
Шевченка»  
ugannl2@gmail.com

Повномасштабна війна, розв'язана росією проти України, спричинила глибоку трансформацію культурного та літературного простору, актуалізувавши потребу художнього осмислення досвіду насильства, втрати й травми. У сучасній українській драматургії війна постає не лише як історико-політичний контекст, а як складний антропологічний і екзистенційний досвід, що впливає на індивідуальну ідентичність, пам'ять і тілесність [1; 6; 12 – 13]. Особливої уваги сьогодні набуває репрезентація жіночого досвіду війни, адже жіночі наративи часто висвітлюють ті аспекти конфлікту, які залишаються маргіналізованими у традиційних військових дискурсах: досвід втрати, вимушеного переселення, сексуалізованого насильства, психологічної травми та трансформації тілесного самосприйняття.

Теоретичним підґрунтям такого аналізу є міждисциплінарні підходи до вивчення травми, тілесності та пам'яті. У дослідженнях травматичного досвіду

наголошується, що травма часто проявляється через фрагментарність наративу, порушення лінійності часу та неможливість повної вербалізації пережитого [9 –10]. У цьому контексті тіло постає важливим носієм пам'яті про травму, адже, як зазначає Джудит Батлер, тілесність є не лише біологічною даністю, але й соціально та культурно сконструйованим простором, у якому проявляються влада, насильство та механізми опору [8, р. 15]. Подібну перспективу розвивають і дослідження тілесної пам'яті та гендерованого досвіду війни [7; 11].

У сучасній українській драмі ці теоретичні підходи знаходять вираз у специфічних художніх стратегіях, що поєднують елементи документального театру, постдраматичної фрагментарності та перформативної тілесності. Жіночі персонажі у таких текстах часто репрезентують досвід війни через тілесні маркери травми – біль, втрату, страх, мовчання, порушення цілісності тілесного та психологічного «я». У цьому сенсі драматургія функціонує як простір артикуляції травматичного досвіду, де особисті свідчення трансформуються у колективний культурний наратив.

Метою цього дослідження є аналіз репрезентації жіночого досвіду війни у сучасній українській драматургії крізь призму тілесності та травми. Особливу увагу в представленій розвідці зосереджено на тому, яким чином драматургічні тексти конструюють художні моделі переживання війни, як жіноче тіло постає носієм пам'яті про травматичний досвід і які естетичні стратегії використовуються для репрезентації цього досвіду у сучасному театральному дискурсі.

У межах розвідки аналізуються дві сучасні українські драматургічні роботи: «Розгардіяш у межах голови можливий лише за умови наявності голови» (2025) Галі Лютікової [2] та «Місячні» (2025) Аліни Сарнацької [3]. Обидві п'єси репрезентують жіночий досвід війни через тілесні та психологічні стани жінок, акцентуючи увагу на травматичних

переживаннях, внутрішніх розломах і трансформації жіночої ідентичності в умовах воєнної реальності.

П'єсу Галі Лютікової «Розгардіяш у межах голови можливий лише за умови наявності голови» можна розглядати як виразну постдраматичну модель репрезентації жіночої тілесності, у якій тіло стає центральним носієм воєнної травми, інструментом адаптації та полем боротьби між різними ідентичностями.

У тексті тілесність не подається як стабільна або природна категорія – вона формується і трансформується під впливом війни. Центральною метафорою цієї трансформації є мотив «вживлення титану», який символізує процес насильницької адаптації до реальності війни. Йдеться не про буквальну медичну процедуру, а про перформативний акт переписування тіла, під час якого емоційна та чутлива тілесність замінюється механічною витривалістю.

Жіноче тіло героїні Валі проходить процес радикальної трансформації: воно перетворюється з живого, емоційного та соціально включеного жіночого тіла на функціональне військове тіло. Цей процес супроводжується депсихологізацією тілесності, оскільки емоції трактуються як слабкість, яку необхідно усунути. Паралельно відбувається механізація тіла, де жива плоть метафорично замінюється металом, а тілесність підпорядковується вимогам дисципліни та витривалості. Важливим аспектом цієї трансформації є також втрата автономії: «операція» здійснюється не як індивідуальний вибір, а як наказ, що підкреслює інституційний характер контролю над тілом.

Таким чином, війна в п'єсі постає як дисциплінарна система, що формує нову тілесність, змушуючи жінку відповідати маскулінізованим стандартам військової витривалості. У цьому контексті текст актуалізує феміністичну дилему участі жінки у війні, де військова агентність одночасно поєднується з формами тілесного підкорення.

Тілесність у п'єсі функціонує також як архів травматичної пам'яті. Важливо, що травма не вербалізується безпосередньо – вона проявляється через сенсорні образи та тілесні симптоми. Біль, який множиться, повторюється і розгортається у тексті як нав'язливий мотив, фізіологічні асоціації крові, голок або холоду, а також образи тілесної фрагментації формують особливу мову травми.

Героїня не здатна прямо говорити про події 2022 року – вони витіснені у підсвідомість. Натомість тіло зберігає цей досвід у вигляді психосоматичних реакцій. Подібна структура відповідає теоріям травми, сформульованим у працях Кеті Керут та Джудіт Герман [8; 9], де травматичний досвід повертається не у формі чітких спогадів, а через повторювані тілесні реакції. Метафора Осіріса посилює цей мотив: суб'єкт у п'єсі буквально розчленований досвідом війни і не здатний відновити власну цілісність.

Війна у тексті також радикально трансформує сексуальність героїні. Вона говорить: «Я солдат, солдат не має статі». Це твердження демонструє процес стирання гендерної ідентичності, коли жіноче тіло редукується до функції виживання. Сексуальність у тексті постає не як простір інтимності, а як тілесна реакція на травматичний досвід, спосіб відчутти власну живість. Таким чином, десексуалізація у п'єсі не означає повної відмови від тілесності, а радше її радикальне перекодування.

Важливим мотивом тексту є конфлікт між військовою тілесністю та соціальною роллю материнства. Розмови про аборт, народження дітей і декрет демонструють руйнування традиційних сценаріїв жіночої ідентичності. Тіло військової стає тілом ризику, а материнство або відкладається, або редукується до біологічної функції. Таким чином, війна змушує героїню обирати між ролями, які соціально сприймаються як взаємовиключні.

Постдраматична структура тексту підсилює мотив психологічного розщеплення. Персонажі Єва, Ната і Ліза у драмі функціонують як різні проєкції психіки головної героїні

Валі. Вони репрезентують тривогу, раціональність виживання та дисциплінарний контроль. Така множинність голосів створює образ розщепленого суб'єкта, характерний для посттравматичного досвіду.

П'єса «Місячні» Аліни Сарнацької пропонує іншу модель репрезентації жіночої тілесності під час війни. Якщо в попередньому тексті тілесність мілітаризується, то тут вона постає як біологічний, економічний і соціальний ресурс, що підпадає під різні форми контролю.

Центральним символом п'єси стає менструація. Початок повномасштабної війни збігається з початком менструації головної героїні Оксани, що створює символічний паралелізм між історичною катастрофою і тілесною подією повсякденності. Кров у тексті набуває багаторівневої символіки: вона одночасно означає війну, тілесність і репродуктивність.

Однією з ключових тем п'єси є економічна інструменталізація жіночої тілесності. Проституція постає не лише як форма експлуатації, а як стратегія виживання в умовах воєнної економіки. Жіноче тіло функціонує як товар, ресурс і засіб психологічної стабілізації чоловіків. Війна створює нову сексуальну економіку, у якій змінюється соціальний склад клієнтів, формуються нові логістичні маршрути і виникає специфічна інфраструктура сексуальних послуг.

Інша сюжетна лінія пов'язана з героїнею Марічкою, чия вагітність розгортається в умовах зникнення чоловіка. Її тілесність стає політичною ідентичністю – вона визначає себе через статус дружини полоненого. Вагітність у цьому контексті не символізує продовження життя, а радше підкреслює стан невизначеності та очікування.

П'єса демонструє, що контроль над жіночою тілесністю здійснюється не лише через інституції, але й через суспільний дискурс. Хорові фрагменти тексту відтворюють суперечливі соціальні вимоги: жінка повинна народжувати, але не повинна народжувати під час війни; вона повинна працювати, але

водночас залишатися з дітьми. Таким чином, тіло жінки стає полем і соціального конфлікту, і соціального тиску.

У зіставленні обидві п'єси формують дві різні моделі воєнної тілесності. У першому творі тілесність мілітаризується, перетворюючись на інструмент військової функції. У другій п'єсі вона стає економічним ресурсом і об'єктом біополітичного контролю. Попри ці відмінності, обидва тексти демонструють, що війна радикально переписує жіночу тілесність і позбавляє її автономії.

Таким чином, аналіз п'єс «Розгардіяш у межах голови можливий лише за умови наявності голови» Галі Лютікової та «Місячні» Аліни Сарнацької демонструє, що сучасна українська драматургія репрезентує жіночий досвід війни передусім через тілесність. Жіноче тіло у цих текстах постає як простір травматичного переписування, де перетинаються механізми насильства, економічного виживання, соціального контролю та психологічної адаптації. Постдраматичні стратегії сучасної української драми дозволяють репрезентувати війну не лише як історичну подію, але як тілесний досвід, у якому пам'ять про травму зберігається і відтворюється через саму структуру тілесності.

У сучасному театрі, особливо в контексті воєнних подій, дедалі більшої ваги набуває автобіографічний вимір драматургії, коли авторський досвід безпосередньо впливає на художню структуру тексту. Такі п'єси поєднують елементи особистого свідчення, документального театру та постдраматичної фрагментарності, створюючи нову форму сценічної репрезентації травматичного досвіду. Автобіографізм у цьому випадку виступає не лише джерелом матеріалу, але й естетичною стратегією, що дозволяє поєднати індивідуальну пам'ять із колективним досвідом війни. Саме тому багато сучасних українських драматургів і драматургинь працюють у полі перетину художньої вигадки та особистого свідчення, що зближує їхні тексти з практиками документального та вербатім-театру.

Показовим у цьому контексті є творчість Галі Лютікової. Біографія драматургині безпосередньо пов'язана з театральним середовищем і водночас із воєнною реальністю. До початку повномасштабної війни вона працювала завідувачкою літературно-драматургічної частини у Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра. Із початком російського вторгнення у 2022 році Лютікова долучилася до лав територіальної оборони у складі Збройних сил України, а згодом стала бойовою медикинею. Її підрозділ займається евакуацією поранених військових безпосередньо з передової.

Крім того, формування творчої позиції Лютікової пов'язане з київським культурним середовищем: вона навчалася у Київський університет імені Бориса Грінченка та співпрацювала з різними незалежними театральними ініціативами, зокрема з Театр переселенця – проєктом, що працює з документальними історіями війни, міграції та соціальної травми. Участь у таких театральних практиках формує специфічну естетику письма, орієнтовану на поєднання художнього тексту з особистим досвідом і реальними свідченнями.

Таким чином, автобіографічний вимір п'єси «Розгардіяш у межах голови можливий лише за умови наявності голови» проявляється не у прямому відтворенні життєвих подій авторки, а у глибокому зв'язку між її реальним досвідом війни та художньою моделлю тілесності, травми і психологічного розщеплення, представленою у тексті. У цьому сенсі драматургія Лютікової демонструє характерну для сучасного українського театру тенденцію до поєднання особистого свідчення, документальності та постдраматичної естетики.

Творчість Аліни Сарнацької також значною мірою пов'язана з автобіографічним досвідом, що є характерною рисою сучасної української воєнної драматургії. Народжена в Києві, Сарнацька має освіту у сфері психології та соціальної роботи (зокрема навчалася в Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини) і тривалий час

працювала в громадському секторі, займаючись питаннями прав людини, гендерної рівності та підтримки вразливих груп. Її дослідницька й правозахисна діяльність була пов'язана з темами гендерно зумовленого насильства, соціальної маргіналізації та прав секс-працівниць, що згодом стало важливим тематичним підґрунтям для її літературної та драматургійної творчості.

З початком повномасштабного російського вторгнення у 2022 р. Сарнацька долучилася до лав Збройних сил України, де служила бойовою медичинею у підрозділах територіальної оборони. Вона брала участь у бойових діях, зокрема на Київщині та Донеччині, працюючи на стабілізаційних пунктах і надаючи допомогу пораненим військовим. Цей безпосередній досвід війни, роботи з тілесною травмою та постійного контакту з наслідками бойових дій став одним із ключових джерел її подальшого творчого осмислення воєнної реальності.

Звернення Сарнацької до драматургії відбулося після повернення з військової служби, коли вона долучилася до освітніх програм ветеранського театру, спрямованих на трансформацію бойового досвіду у сценічні тексти. У її п'єсах особисті спостереження та переживання поєднуються з документальними історіями інших людей, формуючи своєрідний простір колективного свідчення. Зокрема, п'єса «Місячні» побудована на поєднанні авторського досвіду війни з реальними історіями жінок різного життєвого та соціального досвіду, що дозволяє розкрити складність і багатовимірність жіночого досвіду воєнного часу.

Таким чином, автобіографічний вимір драматургії Сарнацької проявляється не лише у прямому відображенні її військового досвіду, а й у ширшому дослідницькому підході до тем тілесності, гендерної нерівності та соціальної вразливості. Її тексти поєднують особисте свідчення, документальні елементи та соціально ангажовану драматургію, що дозволяє розглядати їх у контексті сучасного документального та ветеранського театру, спрямованого на

осмислення війни через індивідуальні історії та тілесний досвід.

Постановка «Місячних» відбулася у Київському національному академічному «Молодому театрі» 28 грудня 2025 р. Це була остання прем'єра в театрі 2025 р. Критичний аналіз побаченого виклав Максим Сидоренко у онлайн-виданні «Театр-медіа» [5].

Основна теза рецензії полягає у тому, що вистава, створена режисеркою Ніною Хижною за текстом Аліни Сарнацької, підміняє театральну драматургію ідеологічним маніфестом. На думку критика, структура п'єси побудована як послідовність монологів-свідчень, які охоплюють широкий спектр тем – від тілесності та менструації до насильства, війни, сексуальної праці, материнства й еміграції. Однак така тематична широта, за оцінкою критика, не супроводжується повноцінною драматургічною побудовою: у тексті, на його думку, відсутні чітка композиція, розвиток дії, кульмінація та фінальний смисловий зсув. У результаті вистава сприймається радше як накопичення тез і свідчень, ніж як гармонійна драматична структура.

Критик також звертає увагу на те, що маніфестний характер тексту обмежує акторську гру: акторки, зокрема Ніколетта Мочані та Дар'я Грачова, фактично виконують функцію озвучення авторських позицій, а не створення складних сценічних образів. Через це, на думку Максима Сидоренка, драматургічний матеріал позбавлений підтексту, внутрішньої суперечності персонажів і драматичної напруги.

Окрему частину критики становить аналіз сценічних провокацій, які, за словами театрального критика, використовуються як компенсація слабкої драматургії. До них віднесено епатажні візуальні образи та тілесні дії, що мають шокувати глядача, але виглядають застарілими і не створюють нового художнього ефекту.

Хоча критика Максима Сидоренка звертає увагу на обмежену драматургічну структуру п'єси «Місячні» та маніфестний характер тексту, варто відзначити, що

постановка має й вагомі художні та концептуальні переваги. Вона відкриває досить табуовану для п'єс про війну тему, що робить її соціально й культурно значущою. П'єса має автобіографічну основу, а її авторка – непересічна особистість, що додає тексту унікальності й особистісної глибини. Водночас вербатім та документальна п'єса не завжди передбачають глибокі діалоги чи складні драматургічні конфлікти. Особливість і перевага документальних жанрів полягає в накопиченні свідчень, голосів і досвіду, що формують правдиву та емоційно насичену картину. Такий підхід відповідає законам жанру і дозволяє глядачеві безпосередньо пережити тілесність, травму та соціальні реалії, які висвітлюються в тексті. Саме про це йдеться у позитивних рецензіях на цю постановку (наприклад, [4]).

Отже, підсумовуючи результати дослідження, можна стверджувати, що сучасна українська драматургія повномасштабної російсько-української війни репрезентує жіночий досвід передусім через тілесність, демонструючи, як трагедія радикально трансформує жіноче тіло, психологію та соціальні ролі. Аналіз п'єс Галі Лютікової та Аліни Сарнацької засвідчує, що постдраматичні та документально-автобіографічні стратегії дозволяють показати травму, насильство, втрату і адаптацію як інтегральний досвід, де тіло стає носієм пам'яті та інструментом опору, а особисте свідчення авторок поєднується з колективними нарративами війни. Такий підхід не лише розширює художню мову української драматургії, але й створює нові моделі осмислення воєнного досвіду через тілесність, травму та соціально-культурні контексти, що робить ці тексти важливим внеском у розвиток сучасного театрального дискурсу та міждисциплінарного аналізу війни, особистої та колективної травм.

## Список літератури

1. Бондарева О. Є. Війна за ідентичність, або проговорювання і прийняття себе у п'єсі Неди Нежданої «Кицька на спогад про темінь». *Курбасівські читання*, 2022. Вип. 17. С. 102-127.
2. Лютікова Г. Розгардіяш у межах голови можливий лише за умови наявності голови. *Ukrdramahub*. <https://www.ukrdramahub.org.ua/play/rozhardiyash-u-mezhakh-holovy-mozhlyvyu-lyshe-za-umovy-nayavnosti-holovy>
3. Сарнацька А. Місячні. *Ukrdramahub*. <https://www.ukrdramahub.org.ua/play/>
4. Семенишин М. Театр дискомфорту: про виставу «Місячні» у Молодому театрі. *Українська правда*. 2026. 11 січ. <https://life.pravda.com.ua/culture/teatr-diskomfortu-pro-vistavu-misyachni-u-molodomu-teatri-312553/>
5. Сидоренко М. «Місячні» в Молодому: коли маніфест підміняє театр. *Театрмедіа*. 2025. 28 грудня. <https://teatr.media/misyachni-v-molodomu-koly-manifest-pidminyaye-teatr/>
6. Юган Н. Жіночий погляд на російсько-українську війну: фемінні ролі та стратегії подолання психологічних і постколоніальних травм у творах сучасної української драматургії. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія»*. Дрогобич, 2024. Вип. 59. С. 81-92 DOI: <https://doi.org/10.24919/2522-4565.2023.59.10>
7. Brison S. J. *Aftermath: Violence and the Remaking of a Self*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002. 165 p.
8. Butler J. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. New York: Routledge, 1993. 259 p.
9. Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1996. 154 p.
10. LaCapra D. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2001. 226 p.

11. Scarry E. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985. 385 p.

12. Yuhan N. *Fragments of the Body on the Ruins of Empire: Female Representation of War in the English-Language Novels of Ukrainian Writers Victoria Amelina and Maria Reva*. *Мова та література в мультикультурному дискурсі: збірник матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції (до 80-річчя Василя Голобородька)*. Полтава: ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2025. P. 363-370.

13. Yuhan N. *The Female Body as a Representation of Postcolonial Trauma in Ukrainian and World Literatures*. *Література, психологія, педагогіка у ракурсах взаємодії: матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції (Дніпро, 6 листопада 2025 р.)*. Дніпро: ПІМ ДВНЗ «ДДПУ», 2025. P. 267-271. <https://peers.international/paper/female-body-representation-postcolonial-trauma-ukrainian-and-world-literatures>

## **ТЕАТР ПІД ЧАС ВІЙНИ ЯК ПРОСТІР СОЦІАЛЬНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА КУЛЬТУРНОЇ СТІЙКОСТІ: ДОСВІД НЕЗАЛЕЖНИХ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ**

**Кожевніков Віктор**

голова правління ГО «Креативна Україна»  
директор з розвитку театру «Маскам Рад»  
аспірант кафедри організації театральної справи  
ім. І.Д. Безгіна Київського національного  
університету театру, кіно і телебачення  
імені Івана Карпенка-Карого  
[vedexpert97@gmail.com](mailto:vedexpert97@gmail.com)

### **Вступ**

Повномасштабна війна в Україні суттєво трансформувала функціонування культурного сектору, зокрема недержавного театрального менеджменту. Театр у цих умовах перестає бути виключно формою мистецького продукту і набуває ознак соціального інституту, що виконує функції комунікації,

психологічної підтримки та консолідації суспільства. Особливо це стосується незалежних театрів, які функціонують поза системою стабільного державного фінансування та змушені адаптуватися до кризових умов максимально швидко.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення ролі театру як інструменту соціальної трансформації та культурної стійкості в умовах війни, а також визначення ключових проблем і перспектив розвитку недержавного театрального сектору.

## **1. Театр як простір соціальної трансформації в умовах війни**

В умовах масштабної війни певна частина незалежних театрів припинила свою роботу в Україні. Деякі театри, навпаки, народились в нових умовах, проте невідомо, як довго вони здатні проіснувати. Водночас на ринку залишилися найбільш стійкі представники сектору, що не лише зберегли діяльність, а й продовжили свій тсалий багаторічний розвиток.

Серед незалежних театрів, що продовжили діяльність у період війни, можна виокремити такі показові приклади:

Театр «Маскам Рад» (Київ) – є одним із найбільш репрезентативних прикладів трансформації незалежного театру в умовах повномасштабної війни. Вже 18 березня 2022 року театр відновив діяльність у форматі показу вистави в укритті, що засвідчило можливість функціонування театру навіть в умовах безпосередньої загрози. Подальша діяльність театру характеризується активною творчою, соціальною та міжнародною діяльністю, що дозволяє розглядати його як приклад високого рівня адаптивності та культурної стійкості.

«Дикий театр» (Київ) – функціонує як незалежна театральна ініціатива поза межами державних інституцій, використовуючи різні сценічні майданчики великого і середнього формату, високі рекламні бюджети та орієнтуючись на сучасну проблематику і активний діалог із глядачем. Така модель забезпечує гнучкість, але водночас

підвищує залежність від зовнішніх ресурсів, стану ринку, і загострює фінансові ризики.

«Театр Нафта» (Харків) – є прикладом незалежного театру, що працює в умовах прифронтового міста. Його діяльність демонструє інтеграцію безпекового компоненту в культурний менеджмент, зокрема через залучення грантових ресурсів для створення безпечного репетиційного середовища та розвитку інклюзивних практик.

Театр на Михайлівській (Київ) – Продовжував активну репертуарну діяльність але зазнав інфраструктурних пошкоджень унаслідок аварій інженерних мереж, що ускладнило його роботу. Державної допомоги на відновлення не отримав.

Театр «На Жуках» (Харків) – функціонує в умовах постійної безпекової загрози, продовжуючи активну, зокрема міжнародну, діяльність.

Театр драматургів (Київ) – орієнтований на розвиток сучасної української драматургії та розвиток міжнародних контактів. На його матеріальній базі також працює «Театр ветеранів» під керівництвом Ахтема Сеїтаблаєва.

Театр «Міст» (Київ) – реалізує незалежні театральні проекти в умовах обмежених ресурсів, бере участь в міжнародних обмінах.

Театр на Чайній (Одеса) – продовжує діяльність у південному регіоні України, адаптуючись до воєнних умов.

ProEnglish Theatre (Київ) – у березні 2022 року трупя функціонувала в укритті, поєднуючи проживання та репетиційний процес у підвальному приміщенні театру. Такий формат, що отримав визначення «art shelter», демонструє крайній рівень адаптації театру до воєнних умов і може розглядатися як окрема організаційна модель виживання.

Узагальнюючи наведені приклади, можна стверджувати, що незалежні театри України демонструють різні стратегії адаптації до війни: від трансформації простору діяльності до зміни управлінських і фінансових моделей. Водночас спільною характеристикою для них є гнучкість, залежність від

людського ресурсу та здатність до швидкої реакції на кризові виклики.

Цей досвід дозволяє сформулювати кілька ключових положень:

- театр виступає механізмом **нормалізації повсякденності**;
- театральний простір стає **територією комунікації та взаємної підтримки**;
- культурна діяльність трансформується у форму **соціальної стійкості**.

Таким чином, відбувається зміщення парадигми: від театру як «видовища» до театру як **соціальної інфраструктури**.

## **2. Ключові проблеми розвитку незалежного театру під час війни**

На основі аналізу практичного досвіду та наукових матеріалів можна виокремити системні проблеми:

### **2.1. Кадрові**

- виїзд частини акторів і менеджерів за кордон;
- мобілізація чоловіків;
- психологічне виснаження персоналу.

### **2.2. Фінансові**

- різке зниження платоспроможності аудиторії;
- обмеження грантових програм;
- залежність від продажу квитків, як основного джерела доходу.

### **2.3. Аудиторні**

- трансформація структури глядачів через внутрішню міграцію та евакуацію закордон;
- зменшення кількості постійної театральної аудиторії;
- поява нових груп глядачів без сформованої театральної культури.

### **2.4. Репертуарні та естетичні**

- зростання попиту на розважальні жанри (комедії, мелодрами);

- зміщення від експериментального театру до комерційно привабливого продукту;
- конфлікт між художніми цілями та ринковими вимогами.

### 2.5. Інституційні

- нерівна конкуренція з державними театрами;
- відсутність системної державної підтримки;
- недосконалість нормативно-правової бази.

### 3. Трансформація театральної аудиторії

Однією з найбільш суттєвих змін є трансформація глядацької аудиторії. Внаслідок війни:

- значна частина традиційної аудиторії (середній клас) виїхала за кордон;
- зросла частка внутрішньо переміщених осіб;
- збільшилась кількість глядачів без сталого досвіду відвідування театру.

Це призводить до зміни культурних запитів та необхідності адаптації театрального продукту.

### Таблиця порівняння факторів: незалежні vs державні/муніципальні театри

Фактор	Незалежні (недержавні) театри	Державні/муніципальні театри
Людські ресурси	Висока вразливість до виїзду/мобілізації; обмежені можливості заміни; вигорання «б'є» по всій системі	Більша штатна інерція та «запас» кадрів; у частини установ можливість бронювання військовозобов'язаних (до 50% за процедурою критичності)
Фінанси	Переважно квитки +	Регулярне бюджетне

<b>Фактор</b>	<b>Незалежні (недержавні) театри</b>	<b>Державні/муніципальні театри</b>
	гранти/проекти; гранти часто тематичні → «ножиці» між попитом і грантовими темами	фінансування + квитки; можливість більших постановочних бюджетів
Інфраструктура	Орендовані/партнерські простори; залежність від доступності укриттів і техніки (генератори тощо)	Стаціонарні будівлі, комунальні ресурси; але теж вразливі до руйнувань (загальний ризик культурної інфраструктури)
Аудиторія	Швидка «пересборка»: нові ВПО/біженці, спад платоспроможності; потреба в активному ком'юніті-менеджменті	Більш стабільні канали залучення (репутація, абонементи, великі зали), але залежить від регіону та безпеки
Реклама/видимість	Часто залежить від SMM та партнерств; зниження ролі професійної критики підсилює роль блогерів (потрібна медіаграмотність)	Більші бюджети на комунікацію; інституційні медіаресурси

#### 4. Театр як фактор культурної стійкості

Попри значні труднощі, незалежні театри демонструють високий рівень адаптивності:

- використання альтернативних просторів (укриття, камерні сцени);
- гнучкі організаційні моделі;
- поєднання творчих і менеджерських функцій в одних особах;
- розвиток міжнародної співпраці .

Театр у цих умовах виконує функції:

- арт-терапії;
- соціальної інтеграції;
- збереження культурної ідентичності.

#### 5. Театр «Маскам Рад» як приклад соціальної трансформації та культурної стійкості

Показовим прикладом трансформації функцій театру в умовах повномасштабної війни є діяльність незалежного театру «Маскам Рад». Театр першим у Києві та в Україні відновив роботу вже **18 березня 2022 року**, здійснивши показ вистави «Королева детективів» в укритті. Проведення вистави відбувалося в умовах безпосередньої загрози: під час показу пролунало три повітряні тривоги, супроводжувані постійною канонадою .

Комунікація з глядачами здійснювалася переважно поза цифровими каналами – через паперові афіші, що було зумовлено питаннями безпеки. Незважаючи на складні умови, глядацький інтерес виявився високим: простір був переповненим, люди стояли понад годину, а частина аудиторії вперше в житті відвідала театральну виставу. Це підтвердило наявність стійкого соціального запиту на театральне мистецтво навіть у кризових умовах.

Практичний досвід дозволив сформулювати такі ключові положення:

1. театр є способом тимчасового повернення до мирного життя;

2. театр виступає насамперед територією комунікації, а не лише видовищем;

3. театр під час війни має не тільки зберігатися, але й розвиватися.

Водночас процес відновлення регулярної діяльності супроводжувався значною кількістю обмежень. Серед основних факторів, що впливають на функціонування незалежних театрів, виокремлюються такі.

По-перше, кадрові проблеми, зумовлені виїздом частини працівників за кордон, мобілізацією чоловіків та загальним психологічним виснаженням персоналу.

По-друге, обмеження мобільності, пов'язані як із воєнними умовами, так і з відсутністю транспортного сполучення, що ускладнює гастрольну діяльність.

По-третє, фінансові труднощі, які проявляються у зменшенні кількості грантових програм та їх вузькій тематичній спрямованості. У результаті грантові постановки часто не інтегруються в репертуар і демонструються обмежену кількість разів виключно для звіту.

Додатковим фактором є різке зниження платоспроможності населення, що змінює пріоритети споживання культурного продукту.

Суттєвих змін зазнала й структура аудиторії. До 25% глядачів становлять внутрішньо переміщені особи з регіонів, що постраждали від бойових дій. Значна частина з них не має сформованої театральної культури, тоді як традиційна аудиторія (зокрема середній клас великих міст) частково виїхала за кордон. Водночас найбільш стійкою групою глядачів виявилися переселенці з міст із розвинутою театральною традицією (Маріуполь, Северодонецьк).

Ці процеси спричинили трансформацію культурного попиту. Спостерігається зростання інтересу до розважальних жанрів: комедії, мелодрами, до знайомих сюжетів, видовищних постановок. Формується запит на театральний

продукт, орієнтований на емоційне розвантаження, що часто вступає в суперечність із тематикою грантових програм, зосереджених на складних соціальних питаннях.

Окремою проблемою є нерівні умови конкуренції між незалежними та державними театрами. Останні мають стабільне фінансування, можливості бронювання персоналу, розвинену матеріально-технічну базу та ресурси для активної маркетингової діяльності. Натомість незалежні театри змушені працювати в умовах обмежених ресурсів і водночас вирішувати базові інфраструктурні проблеми (енергозабезпечення, опалення, технічне оснащення).

Додатковим фактором є зниження ролі професійної театральної критики та зростання впливу непрофесійних медіа-акторів (блогерів), що формує спрощене уявлення про театральну справу і театральне мистецтво. У цьому контексті поширення дискурсу «театрального буму» не відображає реального стану незалежного сектору, а радше є результатом маркетингових стратегій окремих інституцій.

Попри зазначені труднощі, діяльність театру «Маскам Рад» демонструє високий рівень адаптивності та культурної стійкості. У період з березня 2022 по березень 2026 року театр створив **12 нових вистав**, серед яких:

- вистава «Трубач» (дві версії – україномовна у постановці і виконанні Петра Миронова та англomовна у постановці І.Гончарової та виконанні Владислава Остапенка, останню було представлено на міжнародних фестивалях в Італії і Румунії);

- біографічні вистави про видатних діячів світової культури: Соломію Крушельницьку, Варвару Каринську, Амедео Модільяні, Віру Холодну, Барбару Строщі, Каміллю Клодель, автор та режиссер Інна Гончарова;

- постановки в жанрі комедії та абсурду: «Любов назавжди» (2023) «Кумир» за Е. Іонеско (2024), «Райський острів» (2024), «Клуб джентльменів» (2025), «Лібертанго» (2025) автор та режиссер Інна Гончарова.

Важливим напрямом діяльності Театру є міжнародна інтеграція та колаборація і культурна дипломатія. У 2022–2025 роках театр брав участь у фестивалях та культурних подіях у країнах Європи (Румунія, Болгарія, Албанія, Німеччина, Молдова, Угорщина, Італія, Польща, Кіпр), представляючи вистави «Скотний двір», «Трубач», «Кумир», «Королева детективу», «Віддзеркалення любові» («SoloMi(y)a»), а також долучаючись до показів документального фільму «Свобода у вогні» та професійних мережеских програм, загалом відвідав 11 подій та показав на них 9 вистав. Крім того, п'єсу «Трубач», створену керівницею Театру Інною Гочаровою, було поставлено в Лондоні (2024) британським режиссером Володимиром Щербанем, виконавиця Крістін Мілворд, і у Вашингтоні (2025-26), режиссер Янош Сас.

Таким чином, досвід Театру «Маскам Рад» підтверджує, що культурну стійкість сектору незалежного театру у період війни забезпечують насамперед самі діячі незалежного театру. Театр у цих умовах існує не завдяки сприятливим обставинам, а всупереч не сприятливим обставинам, зберігаючи свою соціальну, комунікативну та культуротворчу функцію.

### **Практичні рекомендації**

На основі проведеного аналізу доцільно сформулювати такі практичні рекомендації для різних рівнів управління театральною сферою.

#### **Для держави:**

1. Запровадити та розширити прозорі механізми підтримки культурних організацій, зокрема незалежних театрів, включаючи фінансування безпечних просторів, автономних джерел енергозабезпечення та швидкі грантові програми для відновлення й розвитку діяльності, зокрема розвитку культурної дипломатії та міжнародної колаборації.

2. Запровадити постійно діючий фонд мікрогрантів (від 1500 до 10000 Євро) для фінансування міжнародної культурної діяльності з використанням підходів ЄС і з врахуванням цілей і задач культурної дипломатії України.

3. Удосконалити процедури надання статусу критично важливих установ у сфері культури та механізми бронювання працівників, з метою зменшення дисбалансу між державним і недержавним театральним сектором.

**Для органів місцевого самоврядування:**

3. Розвивати мережу безпечних інклюзивних культурних просторів (укриття, підвальні приміщення, альтернативні сцени), доступних для використання незалежними театрами.

4. Підтримувати альтернативні канали комунікації з аудиторією, зокрема офлайн-інструменти (афіші, локальні інформаційні платформи), що є особливо важливими в умовах нестабільної інфраструктури.

**Для театральної спільноти:**

5. Посилювати горизонтальну кооперацію між незалежними театрами (спільні проекти, обмін ресурсами, партнерські покази) як інструмент підвищення стійкості.

6. Розробити етичні принципи театрального менеджменту в умовах війни, зокрема щодо комунікації з аудиторією та соціальної відповідальності.

**Список літератури**

1. Кожевніков В. О., Гончарова І. Актуальні проблеми розвитку недержавного театрального менеджменту в Україні [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

<http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah19/07.pdf>

2. Theatre “Maskam Rad” [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.facebook.com/MaskamRad>

3. Аннічев О. Є. Взаємодія театральної журналістики і театральної критики в сучасних засобах масової інформації. – Харків : ХНУМ, 2018. – 115 с.

4. Ялоха Т. О. Креативні індустрії як драйвер розвитку економіки. – 2023.

5. UNESCO. Damaged cultural sites in Ukraine verified by UNESCO [Електронний ресурс].

6. UNESCO. Heritage Emergency Fund: What we do [Електронний ресурс].

7. Указ Президента України № 479/2021 «Про запровадження національної системи стійкості».

8. Малиш Н., Москаленко С., Халецька А. Культурна політика держави в контексті забезпечення національної стійкості. – 2023.

9. Денисюк Ж. Українська культурна ідентичність як основа національної стійкості. – 2025.

Шумейко Л. Культуротворчий резильєнс як культурологічна парадигма. – 2025.

10. Струтинський Б. Український театр під час війни: тенденції та проблеми. – 2023 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://nv.knutkt.edu.ua/issue/view/16768/9754>

11. Veselovska H. Ukrainian theater during the war // Ukrainian Week. – 2022. – November 16 [Electronic resource]. – Available at: <https://tyzhden.ua/ukrainskyj-teatr-u-chasi-vij>

12. Kotenok V. Ukrainian theater during the war: February 24 – April 24 // Kinoteatr. – 2022. – No. 4 [Electronic resource]. – Available at: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/223>

14. Васильєв С., Чужинова І., Соколенко Н., Салата О., Тукалевська О., Жила В. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми. Київ: Софія, 2018.

## ВІЙНА ЯК ТЕАТРАЛЬНИЙ МЕТАТЕКСТ У ПРОСТОРИ ФЕСТИВАЛЮ

**Карпаш Оксана**

кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри сценічного мистецтва і хореографії  
Карпатського національного університету  
імені Василя Стефаника  
Івано-Франківськ, Україна  
[oksana.karpash@pnu.edu.ua](mailto:oksana.karpash@pnu.edu.ua)

**Анотація.** У статті розглянуто війну як метатекстуальне явище сучасного театрального мистецтва в умовах розвитку фестивального руху. Проаналізовано специфіку відтворення воєнного досвіду в актуальних сценічних практиках, а також окреслено значення фестивалю як комунікативного простору, що забезпечує взаємодію різних інтерпретацій і сприяє формуванню багатоголосого дискурсу пам'яті. Доведено, що театр постає ефективним засобом осмислення колективної травми та трансляції соціокультурних смислів.

**Ключові слова:** театр, війна, метатекст, фестивальний простір, документальний театр, культурна пам'ять.

**Постановка проблеми.** Сучасне театральне мистецтво дедалі чутливіше реагує на суспільно-політичні трансформації, серед яких особливої ваги набуває тема війни. Вона виступає не лише предметом художнього осмислення, а й чинником, що зумовлює зміну естетичних принципів і сценічної мови. У цьому контексті доцільним є розгляд війни не як окремого сюжетного компонента, а як метатексту — складної системи взаємопов'язаних смислів, що пронизує різні театральні практики.

Фестивальний рух, який акумулює різноманітні мистецькі явища, стає важливим середовищем актуалізації цього метатексту. Саме в межах фестивалів відбувається інтенсивний обмін творчими ідеями, формуються нові моделі

інтерпретації та розширюються можливості глядацького сприйняття.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретичною основою дослідження є праці, присвячені проблематиці постдраматичного театру, перформативності та культури пам'яті. Зокрема, Г.-Т. Леман обґрунтовує тенденцію відходу сучасного театру від класичної драматургії на користь фрагментарності та поліфонічності. Е. Фішер-Ліхте акцентує увагу на перформативній природі театру, де смисли виникають у процесі взаємодії між актором і глядачем.

Вагомими є також концепції Р. Барта щодо відкритості тексту та його здатності до множинного прочитання. У театральному контексті це дозволяє трактувати виставу як багаторівневу структуру, що виходить за межі єдиного наративу. Водночас проблема інтерпретації війни як метатексту у фестивальному просторі залишається недостатньо висвітленою, що визначає актуальність дослідження.

**Мета і завдання дослідження.** Метою статті є осмислення війни як метатекстуального явища в сучасному театральному фестивальному середовищі.

Для досягнення поставленої мети передбачено виконання таких завдань:

- уточнити зміст поняття метатексту у театральному дискурсі;
- виявити специфіку репрезентації воєнної тематики в сучасному театрі;
- розкрити особливості фестивалю як простору інтертекстуальної взаємодії;
- проаналізувати вплив фестивального контексту на глядацьку рецепцію.

**Виклад основного матеріалу.** У новітньому театральному процесі війна постає як багатогранне явище, що поєднує документальну основу, символічну образність та різноманітні художні стратегії. Вона набуває ознак метатексту, оскільки виходить за межі окремої постановки й формує ширший

культурний простір, у якому взаємодіють індивідуальні та колективні наративи.

З початком повномасштабного вторгнення театральне середовище України опинилося перед низкою складних викликів і було змушене адаптуватися до нових соціально-політичних умов. На початковому етапі його діяльність набрала волонтерського характеру: актори та режисери активно залучалися до гуманітарної роботи, а театральні приміщення функціонували як центри підтримки для військовослужбовців та внутрішньо переміщених осіб. Поступово театральні постановки почали виконувати не лише естетичну, а й психологічну функцію, сприяючи емоційній стабілізації глядачів, які перебували у стресових умовах воєнного часу. На ранніх етапах вистави демонструвалися у нетрадиційних локаціях — вокзалах, метро та інших громадських просторах, де їх спеціально адаптовували до особливостей середовища. Згодом театри по всій країні відновили регулярну діяльність, продовжуючи виконувати важливу соціокультурну функцію підтримки населення в умовах війни.

Важливою тенденцією є розвиток документального театру, що активно залучає реальні історії, свідчення очевидців, інтерв'ю учасників подій. Така практика забезпечує ефект автентичності та сприяє глибокому емоційному включенню глядача. У результаті стирається межа між художньою умовністю і реальністю, а театральна дія перетворюється на простір спільного переживання та рефлексії.

Разом із тим значну роль відіграють художньо-виражальні засоби, що дозволяють репрезентувати травматичний досвід у символічній площині. Метафоричність, пластика, світлові й звукові рішення формують нову сценічну мову, здатну передати складні емоційні стани, які складно виразити вербально. Це розширює можливості театру як інструменту інтерпретації дійсності.

Особливе місце у цьому процесі посідає фестивальний простір, який забезпечує взаємодію різних театральних

практик, культурних контекстів та естетичних підходів. У межах фестивалю вистави воєнної тематики вступають у своєрідний діалог, утворюючи поліфонічну структуру метатексту. Можливість перегляду кількох постановок сприяє порівнянню режисерських концепцій і поглиблює розуміння проблематики.

Театральні фестивалі в умовах воєнного конфлікту виступають як важливі платформи комунікації та міжнародного культурного діалогу, одночасно інформуючи світову спільноту про триваючу війну в Україні. Проведення фестивальних заходів на національній території дозволяє іноземним учасникам безпосередньо спостерігати культурне життя країни під час війни, тоді як виїзди українських театральних колективів за кордон сприяють трансляції української реальності та підкреслюють актуальність конфлікту у глобальному культурному просторі.

З 2024 року в Україні театральний фестивальних рух відновив свою діяльність першим українським Шекспірівським Фестивалем у Івано-Франківську. Фестиваль «Монологи над Уніжем» відбувся у м.Ужгород, якого акцент було здійснено на воєнну тематику. У тому ж році відновив свою діяльність один із найстаріших міжнародних театральних фестивалів країни — «Мельпомена Таврії». Крім того, українські постановки активно беруть участь у закордонних фестивалях, що дозволяє не лише демонструвати культурні досягнення країни, а й повторно нагадувати міжнародній спільноті про те, що війна в Україні триває.

Таким чином, театральні фестивалі стають не лише майданчиками культурного обміну, а й інструментами соціально-політичної комунікації, підкреслюючи роль театру як носія культурної пам'яті та платформи міжнародної солідарності в умовах воєнного часу. Отже, фестиваль функціонує не лише як платформа для презентації вистав, а як цілісний смисловий простір, у якому кожна постановка є складовою ширшої системи значень. Це дає підстави

трактувати його як форму культурної комунікації, що забезпечує обмін ідеями та інтерпретаціями.

Крім того, фестивалі відіграють важливу роль у збереженні культурної пам'яті, фіксуючи актуальні мистецькі практики та формуючи архів сучасності. У цьому контексті театр виступає не лише засобом репрезентації реальності, а й інструментом її глибшого осмислення та переосмислення.

**Висновки.** Таким чином, війна у сучасному театрі постає як складне метатекстуальне утворення, що формується у взаємодії документального та художнього компонентів. Фестивальний контекст посилює цю властивість, створюючи умови для діалогу між різними сценічними практиками та інтерпретаціями глядачів.

У таких умовах театр виконує не лише естетичну, а й вагому соціокультурну функцію, сприяючи осмисленню колективного досвіду війни та формуванню культурної пам'яті. Перспективи подальших досліджень пов'язані з аналізом конкретних фестивальних подій і театральних проєктів, що репрезентують воєнну тематику.

### Список літератури

1. Арто А. Театр і його двійник. – К.: Основи, 2003.
2. Барт Р. Смерть автора // Вибрані роботи. – М.: Прогрес, 1994.
3. Веселовська Г. І. Сучасне театральне мистецтво: навчальний посібник. Київ: НАКККіМ, 2014. 143 с. 4. Брук П. Порожній простір. – К.: АртЕк, 2001
4. Карпаш О. М. Театральні фестивалі в культурно-мистецькому житті України кінця ХХ – початку ХХІ століття: історія, типологія, тенденції розвитку: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано Франківськ, 2019. 17 с.
5. Корнієнко Н. Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с.: 64 іл.

6. Леман Г.-Т. Постдраматичний театр. – К.: Ніка-Центр, 2013.

7. Ліхте Е. Естетика перформативності. – К.: Альтерпрес, 2014.

8. Мельник С. Фронт і тил: як культура допомагає вистояти під час війни. Букви: офіційний сайт. URL: <https://bukvy.org/front-i-tyl-yak-kultura-dopomagaye-vystoyaty-rid-chas-vijny/> (дата звернення: 28.12.2024).

9. Попович З. Театральний фестиваль «Монологи над Ужем» оголосив програму. Варош: офіційний сайт. <https://varosh.com.ua/noviny/teatralnyj-festyval-monology-nad-uzhem-ogolosyv-programu/> звернення: 01.12.2024).

10. Романчишин В. Г. URL: (дата Особливості функціонування музичних фестивалів в умовах війни. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення. 2023. Вип. 34. С. 242–253.

11. Самченко В. «Мельпомена Таврії»: особливості фестивалю в часи Великої війни. Укрінформ: офіційний сайт. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3903062-melpomena-tavrii-osoblivosti-festivalu-v-casi-velikoi-vijni.html> (дата звернення: 07.12.2024).

12. Семенишин М. Для чого Україні потрібен Шекспірівський фестиваль у час повномасштабної війни? Українська правда: офіційний сайт. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/shcho-take-shekspirivskiy-festival-i-komu-vin-potriben-v-chas-viyni-302343/> (дата звернення: 25.12.2024).

13. Соболевська С. О. Фестиваль аматорських театрів як засіб міжкультурної комунікації. Культура і сучасність. Київ: Міленіум, 2017. №1. С. 152–158. Фішер-

14. Українські театри на фестивалі театального мистецтва RADAR OST Креативна Європа. Україна: офіційний сайт. URL: [https://creativeeurope.in.ua/news/radar\\_ost\\_dakh](https://creativeeurope.in.ua/news/radar_ost_dakh) (дата звернення: 01.12.2024). Шехнер Р. Теорія перформансу. – Нью-Йорк: Routledge, 2006.

15. Turner V. From Ritual to Theatre. – New York: PAJ Publications, 1982.

16. Carlson M. The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine. – Ann Arbor, 2001.

## **ЖАНРОВІ КЛАСИФІКАЦІЇ У СУЧАСНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ АФІШІ**

**Юлдашева Людмила Петрівна**

кандидат філологічних наук, доцент,  
доцентка кафедри української літератури,  
компаративістики і грінченкознавства  
Київського столичного університету імені Бориса  
Грінченка  
l.yuldasheva@kubg.edu.ua

Театр як соціально й естетично значуща інституція функціює в межах складної комунікативної системи, де взаємодіють художній текст, сценічна інтерпретація та численні супровідні тексти.

У сучасній театральній практиці жанрові номінації часто виходять за межі традиційної літературознавчої системи. Поряд із усталеними означеннями (драма, комедія, трагедія) активно використовують уточнені або авторські жанрові формули, які підкреслюють особливості сценічної інтерпретації. Такі назви не індивідуалізують твір як оніми, однак істотно впливають на його реценсію, виконуючи функцію інтерпретаційного коментаря.

Найстійкішим шаром афішної жанрової системи залишаються традиційні класифікації – драма, трагедія, комедія. Їхня сила полягає в культурній упізнаваності: це «короткі жанрові слова», які одразу запускають у свідомості глядача усталені моделі інтерпретації. У такій номінації жанр виконує передусім орієнтаційну функцію – він не деталізує, а задає базовий модус читання.

У групі *драми* виразно відчутна тенденція до афішної стриманості: слово **драма** часто використовують як нейтральну рамку для серйозної тональності, де ключовими є моральний вибір, внутрішній конфлікт, напруга стосунків. До цього жанру належать вистави «*Украдене щастя*» (Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, Київ –ТФ), «*Арлезіанка*» (ТФ), «*Безталанна*» (ТФ). Театральний ідеонім «*Патетична соната*» (Київський національний академічний Молодий театр – МолТ) містить емоційно-стильовий маркер (*патетична*), а жанрова кваліфікація драма, подана в афіші, акцентує цей пафос, переводячи його з риторики у конфліктно-подієву площину.

Натомість *трагедія* – жанровий знак найвищої напруги: вона підкреслює невідворотність фатального, масштабність. Такі маркери характерні для п'єс «*Макбет*» (ТФ), «*Коріолан*» (ТФ), «*Калігула*» (ТФ). Прикметно, що в цих назвах домінують антропоніми: ім'я героя стає центром ідеоніма, а жанр трагедії підказує спосіб прочитання цього імені як *фігури долі*.

**Комедія** як традиційна жанрова номінація, навпаки, передає сценарій гри, дистанції, зниження, сприйняття ситуації за допомогою сміху. Таке жанрове означення використовують для вистав «*Мартин Боруля*» (ТФ), «*Весілля Фігаро*» (ТФ), «*Тартюф*» (ТФ), «*Блискуча ідея*» (Національний академічний драматичний театр ім. Лесі Українки, Київ – ТЛУ), «*Вечеря з диваком*» (ТЛУ) тощо. Ці приклади засвідчують ще одну закономірність: комедія в афіші часто поєднується з назвами, що вже містять соціальний або побутовий сигнал (весілля, вечеря), тобто підсилює «сценарій повсякденного», який буде зламаний смішним конфліктом.

Поруч із базовими жанрами афішна традиція активно використовує й додані жанрові маркери, які вказують або на форму сценічного виконання, або на музичність, або на специфічний комічний механізм. Так, **мюзикл** як жанрове слово одразу означає домінанту музики й вокалу, а

отже, інший тип театральної умовності та іншого глядача. Це характерно для вистави «Снігова королева» (Черкаський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка – ЧТ). **Монодрама** («Елеонора» (ЧТ)) та **моновистава** («Птах на горіщі» (Сумський національний академічний театр драми та музичної комедії ім. М. С. Щепкіна – СТ)) виносять на перший план не тему, а спосіб сценічного існування: глядача готують до камерності, зосередження на одному голосі й одному акторові. **Мелодрама** у «Візаві» (ТЛУ) маркує домінанту емоційної напруги й чуттєвого конфлікту, де важлива не стільки соціальна сатира, скільки переживання. **Фарс** у «Шановані безумці» (Театр на Подолі – Под) сигналізує про механізм сміху – гротеск, перебільшення, карикатурність ситуації; це комічність іншого типу, різкіша й більш умовна, ніж у традиційній комедії.

Важливим кроком від традиційної системи до афішної сучасності є поєднання жанрів, коли театр прямо демонструє змішаність тональностей і відмову від «чистих» жанрових режимів. Зокрема **трагікомедія** програмує подвійне читання – сміх, що не скасовує болю, і біль, що не виключає іронії: «Візит» (ТФ), «Крум» (ТФ), «ПоліАндрія» (ТФ), «Танго» (ТЛУ), «Синій автомобіль» (МолТ), «Комедіанти» (Под), «Відстань» (ЧТ). Аналогічно **трагіфарс** [«За зачиненими дверима» (ТЛУ) та «Оркестр» (СТ)] підкреслює механічність комічного, що межує з моторошним, а фарс як форма демонструє абсурдність чи жорсткість ситуації. Ще радикальнішим є **метафарс** у «Плавучий острів» (Под): така номінація натякає на «фарс про фарс», гру з театральністю як предметом, підсвічує рефлексивність і дистанціювання від прямої ілюзії.

Окремий пласт становлять конкретизовані жанрові номінації, у яких базовий жанр отримує уточнювальний атрибут. Ця стратегія дуже важлива для театру як інституції, бо дає змогу не просто назвати «вид», а точно вказати, що саме акцентовано: психологію, соціум, історію, форму, стиль,

тематичний код. Так, «*Життя – це сон*» (ТЛУ) окреслено як **філософська драма**: глядача налаштовують на ідейний експеримент і розмисел. «*Гедда Габлер*» (Под) і «*Сумнів*» (Малий театр – МТ), «*Останній кадр*» та «*Трамвай “Жадання”*» (ТЛУ) подані як **психологічна драма**: у цих випадках жанр акцентує внутрішній конфлікт, мотиви, межові стани, «роботу душі» як головний сюжет. «*Зелені коридори*» (Под) означено як **соціальна драма** – тут центр ваги переноситься на суспільні механізми та колективний досвід. «*1984*» (Под) як **антиутопічна драма** вводить ідейно-жанровий код політичної фантазії та попередження.

Важливим є й те, що один і той самий твір у різних театрах може отримувати різну жанрову кваліфікацію: «*Украдене щастя*» (СТ) як **провінційна драма** і як **драма із сільського життя** (ТЛУ) демонструє, як жанровий атрибут змінює особливості прочитання: фокусується на соціальній замкненості або на побутовому укоріненні. «*На зламі душ наших*» (СТ) як військова драма або «*Для домашнього огнища*» (ТЛУ) як кримінальна драма засвідчують тематичну конкретизацію, де жанр функціює як короткий змістовий знак, що одразу маркує конфлікт.

Сучасна театральна афіша дедалі частіше відходить від «чистих» жанрових формул і звертається до описових, стилізованих жанрових маркерів, у яких жанр перестає бути лише класифікаційною одиницею і перетворюється на елемент художнього висловлення. Вони є частиною паратексту і функціують у тісному зв'язку з назвою вистави, формуючи складний комунікативний сигнал.

Показовими є жанрові формули з описовим компонентом, які ніби «послаблюють» жанрову категорійність, вводячи модальні маркери сумніву, наближеності, іронічної дистанції. Так, «*№13*» (ТЛУ) як **комедія наших днів** одразу прив'язує жанр до актуального соціального часу, підкреслюючи сучасність проблематики. «*Ім'я*» (ТЛУ) – **майже комедія**, «*Як я залишилася сама*» (МТ) – **практично комедія**, «*Кортес*» (Театр «Золоті ворота» – ЗВ) – **майже епічна комедія**

демонструють тенденцію до жанрової невпевненості, яка насправді є художньо вмотивованою: театр ніби попереджає, що сміх тут не буде «чистим», що комічне межує з болісним, абсурдним або філософським. Такі маркери (*майже, практично*) знімають жанрову однозначність і налаштовують глядача на багатотональне сприйняття.

Окрему групу становлять означення, що кваліфікують тип комічного. «*Сталкери*» як **специфічна комедія** (Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра – ЛБ) підкреслює відхилення від норми, нестандартність комічного механізму. «*Обережно, жінки*» (ЧТ) – **французька комедія**, яка апелює до національно-культурного стереотипу жанру, одразу викликаючи асоціації з легкою, динамічною, ситуаційною грою. *Serendipity* (МТ) як **біла комедія** та «*Королева краси*» (ЗВ) як **чорна комедія** демонструють ціннісну поляризацію всередині жанру: біла маркує світлу, гуманістичну інтонацію, чорна – іронічну, жорстку, часто травматичну. Подальше загострення бачимо в назві «*Кицюня*» (Дикий театр – ДТ) – **дуже чорна комедія**, де інтенсивність маркера (*дуже*) підсилює очікування радикального, провокативного досвіду.

Сучасна афіша активно освоює нові жанрові маркери, пов'язані з перформативністю та візуальною культурою. «*Прометей закутий*» як **перформанс** (ТФ), «*Пральня*» як **сюр** (ТЛУ), «*Маклена Грасса*» як **нуар** (МТ) і «*Зрада*» як **неонуар** (МолТ) фіксують інтеграцію театру в міжмедійний простір, де жанр стає знаком стилю, атмосфери й культурної орієнтації.

Отже, описові, стилізовані й авторські жанрові номінації свідчать про активну еволюцію афішної мови театру. Жанр у сучасній практиці вже не лише класифікує виставу, а й оцінює, провокує й запрошує глядача до перегляду сценічної дії.

Авторські жанрові номінації – це той шар афішної мови, де театр перестає «класифікувати» і починає інтерпретувати. Якщо традиційний жанр на кшталт драми чи комедії задає рамку очікування, то експериментальна формула є

мікроанотацією: вона повідомляє не стільки що це за вид, скільки як це буде переживатися.

Помітною тенденцією є авторські інтерпретації, які прямо акцентують поняття *твору / історії / сцен* – тобто задають жанр за допомогою оповідного формату і водночас через оцінку цього формату. Так, жанр п'єси «*Неіснуючі*» – **легкі сцени на фоні війни** (Львівський національний драматичний театр ім. Марії Заньковецької – ЛТ) відразу поєднує два важливих ракурси: з одного боку, *сцени* вказують на фрагментарність, епізодичність, монтажність театральної тканини; з іншого – прикметник *легкі* вводить інтонацію делікатного спротиву трагізмові.

Схожа семантична логіка, але інший емоційний спектр характерний для жанру п'єси «*Альбатроси*» (ЛБ) – **смішні та красиві історії про кохання і космос**. Тут жанрова формула розгортається як подвійна естетична оцінка (*смішні / красиві*), а також як тематичне розширення (*кохання / космос*). Театр уводить глядача в очікування поєднання інтимного й метафізичного: історія не обмежиться побутом, а матиме масштаб мрії, польоту, великої дистанції. У такому означенні жанр уже не «тип», а поетика.

Виразно гуманістичний акцент закладено в формулі «*Квіти для Елджерона*» (ДТ) – **дуже людяна історія**. Означення *дуже людяна* виконує функцію етичного маркера: афіша програмує співпереживання, співучасть, особливу інтимну увагу до внутрішнього досвіду героя. Театр тут ніби «знімає захист» з глядача, запрошуючи не оцінювати, а відчувати.

Особливо промовистими є формули, що свідомо запозичують лексику масової культури та медіа, перетворюючи жанр на маркер стилю. «*Світ у горіховій шкаралупі*» (Театр «На Печерську» – Печ) – **науково-практичний блокбастер** демонструє гібридизацію високого й масового: *науково-практичний* відсилає до раціональності, знання, пояснення, натомість *блокбастер* – до видовищності, динаміки, ефекту. Аналогічно «*Покоління Пенсі*» (Печ) –

**поетично-фантастичний трилер** поєднує поетичне як ліричну оптику з *трилером* як маркером напруги: жанрова формула об'єднує одночасно образність і сюжетну напругу. У цьому ж полі «Моменти» (ЛБ) – **паперова рапсодія**, де означення *рапсодія* підкреслює мозаїчність і музичність структури, а *паперова* додає матеріальності, натяку на документ, лист, текстуру письма. Театр формує очікування не подієвого сюжету, а композиції з фрагментів, «зробленої з паперу».

Помітною є й група авторських жанрових означень, що тяжіють до мінімалізму й «емоційної ноти». «Осінній блюз» (МТ) – **меланхолія** фактично згортає жанр до домінантного стану. Театр не пропонує традиційного жанрового терміна – він пропонує настрій як жанрову рамку, фокусуючи увагу на тому, що головне тут не «як» і не «що», а «яким відчуттям» це стане.

Деякі жанри-новотвори змодельовані за допомогою образу, метафори або формату кіномови. «Дім» (ЛБ) – **колективне сновидіння** задає спільний психічний простір: об'єкт називання переходить із подій на колективну уяву, на сон як спосіб мислення. «Я, Перемога і Берлін» (ЛТ) – **роуд-муві** переносить у театр кінематографічний жанровий код дороги, руху, зустрічей, зміни ландшафтів і досвідів. «Момент» (МолТ) кваліфіковано як **фатальну подорож**.

Є й жанрові формули, що існують як образні траєкторії руху: «Чорна шаль» (ЗВ) – **прогулянка під місяцем** пропонує не сюжетну модель, а атмосферну – темп повільний, нічний, інтимний; жанр тут стає маршрутом емоції. «Ліки для Ліки» (МолТ) – **трансплантація почуттів** вибудовує метафору з медичної сфери: переноситься акцент на операцію над емоціями, на їх пересадження, заміну, збереження – і це знову ж таки не класифікація, а концепт. «Вона жила в Парижі» (МолТ) – **архітектура стосунків** вводить метафору будівництва: стосунки набувають значення конструкції. «Зашнурована пара» (МолТ) – **подружні баталії** прямо називає конфліктну модель – баталії; шлюб подано як поле

бою, що підсилює комічно-драматичну перспективу. Нарешті, «*Ножіці*» (Под) – *слідчий експеримент* поєднує ігрову форму з детективною процедурою: слово *експеримент* відразу робить глядача співучасником проведення дії, а не лише спостерігачем.

Так жанр виходить за межі класифікації й стає частиною авторської мови – короткою, але виразною декларацією того, що саме театр вважає сутністю свого сценічного висловлення.

Отже, аналіз жанрових номінацій у сучасній театральній афішній практиці засвідчує істотну еволюцію самого поняття *жанру* – від стабільної класифікаційної категорії до гнучкого інтерпретаційного інструмента. Традиційні жанрові назви (драма, трагедія, комедія) зберігають свою орієнтаційну функцію, забезпечуючи впізнаваність і культурну спадкоємність, однак дедалі частіше вони потребують уточнення, доповнення або переосмислення в умовах сучасного театрального дискурсу.

Трансформовані жанрові формули демонструють прагнення театру точніше окреслити інтонацію, тематичний фокус і спосіб сценічного існування вистави. Завдяки прикметниковим означенням, гібридним формам та багатокомпонентним конструкціям театр моделює очікування глядача. Водночас варіативність жанрових кваліфікацій одного й того самого твору в різних театрах підтверджує, що жанр у сучасній афіші є не лише властивістю тексту, а й результатом інтерпретаційного вибору.

Описові та стилізовані формули жанру, зокрема *хвилювання на одну дію, дуже людяна історія, колективне сновидіння, трансплантація почуттів* – переводять жанрове означення з площини класифікації у площину паратекстуального коментаря.

Тож жанрова номінація в сучасній театральній афішній традиції – це динамічний і творчий компонент номінативного процесу. Вона відображає не лише естетичні пошуки театру, а й ширші культурні зміни: інтермедіальність, іронізацію, зміщення акценту з події на стан, із сюжету на досвід тощо.

Жанр перестає бути фіксованою рамкою і перетворюється на активний засіб комунікації між театром і глядачем, у якому мова афіші стає повноправною частиною художнього висловлення.

### **Список літератури**

1. Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 427 p.

## **ДЕСТРУКЦІЯ ЕМОЦІЙ ЯК НЕКОМБАТАНТСЬКА СТРАТЕГІЯ ПИСЬМА ВІЙНИ У П'ЄСІ ОЛЕНИ АСТАСЬЄВОЇ «СЛОВНИК ЕМОЦІЙ ВОЄННОГО ЧАСУ»**

**Пінчук Денис**

аспірант кафедри української літератури,  
компаративістики і грінченкознавства:

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,  
Київ, Україна  
d.pinchuk.asp@kubg.edu.ua

### **Вступ**

Українська література 2022–2024 років формує корпус текстів, що виникають в умовах принципово відмінних від фронтових: їхні автори переживають війну інтенсивно, однак позбавлені інституційної можливості безпосередньо впливати на її перебіг. Цей некомбатантський дискурс, дискурс цивільного суб'єкта, який перебуває всередині воєнної реальності, а не поза нею, виробляє власні стратегії означення, замовчування та опору. Однією з таких стратегій є деструкція емоцій: процес, у якому війна не лише руйнує емоційну архітектуру суб'єкта, а й унеможлиблює саму мову її опису. П'єса Олени Астасьєвої «Словник емоцій воєнного часу» (2022) є виразним прикладом того, як некомбатантський текст перетворює жанрову форму на аналітичний інструмент.

Словникова структура тут не є нейтральним носієм для змісту: вона сама стає механізмом деструкції. Там, де традиційний словник претендує на систематизацію та стабілізацію значень, Астасьева демонструє їх послідовний розпад: траєкторія від паніки до спустошення, прочитана як рух словникових статей, унаочнює не лише тематичний зміст, а й сам процес руйнування емоційної мови воєнного часу.

**Метою дослідження** є проаналізувати деструкцію емоцій як некомбатантську стратегію на матеріалі п'єси Олени Астасьевої, розрізнивши два її виміри: тематичний (трансформація суб'єктивного емоційного досвіду в умовах війни) та текстуальний (словникова форма як інструмент, що здійснює цю деструкцію, а не лише її фіксує). Такий підхід передбачає читання тексту «проти тексту» з метою виявлення внутрішніх суперечностей між претензією форми на впорядкування та її фактичною функцією дестабілізації.

**Методологія дослідження** спирається на деконструктивне читання в традиції Дерріди (1967/2004), зосереджуючись на внутрішніх суперечностях тексту: між претензією словникової форми на систематизацію та її фактичною дією дестабілізації. Аналіз здійснюється у двох взаємопов'язаних площинах: тематичній і текстуальній і передбачає виявлення перформативних відсутностей: того, що текст замовчує або не може назвати. Афективний вимір розвідки орієнтується на когнітивно-семантичний підхід Плущенніка (2008), згідно з яким значення закорінене в досвіді тіла, а емоційні концепти структуруються через схеми, що піддаються деформації в екстремальних умовах. Поєднання цих підходів дозволяє розглядати «Словник емоцій воєнного часу» не як документ пережитого, а як текст, що здійснює деструкцію – перформативно відтворює розпад емоційної мови засобами самої форми.

### **Основні результати**

Текст Олени Астасьевої фіксує не статичний набір емоцій, а траєкторію їхнього руйнування. Ця дуга має чітку логіку. На початку («Паніка», «Жах») емоції ще функціонують у

звичному режимі: суб'єкт відчуває страх, реагує на загрозу, шукає порятунку. Далі починається деформація: «Голод» – вже не біологічне відчуття, а серія неможливих калькуляцій; «Прибирання» – не побутова дія, а абсурдне питання про доцільність зусиль перед обличчям бомбардувань. «Любов, кохання» зазнає радикальної трансформації: довоєнне «Як ти, мала? Все така ж гарна?» заміщується воєнним «Ти ще живий?», і сама емоція перевизначається як тривога за виживання іншого. «Ненависть» виявляється не самостійною емоцією, а продуктом страху, який автоматично активується гулом снаряда. У другій частині деструкція поглиблюється: «Дереалізація» фіксує розрив між суб'єктом і реальністю, «ПТСР» – руйнування довіри до чуттєвого сприйняття (грім = снаряди, літак = загроза). Кульмінацією є «Спустошення» – стан, у якому суб'єкт втрачає саму здатність емоційно реагувати: «Одного разу мені здалося, що я більше нічого не відчуваю». Це точка, де деструкція емоцій завершується: словник вичерпує не лексичний запас, а емоційний ресурс суб'єкта. Характерно, що після «Спустошення» текст не зупиняється: за ним слідують «Відчай» і «Віра», але вони вже функціонують інакше: не як повноцінні емоції, а як залишки, що працюють на межі здатності відчувати.

Словник як жанр передбачає стабільність означуваного: слово має визначення, визначення фіксує значення. Проте кожна стаття «Словника емоцій воєнного часу» перформативно спростовує цю засаду. Стаття «Паніка» не визначає паніку, вона відтворює її ритмічну структуру через каскад запитань без відповідей («А якщо магазини будуть зачинені тиждень? А якщо місяць?»). Стаття «Жах» заміщує визначення серією невдалих спроб знайти безпечне місце, завершуючись перформативною капітуляцією: «Я лягаю на диван. Все одно нічого не допоможе». Означник («жах») і означуване (досвід жаху) не збігаються в точці словникового визначення; замість цього стаття здійснює жах через наративну форму. Так само стаття «Голод» замість дефініції пропонує ланцюг практичних калькуляцій, які заходять у

глухий кут: кожен варіант їжі відкидається через воєнну обставину, і текст замикається на образі порожніх полиць. Визначення підмінюється досвідом безвиході.

Аналіз виявляє систематичну контамінацію: емоції, які мали б бути дискретними одиницями словника, перетікають одна в одну. «Ненависть» виникає зі «страху» («Коли чуєш гул снаряду, що летить у твій будинок, відчуваєш спочатку страх, а потім ненависть»). «Провина» контамінована «зрадою» - і тією зрадою інших, і почуттям власної провини за менший масштаб страждань («Тому що ці міста дуже бомбардують. А наш Херсон постраждав не сильно»). «Злість» нерозривно зв'язана з «безсиллям» («Щоб не було безмежно боляче, я злюся»). Стаття «Спустошення» описує поступове зникнення здатності відчувати інші емоції зі словника: «Одного разу я побачила фото мертвої дитини і не заплакала», тобто саморуйнування словника зсередини. Ця контамінація підриває саму логіку лексикографії: якщо категорії не є дискретними, словник як форма впорядкування втрачає свою функцію. Кожна стаття потребує інших для свого визначення, жодна не є самодостатньою. Контамінація є одним із механізмів деструкції емоцій: коли межі між категоріями стираються, суб'єкт втрачає здатність ідентифікувати й розрізнити власні стани. Словник, покликаний цю здатність відновити, фіксує її втрату.

Словник за конвенцією є синхронним жанром: він фіксує стан мови в певний момент. Натомість Астасьєва впроваджує діахронну вісь, що руйнує словникову синхронність. Стаття «Час» наявно тематизує цю проблему: вона фіксує зміщення часових горизонтів («кілька днів» → «3–4 дні» → «два тижні» → «місяць»), демонструючи, що воєнний час не піддається лексикографічній фіксації. Стаття «Погода» здійснює деструкцію іншого типу: вона руйнує саму можливість стабільного означування через показ того, як війна підміняє природні референти («почула крізь сон, як гримить грім» → «зрозуміла, що це знову снаряди»). Знак відривається від

звичного означуваного і набуває воєнного значення, причому ця заміна подається як незворотна.

Окрему увагу привертають вставні фрагменти листування як з російською подругою Анною, так і з українською подругою Мариною. Ці діалогічні секції не вписуються у словникову логіку: вони не «визначають» емоцію, а драматургічно інсценують комунікативний розрив. Листування з Анною виявляє прогресуючу неможливість спільного означування: для Олени «війна» виявлена гулом снаряду за вікном і чергою за хлібом по дві години, для Анни – коронавірусом, сном і повісткою, яку чоловік отримав «і дуже здивувався». Кульмінацією цього розриву стає фраза Анни про санкції: «Пойду кур покормлю», яка зіштовхується з описом бомбардувань і черг за їжею. Текст не описує нерозуміння, а здійснює його через зіткнення двох непорівнюваних дискурсивних позицій. Листування з Мариною функціонує інакше: тут обидві співрозмовниці перебувають у спільному полі досвіду, і діалог стає каталогом практичних втрат – будинок, робота, кіт, неформалізований шлюб, який доповнює емоційний словник побутовим виміром катастрофи.

Окремо слід виділити статтю «Вибір», яка пропонує не наратив, а перелік способів загинути: від снаряда, під уламками, від пожежі, від розстрілу, від голоду, від зневоднення, від хвороби. Тут лексикографічна форма доведена до своєї межі: словник емоцій перетворюється на каталог смертей, а сам «вибір» виявляється ілюзорним, бо жоден із варіантів не є результатом вільного рішення суб'єкта. Це найбільш радикальна точка тексту, де деструкція суб'єктності стає тематично чіткою, а словникова форма оголює свою нездатність упорядкувати те, що принципово не піддається впорядкуванню.

«Словник» поєднує елементи драматургії (діалоги, сценічна дія), автобіографічної прози, епістолярного жанру (листування) та власне лексикографії. Ця гібридність є функціональним елементом стратегії: жодна конвенційна

жанрова форма не виявляється достатньою для схоплення досвіду цивільної людини на війні, і текст безперервно зміщується між жанровими регістрами. Характерно, що найемоційніші фрагменти тексту, повідомлення друзів, подано без редакторської обробки, як документальні вставки, що розривають словникову рамку і вводять у текст голоси інших некомбатантів.

### **Висновки**

Текст Олени Астасьєвої документує деструкцію емоцій як послідовний процес із власною логікою: від функціональних емоційних реакцій через деформацію, контамінацію та втрату референтів – до спустошення, тобто руйнування самої здатності відчувати. Лексикографічна форма є водночас інструментом фіксації цього процесу і його перформативним відтворенням: кожна стаття не визначає емоцію, а демонструє її деструкцію. Ця деструкція має подвійну структуру: іменування (назва статті) виконує функцію символічного контролю – це жест впорядкування, спроба зафіксувати й окреслити досвід; натомість зміст кожної статті цей контроль руйнує. Ця подвійність – «іменування як контроль / наратив як деструкція» – є специфічною стратегією тексту, пов'язаною з позицією цивільного автора, який не має прямих засобів впливу на реальність. Таким чином, конвенційний аналіз жанрових форм виявляється недостатнім для розуміння некомбатантської літератури: для з'ясування того, *як і чому* цивільний автор обирає ту чи іншу форму, потрібен аналітичний апарат, чутливий до специфіки позиції суб'єкта на війні.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з порівняльним аналізом лексикографічної стратегії Астасьєвої з іншими формами впорядкування воєнного досвіду в українській некомбатантській літературі 2022–2024 років – зокрема щоденниковою, епістолярною та поетичною.

## Список літератури

1. Дерріда, Ж. (2004). *Письмо та відмінність* (В. Шовкун, Пер.; оригінал опубл. 1967). Основи.
2. Плуценнік, Я. (2008). Когнітивізм у літературознавчих дослідженнях. В Д. Уліцька (Упоряд. та наук. ред.), *Література. Теорія. Методологія* (с. 414–447). ВД «Києво-Могилянська академія».
3. Астасьєва, О. (2022). *Словник емоцій воєнного часу* [П'єса]. Ukrdramahub. <https://ukrdramahub.org.ua/play/slovnuk-emoctiy-voennoho-chasu>

## РЕЖИСЕРСЬКІ ДОСЯГНЕННЯ В ОСУЧАСНЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ (НА ПРИКЛАДІ КОМЕДІЇ М. СТАРИЦЬКОГО «ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ»)

**Захарчук Зоя Олександрівна**,  
доцент кафедри театральної режисури,  
кандидат педагогічних, наук, доцент,  
Рівненський державний гуманітарний університет  
[zoya8911@gmail.com](mailto:zoya8911@gmail.com)  
**Коркунець Павло Валерійович**,  
військовослужбовець  
[korkunec@ukr.net](mailto:korkunec@ukr.net)

На шляху трансформації дійсності є театральні явища минулого, які ознаменували собою прогресивні підходи у вирішенні нагальних потреб дійсності, стали зразками для інших митців, не кажучи про потужний навчальний ефект для початківців. У кожному поколінні режисерів-постановників є такі, що успішно адаптують класичні твори на сцені до сьогодення.

Одним із таких є Віктор Шулаков – неймовірно різностороння людина, талановитий український театральний режисер і актор, драматург і педагог, народний

артист України і заслужений діяч мистецтв України. Інтерв'ю «Що наше життя? Гра...» (2013р.) характеризує особистість українського майстра сцени як найбільш яскраву зірку на київському театральному небосхилі з 80-х років; як шлягерного режисера (всі спектаклі, приречені на глядацький успіх); як режисера із глибинним відчуттям музики (вміння грати на багатьох музичних інструментах), як майстром творчих імпровізаційних репетицій (ними захоплювалися всі працівники театру), як одним із безсмертних творців «Енеїди» за Віталієм Коротичем (Вергілій, Котляревський, Шулаков), як велику людину мистецтва, особистість ренесансного масштабу». [1]

У книзі «Відлуння давніх свят. Про творчість Віктора Шулакова» (2013 р.) знаходимо слова до портрету майстра із нарису Юрія Щербака «Сумна посмішка майстра»: «Чим далі невлотимий час віддаляє нас від Віктора Шулакова, його передчасного відходу у вічність, тим кришталіно яснішим стає розуміння, що в лиці великого українського режисера втратили ми зірку планетарного художнього значення: ім'я Шулакова стоїть у тому ж ряду, що й С. Далі, Ф. Феліні, Г. Г. Маркес, А. Тарковський, С. Параджанов та інші візіонери, без яких неможливо сьогодні уявити мистецтво ХХ сторіччя.» [2, с. 2]

Цінним досвідом для професійної режисури стають матеріали про постановку легендарної сатиричної комедії М. Старицького режисером Віктором Шулаковим. Завдяки монографії Олександра Сакви, який присвятив її режисеру, зокрема і його постановці «За двома зайцями». нам стає близькою постать режисера, неповторний почерк великого майстра сцени.

Чим же стали по-справжньому цікавими постановки Віктора Шулакова

«За двома зайцями» у Київському Молодіжному театрі (1980 р.) та Донецькому академічному українському музично-драматичному театрі ім. Артема (1997 р.)

Київська постановка була, перш за все, незвичною, бо вмщала в собі прийом кіноілюзіону, модний серед міщан, зображених у п'єсі, який став засобом, лакмусовим папірцем, що зміг проявити потаємні Пронині мрії та бажання, сценічне втілення її ідеалу. «І коли – через сеанси кіномарення – ми (вже очима режисера) побачили всю її вразливість, усе змінилось докорінно.» [3, с. 45]. Глядач відчув, як Проні самотньо, некомфортно живеться: батьки, що неймовірно дратують своєю покірною, простачки-подруги, тітка, яка жене та продає самогон. Тільки Свирид Голохвостий, кохана «душка» може вивести її з цього примітивного світу в іший, такий, який вона бачила в кіноілюзії. Від щасливих відчуттів у Проні йде обертом голова, вона мов на крилах літає: і легко, і радісно. Вона живе у своєму міражі: миготять герої її уяви, у трансівному стані підіграє вона своїм маренням на піаніно (з амурчиками!), натхненно грає на скрипці. Тут Шулаков заворожує: заставляє і Проню, і всіх у залі проживати любовний сон Проні. Всі відчувають її романтичні сердечні почування, і є в них щось таке близьке кожному... Музичний імпровіз, передвесільні приготування, довга-предовга біла весільна фата асоціюються з глядацькими спогадами, наївними фантазіями юності...

Але в одну мить світ перевертається, бо, як виявляється, Голохвостов зовсім не герой, а пройдисвіт. Крім того, що він уникає податків, то ще й сватається одночасно до двох. Це стає великим ударом для мрійливої Проні, і вона впадає в непроглядну прірву глибоких і непідроблених страждань. Щастя зникло, і настало пекло. Комічне і драматичне посилює емоційну нитку спілкування з глядацькою залю: плаче не тільки Проня, а й глядач витирає сльозу. Плаче вразлива душа Проні, плаче її ніжність, її душа, розтоплена спритним молодиком. Ось така постановка – з «реабілітацією безнадійного образу». Ось такий вдалий продуктивний режисерський хід «сінема», який набуває великого впливу на розвиток конфлікту вистави.

«Шулаковський сінематограф у «Зайцях», отой самий вихід на пряму мову – функціонально, естетично був викликом проти змови мовчання «потаємної людини» в кожному з нас.» [3, с. 46]

Низка проблем: стосунків дітей і батьків, всездозволеність, потакання, обожнювання, дистанціювання батьків від систематичного виховання – все це яскраво прозвучало в постановці, чітко вказуючи на конкретне походження зверхніх, некультурних батьківських чад. Закцентовано увагу і на зневажливого ставленні до представників народу: Секліти та Галі. Зневага до народної культури так і пронизує Проню, а сама вона якої культури? Прочиталося: і Секліта, і Галя – на вищому щаблі. Проблему захоплення другосортними фільмами увиразнив прийом сінема: «...як узагальнений образ низькопробного мистецтва, так званої масової культури, яка, на жаль, проникає часом у наше життя.» [там же, с. 40] Значущість постановки в Київському Молодіжному театрі виявилася і в недвозначній сучасній спрямованості, і в публіцистичному звучанні.

І ще: саме ця постановка дала пугівку в сценічне життя молодій Тамарі Яценко, виявивши її неповторний акторський талант.

У Донецькій постановці через 17 років прийом «сінема» не застосовувався, однак застосовувався інший – театр як джерело романтичних марень, замість фабрики сновидінь. Трагічні герої «Отелло», «Ромео і Джульєтти», «Антонія і Клеопатри» за волею режисера виступають радниками героїв комедії. Стається так, що у Проні, як у постійної щовечірньої відвідувачки провінційного театру, відбулося своєрідне сновидіння, в якому Свирия Голохвостов – це поєднання Антонія і Ромео в одній особі. З цього розпочинається її комічна загибель. Проня стає об'єктом, засобом спасіння баглая Голохвостова від боргів (нагадує темпераментного кабардинця, оратора з організаційними здібностями, одне слово, претендент на радянського керівника). Проня виступає

в Шулакова самовдоволеною дурепою: «спонукальний мотив її заміжжя – ходити з чоловіком по місту «і на всіх: тьху!, тьху! тьху!»). Куций, бридкий реваншизм неясного походження, тож ошукана, наражається на те, чого варта.» [3, с. 49]

Свиря – головна жертва комедії, а не Галя. Тут вона – ого яка: крупна, апетитна, хоче заміж, аж пищить, «здається» багатому, як вона думає Свирі. Насправді Свиря – справжній банкрут. Саме це стає стрижнем сюжету, мотивом інтриги. І він так спасається щиро від біди, що починає викликати співчуття в глядацькій залі. Режисер добре акцентував на тому, що він не зла людина, і виступає в ролі його адвоката, а не обвинувача, знімаючи цим сатиричну силу викриття Голохвостова. Авантюрний герой стає привабливим певною мірою глядачам, їм дуже цікаво, й захопливо: чи вдасться Свирі виграти. І тут усе залежить від сили акторського втілення свого художнього образу, від сценічної чарівності.

Цікаві глядацькі почування описують рецензенти і зокрема О. Саква – стан остовпілого враження від ходу вистави: «...каскад барвінкових веселощів, веремія карнавального піднесення, хартія можливостей музичного театру...». [3, с. 51]

Легкість, незвичайна легкість охоплює всі дії Голохвостова. Але в певні моменти темп рвучкого гопака завмирає на короткий час і в зонах мовчання відбувається головне, що живе в глибині його душі – перехід «полохливості в інферральність почувань.» О. Саква позначає це як «квартирки екзистенціалізму». «У колізії Голохвостого режисер бачить серйозну тему, далеку від причинно-наслідкових зв'язків мінімуму п'єси Старицького, але чинить згідно законів жанру, трактуючи їх вільно і широко. Тож заховано глибоко, а чується непозбутньо – комедійна «храмина» Віктора Шулакова стоїть на сльозі.» [3, с. 52]

Змінений і прямолінійний фінал Старицького: з'являються і завмирають у блакитному мареві шекспірівські

герої. Свиря наближається до знетямленої Проні і каже сумно: «Банкрот.». Знімає свій циліндр, одягає його на Яго, а фрак – на наступного персонажа. Галі ж печально одягає на палець обручку, затим ніби розтає в п'їтмі. Проня вдивляється у персонажів-кумирів, а вони никнуть як здуті ляльки. Осягаючи своє фіаско, Проня вперше по-людськи беззахисно кличе: «Мамінько!». І це «Мамінько!» стає джерельною сльозою ображеної донечки. Режисер не зачиняє двері перед людиною...

Віктор Шулаков прозорливий, його вистави дуже повчальні. Юним і молодим глядачам став близьким Пронін дівочий романтизм. Тому вони її розуміли та співчували; старших глядачів вистава заставила згадати свої помилки молодості: надмірно витраченого часу на ілюзіон-романтику: кіно, естраду, танці, різні захоплення, обділяючи своїх рідних увагою, до дуже простих, але пізніше дуже потрібних результатів нейздійснених вчасно справ у житті людини. Асоціювалося: як Проня, людина може витати в позахмарній далі в молодості, шукати чогось незвичного, піднесеного, а потім стати обманутою аферистом, який живе також нездійсненими мріями замість корисних справ. А потім – боляче. Скільки потрібно часу, щоб загоїлися душевні рани, пережити біль і звикнутися з ним? А життя спливає: не наздогнати і не виправити...

Режисер-Шулаков не просто показав ілюзіон і театр, він учить: остерігайся пусто-порожньої людини: прикрашений романтизм, багатослів'я, зверхність і зневага до інших, надмірна повага до грошей – саме це в основі афери. Ось чому блищала згаслим світлом сльоза старшого глядача. Старицький і Шулаков. Два навчателі сердешних, два розрадники збідованих. Дві грізні сили на шляху аферистів, пройдох, шарлатанів, обманщиків, любителів легкої здобичі.

Перед нами постали вистави, які можна назвати режисерськими досягненнями, зразковими виставами, феноменом шулаківської художньої форми постановки. Їх

тлумачення може бути різним, але естетичний критерій повсякчас безсумнівний.

Постановки В. Шулакова – зразки того, як зміст драматичного твору можна зробити соціально-значущим, гостроактуальним на певному соціально-політичному етапі розвитку суспільства.

Двадцять років ХХІ століття позначені цілим рядом постановок комедії М. Старицького: в Житомирському академічно-українському музично-драматичному театрі ім. Івана Кочерги, 27 квітня 2014 року, (реж. Артеменко Григорій); Академічному музично-драматичному театрі ім. Лесі Українки м. Кам'янське, 6 жовтня 2016 року (реж. Олександр Варун); Луганському обласному академічному українському музично-драматичному театрі 16 березня 2016 року (реж. Євген Мерзляков); Запорізькому академічному обласному українському музично-драматичному театрі ім. В. Г. Магара, 1 жовтня 2017 року (реж. Тетяна Лещова); Тернопільському академічному обласному українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка, 8 лютого 2017 року (реж. В'ячеслав Жила); Київському академічному музично-драматичному театрі ім. П. К. Саксаганського м. Біла Церква, 17 березня 2017 року, реж. Олена Щурська; Київському національному академічному театрі Опери, 29 червня 2017 року, (балетмейстер-постановник: Литвинов Віктор); Київському національному академічному драматичному театрі ім. І. Франка, 19 лютого 2018 року (реж. Орест Пастух); Львівському національному академічному українсько-драматичному театрі ім. Марії Заньковецької, 24 лютого 2018 року (реж. Орест Огородніков); Вінницькому академічному музично-драматичному театр ім. Миколи Садовського, вересень 2020 року (реж. Тарас Мазур); Одеському академічному театрі музичної комедії, 9 лютого 2020 року (реж. Володимир Подгородинський); Кривий Ріг, КП КАМТДМК імені Тараса Шевченка, 27 січ. 2021 року (балетмейстер-режисер Тетяна Брисіна); Театрі Актора, 20 жовтня 202 року (реж. Катерина Чепура); Рівненському

обласному академічному українському музично-драматичному театрі, 1, 2 березня 2025 року (Сергій Павлюк).

Постановки 30-х років комедії «За двома зайцями» – це теперішня історія «Зайців», яка відбувається на наших очах, і теж, сподіваємося, засвідчить різноманіття сучасних режисерських інтерпретацій незабутньої української класичної комедії.

### Список літератури

1. Що наше життя? Гра... «Бульвар Гордона», № 32 (432), 6 серпня, 2013 р.

[https://www.bulvar.com.ua/gazeta/archive/s32\\_66256/8238.html](https://www.bulvar.com.ua/gazeta/archive/s32_66256/8238.html)

2. Відлуння давніх свят. Про творчість Віктора Шулакова / Укладач Тамара Бірченко-Шулакова. Київ : ТОВ «Алефп». 2013. 312 с.

3. Саква О. О. Знак дива. Київ : Університетське видавництво «Пульсари». 2001. 143 с.



Наукове видання

## **ТЕАТР ЯК СУБ'ЄКТ ТРАНСФОРМАЦІЙ**

світлої пам'яті академіка Неллі Корнієнко

*Збірник матеріалів Першої міжнародної науково-практичної  
конференції  
19-20 березня 2026 р.*

Підписано до друку 16.04.2026 р.

Формат 60 x 84 1/16. Папір офсет.

Умовн. друк. арк. 9,0. Зам. № 6

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 6834 від 08.07.2019

Підготовлено та видруковано кафедрою театральної режисури  
Рівненського державного гуманітарного університету

---

33000, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне

