

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра культурології**

**АВАНГАРДНІ ІНТЕНЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
XX – XXI СТОЛІТЬ**

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконав: студентка 16-411 групи
Спеціальності 034 Культурологія
Освітньо-професійної (наукової)
програми Культурологія
Кондрашова Анастасія Павлівна

Керівник докторка педагогічних наук,
професорка Лимаренко Л.І.
Рецензент заступниця директора з
творчих питань Херсонського
обласного академічного музично-
драматичного театру ім. М. Куліша,
заслужений діяч мистецтв України
Корольова І.В.

Херсон – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні засади появи авангарду на українській театральній сцені	6
1.1. Історія розвитку театального авангарду.....	6
1.2. Український театральний авангард ХХ століття.....	13
1.3. Особливості режисерської та акторської школи Леся Курбаса.....	21
РОЗДІЛ 2. Авангард в українській театральній культурі ХХІ століття	28
2.1. Авангард у сучасній вітчизняній театральній культурі.....	28
2.2. Андрій Жолдак як реформатор театру.....	35
2.3. Проєкт фестивалю-конкурсу авангардного мистецтва «CrazyDifficultArt».....	42
ВИСНОВКИ	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	50
ДОДАТКИ	
Додаток А. Кодекс академічної доброчесності здобувача вищої освіти Херсонського державного університету	

ВСТУП

Актуальність теми. У ХХІ столітті, у період культурно-мистецьких реформ є важливими дослідження певних стильових ознак, власне авторських рішень, об'єднуючої мети авангардних угруповань, різноманітних художніх прийомів та появи новітніх жанрів у театральній культурі. Проте забувається головне – цінність власне створеного культурного продукту. На часі актуально-принциповим є саме потреба митців у вільному вираженні своїх почуттів та бажання глядача-прихильника споживати саме цей культурно-мистецький продукт, а не інший. За цими намірами ховається кожна епохи, яка залишає відбитки в історії свого існування.

Різноманітні аспекти розвитку театральної авангардної культури розглянуто Г. Веселовською у своїй праці «Український театральний авангард» [33]. У монографії авторка розглядає український театр 1920-х років, зокрема, увага дослідниці зосереджена на творчості українських режисерів-новаторів М. Терещенка, Ф. Лопатинського, Г. Ігнатовича, Л. Курбаса, Б. Глаголіна та І. Терентьєва.

Сучасні дослідники І. Безгін, Н. Єрмакова, М. Гринишина та інші у виданні «Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття» [23] частково зверталися до проблематики театральної культури, досліджуючи українську сценічну практику ХХ століття.

А. Баканурський, А. Білик, Л. Лимаренко, С. Думасенко та інші співавтори хрестоматії-довіднику «Мистецтвознавство ХХ століття» [18] розглянули діяльність театральних новаторів як українського так і світового мистецтва.

Н. Столярчук у своїй роботі «Український авангард ХХ століття» [30] розглядає українську сценографію. Розвиток українського авангардного театру також можна спостерігати у працях Д. Горбачова [5].

Дослідженням українського театрального авангарду ХХІ століття займався В. Мізяк у своїй праці «Андрій Жолдак: березільський досвід театрального постмодерну» [22].

Отже, питання розвитку авангардної театральної культури України ХХ століття вже протягом десятиліть турбують мистецтвознавців. Щодо порівняння досліджень ХХ століття з театральним авангардним мистецтвом ХХІ століття, можна зазначити, що сучасність не має достатньої кількості наукових робіт. Нині ця проблема є актуальною, саме тому нами обрано таку тему кваліфікаційної роботи: **«Авангардні інтенції театральної культури України ХХ–ХХІ століття»**.

Метою нашої роботи є дослідження еволюції розвитку вітчизняної авангардної театральної культури.

Реалізація поставленої мети зумовила вирішення таких завдань наукової роботи:

1. Розглянути історію розвитку театрального авангарду.
2. Дослідити розвиток українського театрального авангарду ХХ століття.
3. Узагальнити особливості режисерської та акторської школи Леся Курбаса.
4. Охарактеризувати авангард у сучасній вітчизняній театральній культурі.
5. Прослідити діяльність Андрія Жолдака як реформатора театру.
6. Створити задум власного проєкту, який сприяє розвитку вітчизняного театрального авангарду.

Об'єкт дослідження: вітчизняна театральна культура.

Предмет дослідження: особливості авангардного театру в сучасній культурі.

Апробація. Окремі розділи кваліфікаційної роботи обговорені на засіданні кафедри культурології Херсонського державного університету. Основні положення оприлюднені на ХІ Усеукраїнській науково-практичній

конференції «Зарубіжна та українська культура: питання теорії, історії, методики» (Херсон, ХДУ, 2021 рік).

Структура роботи складається зі змісту, вступу, двох розділів та шести підрозділів, висновків та списку використаних джерел із 42 найменувань та 1 додатку.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПОЯВИ АВАНГАРДУ НА УКРАЇНСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ СЦЕНІ

1.1. Історія розвитку авангардного театру

Поняття «авангард» вперше використовувалось у Франції, як передовий загін руху війська, пізніше, після Французької революції, у 1794 році авангард був використаний у назві журналу політичного клубу, таким чином політичний сенс витіснив воєнний. Невдовзі 1825 року почалися певні зміни: А. Сен-Симон — засновник школи утопічного соціалізму в своїй статті «Художник, науковець, робітник» перевагу надав саме художнику, який на його думку, повинен, використовувати свою фантазію та всю силу мистецтва задля пропаганди передових ідей та в своєму зверненні мовив, що тепер вони – художники будуть слугувати авангардом. [28, с. 15]. Пізніше, а саме 1885 року, термін авангарду відійшов від політики до художньої критики завдяки Т. Дюре. Хоча, цікавий той факт, що за 14 років до цієї події, А. Рембо в переписці, яка стала відомою набагато пізніше, писав, що саме поезія повинна вигадати нову мову, яка б з'єднувала ідеї політичного та художнього авангарду [28, с. 16].

У контексті історичного явища, людство познайомилося з авангардом вже в ХХ столітті, проте не дивлячись на це, жодне угруповання, жодна течія або школа не включали авангард у свою назву, а тим більше жоден критик не використовував даного терміну, висловлюючи свої думки. Та й взагалі, так само як реалізм та романтизм, термін авангард не використовувався прихильниками як самоназвою, а лише став використовуватись, коли об'єднання або розпадалось і те, що їх об'єднувало мало завершення, або ж коли їхнє угруповання ставало історією.

Багато науковців порівнюють авангардизм з поняттям модернізму. Деякі кажуть, що це майже не тотожні поняття, інші ж кажуть про те, що це

зовсім протилежні течії мистецтва. Що ж до нашої думки, ми погоджуємося з філософією В. Руднева. Він каже про те, що на противагу авангардистам, які не можуть існувати без скандалу та епатажу, модерністи зазвичай працюють наодинці, їм потрібен час для створення нового у сфері художньої форми. Якщо авангардисти звикли працювати скоріше імпровізаційно, віддаючись своєму поклику «тут і зараз», то модерністи, люди, які підходять до своєї праці з більш серйозним настроєм, і для того, щоб їх розуміла публіка потрібен час. Звісно, не скажеш, що публіка легко сприймає авангардне мистецтво, але все-таки, якщо порівнювати, то модернізм буде ближче до елітарного мистецтва, а авангардизм вже більш розрахований на маси. Модернізм зазвичай працює з оновленням класики, але не використовуючи жодних акцій, протестів, які б привертали зайву увагу, а ось авангардизм є безпосередньо тим, що створюється зовсім нове, таке, чого ніколи ніхто не бачив, щоб це шокувало і викликало захват одночасно. Як чітко описав митців філософ: «Ось типічні модерністи: сухорлявий довгий Джойс, зніжений Пруст; маленький, худий, немовби навік переляканий, Франц Кафка; худі Шостакович та Прокоф'єв; сухий маленький Ігор Стравинський. Усе це шизоїди-аутисти, замкнуті в своєму естетичному світі. Неможливо їх уявити на площі чи на естраді, епатуючи ми публіку...А ось авангардисти. Агресивний з громовим голосом, атлет Маяковський, так само атлетично складений; «з'ївший собаку» на різного роду скандалах Луїс Бунюель; самозакоханий до параної і при цьому розраховуючи кожен свій крок Сальвадор Далі»[27]. І ми не можемо не погоджуватися з цими словами, адже якщо замість минулих митців поставити ім'я сучасників, то все зійдеться.

Авангардні явища характерні саме для зміни етапів у історії художньої культури, адже художній авангард є певною реакцією естетичної свідомості на масштабний злом в культурі, викликаний соціальними катаклізмами та науково-технічною прогресією, а саме всебічними революціями та світовими війнами. Завдяки філософським вченням Ніцше, Шопенгауера, Бергсона, Сартра, а також завдяки фрейдизму став з'являтися авангард. Відмовляючись

від минулого досвіду, протестуючи проти звичних форм мистецтва, авангард шукає та створює зовсім новий художній продукт. Звідси ми й можемо спостерігати епатажно-скандальні та ірраціональні характери художніх творів авангардистів.

З'явившись спочатку в живописі, скульптурі та архітектурі, авангард захопив літературу, музику, театр та кіно. Фундаментально авангард був оснований такими течіями модернізму, як символізм, неоромантизм, імпресіонізм та експресіонізм. Найвідоміші течії авангардизму виражали себе не тільки у мистецтві, а й в теоретичних маніфестах.

Щодо історії театрального авангарду, то батьком вважаються драматург А. Жаррі завдяки своїй переможній п'єсі «Убю Король», яку вперше поставили на сцені 1896 року у Парижі. Глядачі на прем'єрі настільки були шоковані від побаченого, після звиклого класицизму непристойні репліки та зовсім не звична форма вистави дуже спантеличили глядачів. А після прем'єри у одній з газет навіть порадили після акторів продезінфікувати сцену. У глядацькій залі коївся такий шум і галас, що головному герою просто довелося будь-якими засобами вгамувати натовп: були і танці, і гримаси, і змоги перекричати шокованих людей, і навіть довелося лягти на суфлерську будку, обличчям до глядачів, його нарешті помітили і вгамувалися. Звичайно, публіка затихла, виставу вдалося закінчити, проте завершення її, певно, вже ніколи не буде. Зараз це здається смішним, але на той час такі «витівки» дійсно були викликом проти всіх. На думку деяких вчених, «татусик Убю» породив такі авангардні течії, як абсурд, сюрреалізм і театр жорстокості. Пророцтво Жаррі виявилось фатальним, він породив у образі короля діагноз всім тим, у кого найголовнішими будуть хапальні та жувальні рухи. Таким чином, народ не просто гідний такій владі, а й влада є повним істинним та вульгарним уособленням такого народу. Описуючи головного героя із власного викладача, разом із своїми приятелями під час навчання, драматург навіть не уявляв, чого йому це буде коштувати. Так, він, безперечно, здобув світову популярність, але довелося поплатитися власною

репутацією, здоров'ям та душевною рівновагою. Було враження, що створений персонаж привселюдно зжирав свого автора. Аби втихомирити героя, якого він зневажав та ненавидів, Жаррі почав вести себе подібно до власного персонажа, ніби намагаючись довести кожному, хто над ним кепкував, що «таточко Убю» – це аж ніяк не тільки літературний персонаж. Він почав настільки себе неадекватно вести в соціумі, що здобув славу божевільного та окрім цього, доконував себе алкоголем, що й дозволило А. Бретону записати Жаррі до списку митців в своєму маніфесті, прозвавши саме «сюрреалістом в абсенті» [31]. Не дивлячись на тяжке життя драматурга, на його безглузду поведінку, як усі вважали, нам імпонують його ідеї та думки щодо театру [10]. За його словами якщо навіть по всьому світу знайдеться лише п'ятсот людей, які хоча б трішечки бажають бути в душі Шекспіра та Леонардо, то цілком справедливо буде дати цим людям мистецтво, якого вони потребують, якого вони гідні, а іншим хоча б іноді робити дні відпочинку від своїх примітивних сцен, до яких вони так звикли.

До речі, в Україні за цією п'єсою можна подивитися виставу «Король Убю» від київського театру «Мізантроп», засновану режисером І. Мощицьким та композитором Д. Саратським 2015 року, проте режисер настільки додав власного бачення, що від п'єси, напевно, тільки й назва лишилась.

Взагалі, за реформування театру були усі представники авангардних течій, проте найбільшими прихильниками виявились футуристи на чолі з Ф. Марінетті та дадаїсти на чолі з Т. Тцара. Їхні театральні теорії мали значний вплив на майбутню європейську режисуру ХХ століття. Те що їх об'єднувало – творчість А. Жаррі. Марінетті був настільки вражений прем'єрою його п'єси, що під захватом написав п'єсу «Король Кутеж». У своїх записках [21, с. 28] В. Мейерхольд якимось відгукувався про рекомендації Марінетті, в яких йшла мова про зворотній порядок фабули п'єси, розлиття клею на глядацьких сидіннях, розсипання чихального порошку та навіть інсценування перед глядачами різноманітних вбивств,

пожеж, все це заради динамізму та швидкості. Проте, не дивлячись на відверту легковажну парадоксальність цього футуриста, стає зрозумілим, що він хотів донести поміж рядків, стає зрозумілим його бунт проти театру полутонів, храму суконь та нестійкої містики психологізму, від яких кожного недосвідченого глядача нудить, а ті, хто цим надихається, повинен зловити себе на тому, що його заїдає всесильне міщанство, з якого треба по скоріше вириватися, якщо прагне стати громадянином нового комуністичного світу.

Теорія футуристичного синтезу, невеликої п'єси, маленького ескізу, мала лише три складові успіху: спонтанність, непередбачуваність та малу форму, як протидію великому формату традиційних п'єс.

Дадаїсти у своїх текстах не тільки руйнували сенс речення, використовували абсурдні прийоми, вони також внесли театральні механізми в людину «мислючу» (що до речі схоже з принципами виховання самостійно-мислячого творчо-активного актора та режисера Леся Курбаса), змушуючи не тільки театралью жити, створювати п'єси, вистави, а й театралью мислити.

Об'єднувало також дадаїстів і футуристів бажання позбавитися режисера – головне завоювання театру того часу. У їх уявленні вся режисура зводиться до видумки вибухового вітру, а сценарій відбувається у глядацькій залі. Навіть радили повісити над сценою портрет режисера у траурній рамці. Режисер заважав авангардистам за двома причинами. По-перше, насамперед режисера з театром пов'язувала робота, тобто комерційна справа, іншими словами кажучи, від робітника на фабриці він нічим не відрізнявся, так як теж отримував кошти за свою працю. А згідно цієї точки зору, вони вважали, що не можна відноситися до мистецтва з боку професіоналізму, щоденної праці, для великих дилетантів, якими вважали себе дадаїсти, неможливо. А з другої причини, не враховуючи праці в театрі, для дадаїстів режисер був людиною, яка заморожувала, знищувала справжнє театральне дійство. За думками дадаїстів, режисер це не індивідуальний митець, який виражає актуальні та соціальні проблеми, згідно з їх маніфестами, це представник

влади, «буржуазний» митець та цензор будь-якого імпровізованого дійства [13].

Так само вони виступали проти актора, який на сцені був не важливішим за будь-який предмет, який можна використовувати лише за призначенням. Художник-футурист Е. Прамполіні вводить таке поняття, як «актор-простір», після якого в новому театрі актор становився клоуном, маленьким електричним роботом, маріонеткою або взагалі зникав зі сцени. Змінилась і роль публіки після маніфесту 1913 року «Театр-вар'єте», вона повинна була стати більш активною та творчою. Та незважаючи на такі зміни, йшов культ презирства публіки, огидністю до успіху та головне – насолода бути критикованим суспільством. Пізніше, коли прибрали рампу, яка поділяла сцену та публіку, ідеальним варіантом для авангардистів став цирк, кабаре, вар'єте та мюзик-хол. Якщо до цього часу клоуни вважалися низькою ланкою артистів, то саме футуристи вважали клоунів провідними в мистецтві перформансу.

Пізніше з'являється сюрреалізм, коли лідер цього напрямку А. Бретон відштовхуючись від ірраціоналізму З. Фрейда та А. Бергсона назвав першість образу, народженого саме підсвідомістю, відмовою від логіки. Для постановки сюрреалістичних п'єс створено театр ім. А. Жаррі, Р. Вітраком, А. Арто та Р. Ароном. Більш за все, концепцію театрального сюрреалізму виразив саме Арто у театрі жорстокості [1]. Відтворюючи власні галюцинації хворої фантазії, він намагався створити «театр сновидінь». Він закликав театр повернутися до жорстокої реальності лицем, відійшовши від традиційних гуманістичних та психологічних напрямів. За його думкою, театр повинен звалитися на людство, як чума, шокувати, відтворюючи на сцені злочини, сцени із кров'ю, грубою еротикою, показувати справжні інстинкти людини, тому що саме насилля та жорстокість здатні очистити соціум. Так як, він був під впливом Фрейда, то вважав, що театр жорстокості здатний виконувати роль психотерапії.

Значно вплинув на розвиток театрального авангарду екзистенціалізм та міфологічна інтелектуальна драма. Буття людини розуміється як екзистенція, котра сама по собі є непізнаною та взагалі абсурдною. І тільки, коли людина знаходиться у кризисних ситуаціях. Коли вона лицем повернута до смерті, тоді вона починає розуміти сенс. Значний представник екзистенціалізму Ж. Сартр, який заперечує об'єктивність історичних ситуацій. Вперше А. Камю обґрунтував філософію абсурду як те, що світ відображений людині, як нерозумний початок, і мужність людини залежить не від того, щоб бігти від життя, або примирюватися з ним, а в тому, щоб вести з нею боротьбу, використовуючи бунти та революції.

Екзистенціалізм разом з сюрреалізмом підготував появу театру абсурдної драми, яка була заснована концепцією несумісності людини з оточуючим світом. Як казав Е. Іонеско, абсурдисти бачать світ, який не має сенсу, реальність нереальною, людей, які блукають серед хаосу, не маючи в душі нічого окрім страху та докорів сумління. Саме такими ми можемо побачити персонажів та власне світ у п'єсах С. Беккета. Драматург насичує свої твори страшною символікою, його герої сліпі, німі, паралізовані, він розташовує своїх героїв у сміттєвому ящику («Кінець гри», 1957) або ж по саму шию занурює в пісок («Щасливі дні», 1961), бажаючи відняти у них будь-яке право на свободу та самостійність. Найвідоміша п'єса «У очікуванні Годо» 1952 року, яку прозвали «філософською клоунадою». У творі «нічого не відбувається» і ця розрядженість дії підтверджує думку автора, що час даний для того, аби постаріти.

Абсурдисти протистоять не лише традиціям театру, а й традиціям літератури, драматургії, відмовляються від мови, навіть мови сцени, як посередником взаєморозуміння між людьми. Звідси й виходить складність абсурдної драми, безкінечна гра словами та образами, дивакувата суміш фарсу та елементів театру жаху.

До середини 1970-х років, абсурдизм, як течія авангарду, вичерпав себе і на зміну приходить вже нова драматургія, яка належить до естетики

постмодернізму, так званої реакції на авангард. Таким чином авангард у театрі експериментальним способом виробив безліч нових форм, прийомів та рішень художньої творчості. Тим не менш, саме завдяки авангарду, руйнуванню традиційних естетичних норм художня культура відчинила двері постмодернізму або трансавангарду.

Отже, історія розвитку театрального авангарду дуже захоплююча та цікава, починаючи від п'єси А. Жаррі «Убю Король» вперше показану в Парижі 1896 року і закінчуючи сучасною виставою цієї п'єси в Києві театром «Мізантроп» 2019 року, можемо сказати, що авангардне мистецтво не стоїть на одному місці, якщо тоді глядачі шокувалися від лексики без цензури, то зараз в глядача зі сцени може влетіти відро з водою, як у вищезгаданій виставі, і глядачі на це нічого не скажуть. Збирати якомога більше хейтерів, аніж поціновувачів свого мистецтва, і нині залишається чи не найголовнішою метою авангардиста. Якщо люди вже починають свій внутрішній монолог протиборства від побаченого чи почутого, то це вже є перемогою для авангардизму, адже викликати бодай якісь емоції вкрай важко. Хочеться завершити словами художника-авангардиста К. Малевича, який каже про те, що геніальність митця зовсім не в тому, щоб передати якомога реальніше дійсність і прикрасити твір, геніальність в тому, щоб знайти нові форми сучасності, аби твір був печаткою нашого сьогодення [20].

Розглянувши, як зароджувалось авангардне театральне мистецтво у світі, вважаємо доцільним, у наступному підрозділі підійти ближче до теми нашої кваліфікаційної роботи, розглянувши український театральний авангард ХХ століття.

1.2. Розвиток українського авангардного театру ХХ століття

Важливе значення для розвитку театрального авангарду України перш за все здобув Л. Курбас. Вперше вітчизняне мистецтво завдяки режисеру-

реформатору отримало Золоту театральну медаль Парижа [18, с. 100]. У своїй виставі «Джиммі Хіггінс» режисер найпершим не тільки в Україні, але й у світі використав під час вистави відео. Цим він хотів передати думки головного героя. Найактивніше використовував у своїх виставах всі можливі виразні засоби, такі як голос, рух, слово, пластика тіла, музика. У постановці «Газ», використовуючи рухи, актори зображували вибух та працю машин. Л. Курбас і його театр «Березіль» як певний кордон, який поділяє історію українського театру на «до» та «після». Нехай, задуми Курбаса не увійшли в цілу систему, як у Станіславського, проте саме він зумів відійти від побуту, від класичних побудов вистави.

За словами мистецтвознавця Д. Горбачова [5], поряд з Курбасом ми можемо поставити ще дві режисерські постаті, які вносили зміни до театального мистецтва, такі як Борис Глаголін та Ігор Терентьєв. На наше переконання, у радянські роки українські та російські митці тісно співпрацювали між собою; переїжджаючи з однієї країни в іншу, митці обмінювалися своїми знаннями, навичками, особливо авангардисти, які не могли стояти на одному місці, були в постійному пошуку чогось кращого, експресивнішого та динамічного. Так, наприклад режисер Б. Глаголін під час гастрольного виступу українськими корифеями був настільки вражений, що видав рецензію на одну з вистав, яка увійшла до збірки «Хохли й хохлушки», згодом він став справжнім українофілом, був українським актором та режисером. Після одної з його вистав, кореспондент прокоментував це таким чином: «Глаголін дійшов до повної безсоромності, порнографія у найнепрстойнішій формі доводилась ним мало не до культу. Глаголін поставив на сцені «голий балет»: усі виконавці були в костюмах праотців. Для більшого ефекту балет виходив у публіку. Оголені чоловіки та жінки розташовувалися в розкутих позах на бар'єрах лож». Відповідаючи на такі галасливі зауваження, митець зауважив на тому, що він хотів лише показати природну красу, збудити звичайну цілком здорову чутливість, і в цьому не повинно бути нічого соромного. Цікавим було використання полеміки,

диспуту під час антрактів та одразу після вистав. Коли співбесіди, підтримувані його людьми, починались загострюватися, він хутко біг за куліси, а своє місце віддавав охочому комуністу [33, с. 43]. Поміж критиків у його мистецтві були й прихильники його творчості: «...Він знайшов стиль твору. Він відчув його ідейну вісь. Його режисерська трактовка виявила найсуттєвіше у п'єсі. Вона художньо переконлива. В ній сплелися начала соборності – зв'язок глядача з актором, який штовхає думку театральної умовності. У глаголінській постановці музика і танці, тобто найвиразніші засоби для імпульсивного оригіналу, склали основу твору. В них Глаголін розкрив ритм «Пана», не помірний, а галопуючий випадковий, вихровий: адже непоміркована і душа язичницького бога. Глаголін зумів так поставити масові сцени, так оркеструвати музику рухів, що йому позаздрив би Рейнгардт»[33, с. 44].

За словами Горбачова [5], саме Терент'єв Ігор стає першопочатківцем українського театального абсурду. За допомогою Л. Курбаса втілює свою мрію у створенні театру «СОЗ» – соціалістичне змагання. Терент'єв безсумнівно захоплювався творчістю Гоголя, проте причиною створення вистави за мотивами «Ревізора» стала вистава Мейєрхольда. Вони обоє були новаторами, реформаторами українського театального мистецтва, проте за словами Терент'єва, Мейєрхольд створював період завершення авангардного експериментування, та ще й свідомо, а він же, навпаки, хотів своєю виставою знову відкрити його. Сперечаючись між собою, вони мали спільну мету – пошук нових театральних форм. Але, якщо у Мейєрхольда це були прийоми символізації на сцені, реалістична гра потаємних бажань, то у Терент'єва це не вже не просто спроби фантасмагорії, причитування тексту Гоголя через повне відсторонення. Починаючи виставу появою на сцені білих дресированих щурів, може здатися, що саме це є прототипом майбутнього «панічного театру» Ф. Аррабаля [12].

Це були неймовірніші, повністю безглузді сцени, які були перенасичені гумором. Один Місцевий (Городничий) чого вартий! Кожного разу, коли

доводилось перевірити ревізора, який поселився в готелі, бігав у чорну шафу, яка була для нього в якості туалетної кімнати, та видавав звідти свої накази. Взагалі, коли шафа використовувалася саме за призначенням, то над нею чіпляли табличку, яка засвідчувала, що це шафа [5]. Замість того аби побачити звичну виставу, поставлену по всім традиціям класичного театру, глядачів очікував авангардний виступ до якого критики віднесли дуже критично: «Формалістична акробатика, клоунада, містично-таємничі епізоди, непотрібні мізансцени – ось чим перейнято «Ревізора»-«Інкогніто», показаного в херсонському театрі, – писав Божко. – Замість наголосу на ідеології, режисер всю увагу зосередив на сухій непотрібній п'єсі й глядачеві формалістиці. Замість кинути ясний промінь сучасної сатири на гоголівські постаті, режисер пройняв усю п'єсу конячою дозою еротоманії, самого бруталного неприхованого сексуалізму (хоча б сцена з купчихою та унтерофіцершою й багато інших)» [33, с. 236].

Виходячи з цього, ми розуміємо, що є багато недооцінених діячів мистецтва, які зробили великий внесок для українського авангарду. На нашу думку, не так важливо, де народився митець, важливо, чого він зміг досягнути впродовж всього життя. Таким чином, ми можемо зробити висновок, що саме зародження українського авангардного театрального мистецтва потребує більш детального вивчення. Також, хочеться сказати, що хоча й авангардисти були проти минулих надбань, прагнули створювати все нове й нове, як би там не було, але навіть у авангардистів є їх «представники класики», їхні роботи спираються на те, що їм сподобалося, особливо, якщо казати про саме зародження авангарду, коли зміни робити хотілося, а прикладів було не так багато, як ми маємо на сьогодні. Відповідно до цього, в контексті сучасності, було б непогано створити такий сайт, або ж навіть цілу міжнародну соціальну мережу, яка об'єднувала поціновувачів мистецтва, щоб кожен зміг долучити цікаві факти та відео представника театрального авангарду. Впевнені, що таким способом, можна допомогти багатьом учням театрального мистецтва та взагалі шанувальникам. Таким чином, сучасні

авангардні театральні діячі змогли б популяризувати себе, а дослідники театального мистецтва знайти для себе цікаві «скарби», яких ще ніхто не досліджував.

Хочеться наголосити на тому, що драматургія, без контексту театру, не може існувати, а театр не може існувати без життя. Наприклад, якщо узяти театр корифеїв, які були переважно сільського типу, то такими самими були і тексти для вистав. Перші спроби авангарду були у І. Кочерги, пізніше з'явилися психологічні твори Винниченка, почались створюватися п'єси про місто, інтелігенцію та маргіналів. Через певний час, до авангардної драматургії разом із Л. Курбасом увійшов М. Куліш, твори якого були й будуть вершиною національної драматургії.

За нашими твердими переконаннями, виняткове місце у розвитку, як і вітчизняного, так і світового авангарду, займає саме українська сценографія початку ХХ століття. Рівень авангардної української сценографії не лише підходить еталонам світового мистецтва, але й перевершує його. Настає доба художніх змін, яка пов'язана безперечно з такими течіями авангарду, як експресіонізм, футуризм, кубізм та конструктивізм. Відомо, що до України конструктивні та кубістичні форми до театру принесла саме Олександра Екстер, яка провівши деякий час у Парижі, повернулася на Батьківщину, щоб оновлювати вітчизняне мистецтво. Вона, як і багато сценографів того часу, працювала і в Україні, і в Росії і згодом була відомою у Європі. Її кубістична ідея полягала в тому, аби використовувати під час вистав не тільки нижню частину сцени – підлогу, але й повністю всю поверхню. Сама сцена побудована у формі кубу, то чому б і не використовувати куб за призначенням? Вона малювала в своїх ескізах різні декорації, які б дозволили розташування на сцені більшої кількості акторів та робило би сцену візуально більш масштабною та цікавою [7]. Також Олександра Екстер була неймовірним дизайнером сучасних сценічних костюмів, як театру, так і кіно. Перш за все варто зазначити, що прославилася на весь світ художниця саме завдяки реформуванню сценографії. Всесвітню відомість як реформаторки

сценографічного мистецтва та театральних костюмів Екстер отримала за такі вистави, як «Фаміра Кифаред», «Саломея» та «Ромео і Джульєта». Цікавим є той факт, що як зараз нині модно казати «боді-арт», художниця почала втілювати ще задовго за те, коли це стало «мейнстримом». Але це не було естетичною складовою актора, розмальовуючи тіло, художниця доповнювала саме театральні костюми [35]. Одна з її учениць, згадуючи художницю у своїх спогадах якось писала: «що найбільш вражаючим в Екстер, на відміну від багатьох художників європейського авангарду, був органічний синтез знання, любові та розуміння традицій народного мистецтва з лівими пошуками в власній творчості. Вона виросла з народних українських джерел і разом з тим була митцем західної культури, чистої води формалістом» [40]. Будучи в Києві, авангардистка вирішила створити власну художню студію, з якої пізніше вийшли такі сценографи, як Хвостенко-Хвостов, Петрицький, Меллер та інші. До речі, одного разу Петрицький до останньої сцени «Тарас Бульба» вирішив зробити повністю чорні декорації, після побачення яких комісією було відмінено останню дію, надто моторошно виглядало, тому й після того показу й так і завелось, всі хто ставив «Тараса Бульбу» за мотивами оригіналу не використовували останню сцену [5]. Усі вони безсумнівно підхопили всі знання та навички Екстер та рознесли їх по всьому світові.

Харків на початку ХХ століття не тільки є першою столицею радянської України, але й центром оновленого українського мистецтва, футуристичної поезії та конструктивістської архітектури. Саме тут створюється проєкт галасу авангардистів, «ЛЕФ по-українськи» – журнал «Нова генерація», в якому можна побачити не тільки українську поезію та прозу, а й теоретичні праці К. Малевича, звіти з крайніх західноєвропейських виставок образотворчого мистецтва та дизайну. Саме з цим журналом співпрацюють автори вистави «Машиніст Хопкінс». Таким чином, режисер Микола Фореґгер публікується зі статтю «Опера», а художник Анатоль Петрицький зі статтю «Оформлення сцени сучасного театру». На той час лідери

українського театрального авангарду тісно співпрацювали із німецьким експресіоністським театром. Вигляд вистав по-новому не зміг оминати і театр музичний – Столичну оперу. Перш за все вигляд вистав у новому образі лягли на плечі А. Петрицького і О. Хвостенка-Хвостова, найвеличніші представники тогочасного вітчизняного авангарду. До речі, які також тісно працювали з видатним Л. Курбасем. Саме у Харкові для мистецтва театрального авангарду значний вплив внесли такі режисери, як М. Фореггер та Л. Курбас разом зі своїми художниками-постановниками вистав. Лідером зі сценографії українських авангардних вистав вважався А. Петрицький, який був одним з учеників О. Екстер. За призначенням він був заядликим конструктивістом, проте якщо до певної вистави потрібен був певний стиль, він з легкістю до нього підлаштуватися. [34]. У той же час, використовуючи у своїх працях елементи фольклору, спирався на своє етнічне коріння. Він користувався різноманітною кількістю матеріалів у своїх творах. Цілком вірогідно, що в такому дивовижному дисонансі, ми можемо віднайти щирий дух саме українського авангарду, в якому конструктивізм синтезується з орнаменталізмом, а справжній професіоналізм з примітивізмом [3].

Фореггер був відомішим майстром, який представляв ліве крило радянського театрального процесу, він був проти усіх академічних загальних понять та представник оновленого театрального синтезу був затребуваний у сфері пошуків нового. У першому маніфесті «Опера», яка була надрукована у авангардному журналі «Нова генерація» можна прослідити принципи, принесені у ранній період радянського авангардного театру, європейського мюзік холу, буфонади, оперети та базарного театру. Режисер закликає змінювати застарілі закони оперної режисури «красивості», наголошує на синтетичну природу жанру та головне — на важливу роль танцю та руху, таким чином пропонує жанр оперно-балетного дійства. Звичайно, Фореггер розумів, що він йде на певний ризик, проте йому настільки сподобався твір композитора М. Бранда, який так само пропонував реформувати оперу та врятувати, на його думку, застарілий жанр музикальної творчості, впливом

на психіку глядача завдяки новим технічним можливостям механізації сцени, світла та навіть кіно-графічного монтажу. Такої ж думки був і художник-авангардист Петрицький. Таким чином, у сценах в барі та театральному закуліссі володіли лаконічність форми та витонченість гри з фактурою. Речовий та тілесний світ був даний з демонстративною виразністю та простотою. Машинний зал заводу, особливо ефектний у другій дії прологу, навпаки був відмічений своєю похмурістю. Величезні зубчасті колеса, циклопічні вимірювальні прилади, ремінні та зубчасті передачі, створювали таке середовище, в якому машини підлаштовували під себе людей-гвинтиків. Тіло становилося алегорією машини. Зі слів Фореггера: «Машина вже не ворог, а друг та помічник. Вона гарна її треба любити. Боротьба за існування, боротьба на фронті змушують цінувати своє тіло, як машину, свою силу, спритність та винахідливість» [36].

Цікаво описує роботу режисера, балетмайстра одна з балерин, яка розповідала про один з мюзиклів, як величезний вибух творчої наснаги. Усі художники, скульптори, режисери хотіли створити щось таке нове, небачене не за дорученням, як було пізніше, а саме під натхненням душі, з великим бажанням та цікавістю. На одну з вистав режисер не зміг приїхати, проте над балеринами керувала його дружина. Ось як описує цей процес одна з балерин: «Я зображувала щось на кшталт поршня: лягала на авансцені на спину головою до глядацької зали, охоплювала руками ноги під колінами, а двоє учнів акторської студії брали мене за щиколотки з різних сторін і розгойдували назад та вперед протягом усього номеру, який тривав двадцять хвилин! Закривши очі, я з жахом чекала, коли ж вони зачіплять мною підлогу, і це знову відбувалося. На хребті в мене утворилася рана, яка не загоювалася, але я мовчала, лякалась, що мене замінять якою-небудь іншою дівчинкою. А бути на сцені, брати участь у виставах – здавалося нам невиразним щастям» [29]. Таким чином, ми можемо зробити висновок, що не зважаючи на важку, а часом й небезпечну працю балерин та й взагалі акторів

у театрах, вони – діячі мистецтва, просто не можуть через якість там перешкоди, навіть і значні, відмовитися від насолоди гри на сцені.

Аналізуючи місце видатних українських діячів у європейському мистецтві, переконуємося, що вони «у своїх пошуках йшли в єдиному руслі європейського художнього процесу, швидко наздогнавши хронологічні відставання, а потім, в окремих випадках, вириваючись уперед» [30]. Українські сценографи були і зачинателями нових художніх рухів, і продовжувачами цих змін. Як справедливо та з точністю наголосила відома дослідниця Неллі Корнієнко: «20-ті роки були добою великих змін і пошуків, добою експерименту в усіх сферах духу. І театр не складав винятку. Могутні почуття, експресія думки, жага нових відкриттів набували в театральній творчості конструктивних і масштабних художніх форм.» Дійсно. саме завдяки розвитку театрального авангарду на початку ХХ століття, ми можемо говорити про сучасний театральний авангард. Якби не такі театральні новатори, як Л. Курбас, І. Терентьєв, Б. Глаголін, М. Фореггер, хто знає, як би була влаштована творча театральна діяльність таких митців сучасності, як Жолдак, Троїцький, Богомазов і яку б сучасну театральну-авангардну спадщину ми мали. У контексті нашого питання, вважаємо доречним розглянути особливості режисерської та акторської школи Леся Курбаса.

1.3. Особливості режисерської та акторської школи Леся Курбаса

Єдиним найближчим другом у юні роки видатного режисера та актора Л. Курбаса був його однокласник Х. Водяний, який у своїх спогадах малює портрет всебічно розвиненої особистості, яка мала велике серце, однак до своєї душі нікого не допускала. Юний Курбас вражав своїми талантами, начитаністю в літературній класиці, дивовижною ерудицією та навіть музикою. Майбутній режисер був настільки яскравим у мистецьких проявах, що поміж собою його однолітки називали арлекіном, на що він, звичайно, не

ображався, а лише посміхався у відповідь. Перед різноманітними розвагами у досить юному віці, Курбас віддавав відчутну перевагу книжкам. Він настільки жадібно читав, хотів опанувати класичні твори мовою оригіналу, що навіть спеціально для цього вчив іноземні мови. Таким чином видатний режисер володів українською, польською, російською, німецькою, англійською та норвезькою мовами [2, с. 9]. Ведучи боротьбу з навколишніми обставинами та безпосередньо з самим собою, Лесь загартовував волю, виточив силу духу, настирність та цілеспрямованість, які згодом ставали у пригоді в житті.

Л. Курбас був ідеалістом так само як і Г. Крег, Г. Сковорода та Р. Штайнер. Саме через це вони не випадково входили до складу його «референтної групи». Більш за все він прагне вивчати космос «внутрішньої людини». Проте історично склалося так, що його час – епоха революцій та зміни системи, сподівань на нову Україну та її оновлене мистецтво. Курбас вірив у те, що саме культура є провідником нового життя. Він мріяв перетворити звичайний театр на духовний парламент, той, який видавав би свої власні закони.

Створивши такий театр, який скоріше треба було назвати Театральною Академією чи навіть Національним центром театрального мистецтва, він ніби то підхопив ідею Г. Крега. Цей масштабний проєкт почався ще зі створення 1922 року у березні мистецького об'єднання «Березіль» – МОБу (найперша експериментальна майстерня, яка налічувала близько 250 осіб). Друга майстерня розпочала створення вже дитячого театру під керівництвом Ф. Лопатинського. Третя майстерня стала драм студією під керівництвом Я. Бортника, при якій також працювала літературна студія Б. Якубського. Власне театром Курбаса та практичною школою режисури стала четверта майстерня. У Борисполі, як лабораторія для аматорських студій, була запланована п'ята майстерня. Під керівництвом С. Бондарчука та П. Долини в Одесі 1924 року відкрилась шоста майстерня. У вересні того самого року створена Мокро-Калигірська молодіжна майстерня «Березоль», яка

налічувала біля 200 осіб. Також планувались такі майстерні театрального мистецтва, як єврейська, вірменська, польська та циганська. Ця величезна «театральна країна» будувалася за принципами середньовічного ремісничого центру.

Курбас заснував спеціальну режисерську лабораторію, пізніше зробленою режисерським штабом, яка оволоділа не лише теоретичними знаннями режисури та акторської майстерності, а й провела цілий аналіз вистав, розробила власну стратегію МОБу, методики й методології театральних шкіл та напрямків, а також підготувала режисерів для інших українських театрів. Так згодом виник журнал «Барикади театру», друкувалася ціла низка театральних видань. З'явився перший в Україні театральний музей, потім — перша в республіці станція фіксації та систематизації досвіду, пізніше були створені репертуарна клубна станція української мови та театральної термінології та станція наукової організації праці. Збиралися й оформлювалися цінні театральні матеріали, включно з анкетами для глядачів, які, до речі, «Березіль» одним з перших ввів до практики.

Те, що Лесь Курбас для роботи в Молодому театрі запросив сценографа А. Петрицького означає саме те, що йому потрібні були так само новаторські думки, особистість, яка б зрозуміла його погляди і змогла би втілити у життя сцени всі задуми. Костюми художника-сценографа були настільки свіжими, це було саме те, чого не вистачало українській сцені. Вони поєднували у собі експресивні лінії, яскраві плями та сміливі форми, його роботи мали доповнювати загальну картину, або ж слугувати головною основою вистави. Світове визнання сценограф-авангардист отримав саме за свої «Театральні строї».

Сценографічний образ став подобою персонажу, протилежному героєві, ідеї класичного сценографічного авангарду полягали у максималізмі. Намагалися використати всі течії одночасно, а якщо ж художник надавав перевагу одному стилю, то прагнув до того, щоб використати всі можливості

виражальних засобів. Таким чином навіть бажання, аби сприйняла аудиторія, відходило на другий план. Оволодівши тривимірністю, сценічна декорація уподібнюється ролі самого актору, іноді вона використовується в доповненні актора, а іноді актор доповнює її. На наше глибоке переконання, такий взаємний синтез авангардного мистецтва розширював, як естетичну так і етичну змістовність вистави, її власне художню цінність, як культурного продукту.

Починаючи з Молодого театру Курбас заявляв про початки теорії образних перетворень та про актора, як розумного арлекіна. «Березіль» – є втіленням синтезу театральної культури європейського нового та класичного театру, разом з українським, адже саме тут такі драматурги як Софокл, Шевченко, Шекспір, Леся Українка, Шиллер та Ібсен з'явилися з новою експресивною театральністю, які будувалися на образному перетворенні пластики та ритму загального середовища, враховуючи людину, на ще зовсім непередбачених версіях можливостей пластики внутрішнього світу людини.

Переживши певну установку на техніку, на пафос часу, своєрідно оброблену, Курбас заявляє про відсторонення емоції, про появу механізації фактури. Це певний спосіб приборкання некерованих акторами їхньої рефлексії, заперечення стереотипу традиційної мелодрами. Насправді, метод дуже корисний для починаючих акторів, які тільки намагаються пізнати та розуміти себе. Постійні крики на пустому місці, махання руками та будь-які хаотичні переживання – головна проблема, з якою боровся режисер: «Ви плачете на сцені, а публіка спокійно спостерігає, а треба щоб ви були спокійні, а публіка плакала!» [16, с. 122–127].

І справді, з цією думкою неможливо не погодитись, адже усі видатні режисери тільки і кажуть про те, що на сцені потрібно грати життя, але не жити, тому що навіть якщо актор пережив якусь подію подібну до гри на сцені, він буде занадто справжнім на сцені, а глядачі в кращому випадку цього не зрозуміють і будуть сприймати як позерство, а в гіршому їм буде огидно на це споглядати. Треба вміти подавати інформацію так, щоб навіть

ледве чутним голосом без жодних зайвих жестів, глядачі отримали ту саму енергію, яка коїться у актора під час вистави. Актор повинен сам вірити у те, що він хоче донести до людей, бо якщо актор не здатний повірити в свою роль, то глядач точно нічого не зрозуміє.

Використання фактур кінематографа у виставах стало одним з найбільших починань, які були невідомі до цього. Кіно було занадто молодим, аби впливати на інші види мистецтва. З перших спроб театр опирався на символічні можливості цього мистецтва. Лексика у кіно була не такою важливою, як сама фактура екрана, щоправда вона дійсно несла особливу енергію та чарівність. Сам по собі факт введення екрана у тканину, звільнював нову естетичну енергію, однак Курбасу цього виявилось замало.

Режисер починає вступати з кінематографом у більш незалежні та сміливі відносини: будує всю виставу за принципом кіномонтажу, при цьому використовуючи естетику експресіонізму німого кіно. Поява монтажу, світла, використання напливів, крупних планів музики, як цілої низки монтажних фрагментів. У таку майже кінематографічну виставу природно увійшло саме кіно, як текст у певному його виправданні. Функції екрана давали змогу ввести реальну хроніку, яка зближувала, справжню історичну та відтворену засобами кінохроніки, реальність. Окрім цього, екран був використаний, як безпосередньо сама декорація.

«Вражаючою знахідкою було створення безпосередньо у глядача на очах ефекту пароплава, що відходить. Досягнуто було такого ефекту поєднанням нерухомої конструкції з білим екраном, який спадав на неї. На конструкцію сходили солдати, які відбували на фронт. Паралельний рух завіси й екрана створював сценічне враження відходу пароплава» [39, с. 136]. До речі, хочеться відмітити, що навіть зараз, в епоху інформаційного суспільства, далеко не в кожному театрі можна зустріти подібні вистави з використанням кінематографа, тому можна уявити як в той час, коли все тільки розвивалось, глядачі не вірили своїм очам і дійсно захоплювалися майстерністю режисера. Адже дуже легко вигадати щось подібне до того, як

створюють навколо тебе, а ось вигадати щось своє, до чого інші ще навіть не здогадувалися – варто поваги.

Одночасно з Курбасом застосовує екран й Мейєрхольд у «Землі дибом», а Ейзенштейн вмикає кінометражку, яка пародіює фільми пригодницького жанру, у своїй виставі «На всякого мудреця вистачить простоти». Та незважаючи на це, вони обидва відносяться з недовірою до можливостей естетики кінематографа на кону. Своєю рішучістю та покликом до нового Курбас їх випереджає, створюючи надто сильний, який досі є недооціненим, фільм «Джиммі на кораблі», шокуючи усіх, здолавши звичне сприйняття всіх фактур. «Диктатура факту» блискуче й сміливо синтезована українським режисером. Ніяк інакше, як хронікальне свідoctво, був прочитаний ігровий фільм у виставі, знятий, до речі, з виконавцем центральної ролі А. Бучмою. Таке підключення хроніки, як це дивно б не було, лише посилювало театральну умовність. У останньому акті екран взагалі ніс тільки літературну роль: відтворював бурю, був збуджуючим та емоційним тілом [16, с. 129–130].

Який би справжній внесок Курбаса до трактування «Король Лір» не був, йому безсумнівно, імпонувала ідея зробити п'єсу про навіженого старого державця, який доведе країну і сім'ю до повного краху. Курбас залишався при своїй іронії до самого кінця, навіть будучи ув'язненим на Далеких Соловках, де все-таки йому дозволили ставити п'єси. Наприкінці 1980-х років українська дослідниця Н. Кузякіна дізналася, що 1936 року Л. Курбас поставив «Учень Диявола» Б. Шоу. Він бажав створити виставу за цією п'єсою ще під час громадянської війни, але зараз ця п'єса несе ще більше навантаження. Ключовою сценою є сатирично-цинічний суд над Річардом Дадженом, у якій висміювались влада та судочинство, написана була драматургом, якому Сталін дозволив відвідати СРСР, повинна була викликати у табірному начальства безліч цікавих запитань. Немає жодних сумнівів, що глядачі, які були ув'язненими, можливо так само невинні, як і Річард Даджен, нервово посміювалися, впізнаючи себе, з відповіді генерала

Бергойна на запитання майора Суїндона про те, що ж скаже історія, – «Історія, сер, збреше, як завжди».

1937 року за наказом Сталіна було звільнено весь український уряд, почалися масштабні чистки в наукових, освітніх та культурних установах, у результаті яких, за британським істориком А. Баллоком, розстріляно біля тридцяти тисяч осіб. Того ж самого року загинув і Курбас, який був вірний лише собі, і політично-правовірний І. Микитенко, який був вірний владі. Понад два десятиліття було заборонено згадувати Шекспірівські та решту вистав Леся Курбаса. Його режисерські конспекти, щоденники, макети, лекції, фотографії та кіноплівки знищили. Саме ім'я ж режисера було заборонено аж до самої смерті Сталіна 1953 року, коли його вперше ненароком згадали [19, с. 251].

Узагальнюючи, хочемо сказати, що до своїх театральних постановок Курбас відносився так послідовно, як і до виховування нового актора, який себе тільки пізнає. Усе, що прагне вивчати режисер – космос людини. Уся його театральна країна будувалась за принципом середньовічного ремісничого центру. Він застосовує ефект екрану, тим самим приводячи у шок глядачів, спостерігаючи за відходом пароплава. Такі режисери, як Ейзенштейн та Мейєрхольд не довіряють повністю естетиці кінематографу. Курбас їх випереджає. Методика його навчання та створення нових театральних шедеврів зачаровує й нині. У контексті нашої тематики вважаємо за необхідне розглянути другий розділ: «Авангард в українській театральній культурі XXI століття».

РОЗДІЛ 2

АВАНГАРД В УКРАЇНСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ ХХІ СТОЛІТТЯ

2.1. Авангард у сучасній вітчизняній театральній культурі

В Україні за час незалежності почали з'являтися безліч нових театрів, а драматичне мистецтво все активніше долучається до культурного простору Європи. У сучасному авангардному театральному мистецтві України стали відомими не тільки на Батьківщині, а й за кордоном такі режисери як А. Май, А. Жолдак, В. Троїцький, Р. Держипільський, Д. Богомазов та інші.

Нині в Україні щорічно відбувається низка міжнародних театральних фестивалів, завдяки яким ми можемо аналізувати театральні вистави, розвивати український театр за допомогою новітніх режисерських прийомів, запозичених у європейських театрів, створювати обмін отриманих знань та навичок та просто насолоджуватися сучасним українським театральним мистецтвом, і це не може нас не тішити. Серед таких фестивалів, такі як: «Золотий Лев» у Львові, «Тернопільські театральні вечори. Дебют» у Тернополі, «Київ травневий» у Києві, «Мельпомена Таврії» у Херсоні та інші. Мета фестивалів полягає не тільки в тому, щоб взаємно обмінюватися новітніми режисерськими прийомами із іншими регіонами, містами та країнами, а й в тому, щоб створювати такий соціокультурний простір, який забезпечить можливість молодим сучасним режисерам та їх трупам відкрити себе світові.

Хочемо відмітити деякі українські фестивалі, які спрямовані саме на авангардну діяльність. Серед таких перш за все хочемо відмітити «ГогольFest» — «міжнародний багато-дисциплінарний фестиваль сучасного мистецтва, який складається з театру, музики, візуалу, освіти, дитячої програми та резиденцій, а також поєднує всі напрямки разом» [6]. Минулого року у Херсоні можна було спостерігати це масштабне дійство, коли від

однієї локації глядачі відправлялися до іншої, заради цього фестивалю приїжджали, як учасники, так і глядачі, які були прихильниками авангардного мистецтва. Масштабну виставу зробили одну на річці, де люди в човнах могли насолоджуватися дійством, але через погодні умови гурт не міг виступати наживо, тому було прийнято рішення ще раз виступити біля готелю «Фрегат», коли глядачі прямо з балконів номерів спостерігали за виступом. Це було вражаюче. Словами просто не можливо передати, тієї динамічної і водночас магічної енергії, яка коїться навколо. У той час як державні театри вимушені долати кризову ситуацію через карантинні обмеження, організатори із легкістю проводять свій фестиваль навіть за таких обставин. Це неймовірно! Вистави на свіжому повітрі не тільки допомагають збирати велику кількість людей в одному місці, а й дозволяють приєднатись усім охочим, що робить цей процес більш масовим.

Режисером фестивалю є В. Троїцький, засновник першого в Україні незалежного театру «Дах». З щирістю митець називає його деревом, плекає молоді гілочки, яких стає все більше та більше. Найвідомішими його проектами є «Даха Браха», «Dakh Daughters», «ЦеШо», Nova Opera. У одному зі своїх інтерв'ю він казав, що не дивлячись на те що, виходячи з логіки, культура повинна бути авангардом, який керує суспільством, у нас офіційна культура навіть не консервативна, реакційна структура, яка формує образ рабської істоти, яка вимагає коштів, як якийсь злидар [26]. Режисер створює не просто епатажні речі, він вдумується в те, що він створює і доносить до суспільства великі думки, він підносить свого споживача до вищого рівня, а не навпаки, як у випадку з жолтівськими виставами нижче й нижче. Це людина, яка взагалі не сидить на місці, навіть під час пандемії коронавірусу, режисер створив онлайн-кліп. Його опери відомі за межами країни, він робить речі, які є новими не тільки для вітчизняного українського театрального мистецтва, а й взагалі ще невідомі світові. Взагалі Троїцький дуже цікава людина зі своїми філософськими поглядами на режисерське буття. У одному із своїх інтерв'ю [41], розповідає про три принципи

цивілізації культури України, яку він ще називає цивілізацією альтруїзму: по-перше, треба щоб було, що дарувати, і було кому дарувати, і справа не про матеріальні цінності, а про духовні(дарувати знання, любов, увагу тощо.); по-друге, створювати, те що можна показати дітям, не в сенсі якоїсь цензури, а в тому, щоб після смерті залишити відбиток свого існування, по-іншому кажучи, робити на актуальні теми; по-третє, не казати, що навколо все пітьма, не бути песимістом, який лежить на дивані й нічого не робить, окрім як скиглити на життя, а просто реально дивитися на світ, бачити навколо себе не тільки одні проблеми, а й можливості, як з ними справлятися.

Наступним хочемо відмітити міжнародний фестиваль сучасного мистецтва Porto Franko, метою якого є створення унікальних перформансів, долучених у діалог з публікою. «Мета фестивалю – виростити таке покоління, яке буде відкрите до всього нового, але якісного і зможе відрізнити якісне мистецтво від профанації. В Івано-Франківську фестиваль тривав п'ять днів, з 13 до 17 червня, і запропонував глядачам близько сотні акцій у дитячій, візуальній, музичній та театральній програмах. . «Упродовж п'яти днів наші мистецькі акції відвідали понад 60 тисяч людей, про них написали майже всі ЗМІ України. І це – не враховуючи мистецьких інтервенцій у місті» Для їх створення до Івано-Франківська приїхали близько 270 артистів з України, Польщі, Австрії, Німеччини, США, Франції, Бельгії, Голландії та Литви» [25]. Організатори фестивалю, попри приїзд поліції під час оголених артистів, лишились задоволеними. По-їхньому, якщо зробити вигляд, що нічого не сталося, митці зрозуміють, що вони вільні і можуть робити своє мистецтво, як бажають, а це для авангардистів є головним.

Хочемо наголосити на створенні Фестивалю-Премії «ГРА/GRA», яка не має жодного аналогу в Україні. Засновником є Національна спілка театральних діячів України. Головною їхня мета полягає в об'єднанні театрів країни та презентації їх кращих здобутків не тільки Україні, але й міжнародним спільнотам, популяризація театального національного мистецтва в усіх його жанрах та стилях. [24].

Нажаль, у сучасному світі авангардизм втрачає своєї першої, основної мети – змінювати в корінь застарілі традиції, створювати нове мистецтво задля нового мистецтва. На сьогодні, зазвичай, ми стаємо свідками, як авангардні театральні діячі намагаються перестрибнути один-одного, що вкрай порушує якість самого мистецтва. Саме тому, нам особливо хочеться відмітити театр О. Коломійцева «ТеатрОК», що на Одещині, створеним одразу після того як режисера прозвали найскандальнішим режисером України, а також театральним бунтарем. Після такої жорсткої правди, від вистав у державних театрах він вирішив відмовитися. Багато його вистав проходять в «оголеному форматі». Проте, якщо Жолдак у своїх виставах оголює акторів до виклику огидності у публіки, то у Коломійцева це мистецтво естетичної театральної еротики, наприклад як у ХХ столітті вистава Глаголіна «Пан» [33,с. 43]. Завжди знайдуться прихильники та, так звані, хейтери. Саме у цьому і полягає головна задача режисерської майстерності – створювати такі вистави, які будуть викликати емоції, адже якщо глядач байдужо відноситься до вистави, то це можна цілком впевнено вважати поразкою. Вистави цього театру наповнені яскравим колоритом, цікавою грою світла та музики, кожен виступ дійсно можна прозвати витвором мистецтва. Словами з опису однієї своєї театральної вистави, Коломійцев наголосив: «Сьогодні ти – вівісектор. А вже завтра – тарган. Невідомо, що трагічніше. Залежно від ситуації і середовища, ти повністю змінюєшся. І не вбачаєш у цьому нічого поганого. Ти просто прилаштуєшся до світу. Щоб не відрізнятись від маси. Стаєш маріонеткою, підданим або людожером, втрачаючи право самостійно творити свою долю» [32]. Не дивлячись на те, що це звичайний опис вистави, режисер дуже гарно сформулював тезис про те, що залежно від кожної ситуації, ми, люди, починаємо пристосовуватись, щоб не бути як-то кажуть «білою вороною». Проте, саме ця думка є різницею між авангардистами, які не бажають підлаштуватися, які завжди виступають за зміни, і звичайними митцями, які залежать від думки оточуючих. Митець каже без жодного пафосу, що

«режисер – жорстока професія, коли намагаєшся виконувати місію, яка на тебе покладена згори, маєш бути готовим до цього...». І з ним дійсно важко не погодитися. Простір у нього не відпочиває ні хвилини, так само як і молоді артисти. У такому проєкті, як «Вівісекція» актори здаються взагалі плідниками режисера, які охоче ведуться на всі його примхи, фантазії та капризи. По суті, це певний сон, міраж, повне безглуздя підсвідомого режисера. Через деякі автономні, але в принципі зв'язані між собою новели із світу тварин, він проводить для себе важливу думку. Що ж саме відбувається з живим організмом, коли його ріжуть наживо? Відбувається конвульсія, тіло здригається, воно знаходиться на межі. Між «ще життям» і «ще несмертю». Вокально-хореографічні композиції в стилі «конвульсій» покликані відобразити певні процеси, перехідний період – перетворення тіла в шлак, а розуму – в безумство [4]. Його вистави, опери, різноманітні проєкти є не тільки способом самовираження, а й прагненням вивести український театр у європейський простір. Він відтворює класичні п'єси і трансформує їх у сучасному форматі, наприклад, вистава «Дівка» за п'єсою І. Котляревського «Наталка-Полтавка» та інші доводять нам, що класика теж може бути цікавою та сучасною. На наше тверде переконання, діяльність як режисера Коломійцева, так і власне театру, є недооціненою.

До таких динамічних театрів у сучасному мистецтві авангарду хочемо наступним відмітити «Дикий театр». Його постановки вражають, а численна кількість різноманітних сучасних драм, як українського, так і європейського характерів, дають можливість глядачам в певній мірі обрати той культурний продукт, який їх зацікавить. «Ви будете дивитись і не вірити очам, ви будете слухати, і не вірити вухам, і вам захочеться піти та ви не зможете відірватися від сюжету, і складно буде повірити, що все це можливо в театрі. Та у «Дикому театрі» можливо все!» [8]. Позиція театру безсумнівно нам імпонує: «Нам подобаються люди, що живуть свідомо, шукають себе і мають позицію. Нам подобаються люди, що вимагають від життя і оточуючих – більшого. Нам подобаються люди, що прагнуть розвиватись. Саме для таких людей ми і

створили Дикий театр. Ми незалежні і непокірні, інколи скандальні, інколи брутальні, ми часто говоримо про неприємні речі, часто заходимо за межі дозволеного, але таким ми бачимо сучасний живий театр. І чудово, що ви з нами! PS: наші вистави можуть травмувати та викликати обурення...» [9]. Серед незвичних жанрів театру можна визначити: вистава-променад, вистава-трилер, вистава-треш, або ж у жанрі зазначається: «про жінок», «про чоловіків» та безліч інших. Однак, тим не менш, Дикий театр, ніколи не поступиться тим різноманіттям жанрів антрепризних вистав, яке налічує за майже тридцятирічну історію Театральна академія «Сузір'я»[14]. Серед їхніх жанрів можемо назвати такі як ода небайдужості, квартирник-суботник, реальний абсурд, метагіперреалістичний трагістьоб-транс, імпровізація в стилі джаз, забави з примарами, подорож у часі, слідчий експеримент, трагедія у стилі модерн, поліцейська комедія, сенситивні проявлення, варіації для віршоловів, емігрантський мюзикл, нараторія, любовний брудершафт, хореодрама, комедія 16+ у ритмі «босанова», і це все не враховуючи класичних жанрів.

Хочемо привернути увагу на київський театр «Мізантроп», а особливо на його інтерпретацію «Убю король» за А. Жаррі. Витримана кольорова палітра, насичене музичне оформлення – все це переносить зі стану спокою у динамічний стан паніки та жаху, тим не менш, у виставі використовується доречний гумор, завдяки якому атмосфера страху становиться не такою нагнітаючою [42].

Таким чином, ми спостерігаємо, як задля залучення публіки, режисери, а в даному контексті всі учасники творчого процесу, ідуть на такі експерименти і удаються до таких творчих форм, що їх попередники, які створювали київську антрепризу у минулих сторіччях і уявити собі не могли. Така кількість новітніх форм суттєво збагачує вітчизняну культуру. Більшість людей знайомиться з класичними творами саме завдяки сучасним режисерським прийомам, новим жанрам та взагалі баченню по-новому. Класика стає в певному сенсі «свіжою», її приємно споживати, її зрозуміло

нинішньому поколінню саме завдяки сучасному перевтіленню. Але, як плюси, так, звичайно, є і мінуси: осучаснення класичних творів створюється з занадто швидкими темпами, в період інформаційного процесу ми повинні і змушені звикати до сучасних тенденцій, але ми не повинні забувати про людську гідність, і насамперед про основну функцію театру – виховувати. Театр, не покликаний догоджати глядачеві, він покликаний вести його вперед і вище, інакше театр не робить глядача духовно багатшим. Не можна спускатися на нищівний рівень розвитку, задля невимогливих потреб глядача, не можна потурати нижчим інтересам, а навпаки потрібно робити все, щоб глядач хотів стати вище, поглянути на світ ясними очима, а не очима хибних цінностей та ідеалів. Ми не повинні забувати про те, що робить нас людьми.

Отже, ситуація в сучасному театрі є бурхливою та динамічною. Результати аналізу, проведеного з метою усвідомлення та осмислення сучасних тенденцій розвитку авангардного театрального мистецтва у інформаційному суспільстві, свідчать про перетворення сучасного театру із закритого клубу на відкритий театральний простір. Саме театр набуває зараз інструментів для встановлення діалогу в суспільстві, особливо тоді, коли важливо почути людей, які бачать наше життя іншими очима. Відбувається залучення до театрального мистецтва широкої палітри самодіяльних митців, які раніше не були пов'язані з театром; виникнення нових жанрів театрального буття; яскраво виражена соціальна спрямованість нових форм театральної творчості на вирішення проблем окремого населення, театральна творчість набуває психотерапевтичного характеру для учасників театального процесу та глядачів. Сучасні фестивалі створюють такий соціокультурний простір, в якому митці-авангардисти можуть демонструвати свою творчість, а глядачі, в цьому контексті, можуть споживати той міжнародний культурний продукт, якого зараз не вистачає. Україна має цікаві фестивалі, які націлені на розвиток театального авангарду, проте таких проєктів замало. Розглянувши авангард у сучасній вітчизняній

театральній культурі, вважаємо доцільним більш конкретно підійти до цього питання на прикладі авангардних вистав вітчизняного режисера Андрія Жолдака.

2.2. Андрій Жолдак як реформатор театру

Сучасна театрознавча наука та критика відводять режисерові Андрію Жолдаку цілком особливе місце в театральному процесі на сьогоднішній день. Та все-таки імідж найскандальнішої та найяскравішої постаті вітчизняного театру треба остаточно дослідити.

Творча біографія Жолдака розпочалась ще 1989 року з постановки вистави «Момент» за Володимиром Винниченком на малій сцені столичного театру ім. І. Франка. Ця вистава ще не була такою приголомшуючою, як більшість його наступних вистав. Режисер був у постійному пошуку чогось нового, що спонукало створення антитоталітарного театру, який не був би зосереджений на звичних засадах радянської драматургії та й взагалі будь-яких лінійних принципах побудови театральної вистави. Можливо, саме це й мала на увазі Неллі Корнієнко, яка пропонувала ставитися до театральної естетики Жолдака по своєрідному. Вона називала його певним язичником, який «вливає свої потаємні комплекси й інтуїтивні спалахи в логіці інтригуючих свідомість кумирів та ідолів поза будь-якою претензією на систему. Це – не докір, а звичайна ілюстрація факту, що в цьому разі живить творчість. Сплеск – найчастіше спонтанний. Режисера надихає не стільки знання, скільки свобода волі» [17, с. 76]. І звісно, з цими словами неможливо не погодитись, адже вистави Жолдака не просто шокують, а призводять до певного непорозуміння, огидності та навіть страху.

І якщо решта українських режисерів в ці роки шукала та знаходила нові способи тлумачення літературного тексту, то Жолдак рухався зовсім в протилежному русі, тобто не йдучи як можна ближче до тексту, а навпаки

просуваючись в протилежному напрямку. Перепробувавши вже, здається, усі можливі і неможливі моделі створення та самої презентації вистав, Жолдак намагається не тільки зберегти засади театру деструкції тексту, а й поставити розвиток такого театру на комерційний шлях [23, с. 928].

Г. Липківська не знаходить відповіді, чи є Жолдак генієм, який ставить вистави так легко, як дихає, чи він вміло та прагматично розраховує просування ідей та прийомів на міжнародному мистецькому ринку, а лише робить з цього висновок: «максимально дистанціюючись від драматургії, він надалі все більше й більше цієї драматургії позбавлявся» [23, с. 928].

Ставлення Жолдака до драматургії є лише одним з чинників, притаманних театральному авангарду. Виконуючи роль художнього керівника Харківського театру ім. Т. Шевченка, Жолдак продовжує рухатися в цьому напрямі, випускаючи такі вистави, які так само мали віддалений характер від оригінального тексту, керуючись в основному власними режисерськими фантазіями.

Таким чином, звична для нас п'єса В. Шекспіра «Гамлет» перетворилася 2002 року під керівництвом Жолдака на виставу «Гамлет. Сни», в якій з шекспірівських мотивів подібною була тільки назва. Саме тому вважаємо доречним думку театрознавця О. Чепалова, який після відвідування прем'єри мовив: «крізь магічний кристал гамлетівського питання нескладно побачити філософію героя та епохи відповідних часів, чи то декабристів, чи то колабораціоністів» [37]. До речі, ця вистава мала три різні кольори білий, чорний та червоний, як сказав режисер, це не про колір країн, у яких відбувалися вистави, а колір настрою ,дуже цікава ідея, в якій одразу помічається відтінок авангардизму [38]. Варто відзначити також, що на першому показі головну роль виконував популярний на той час на українській пісенній естраді ЕЛ Кравчук, який оголювався ледве до останньої межі та навіть співав у власному виконанні фрагменти пісень: «Ти не вір мені і собі не вір, тільки вір у мою любов, кохана!», таким чином інтерпретуючи поезію Шекспіра у «попсовому» варіанті.

Свого часу про ляльку-маріонетку мріяв Г. Крег, Жолдаку у цьому сенсі, напевно, дуже пощастило, адже дивлячись його вистави, складається враження, що на кастингу при обиранні акторів його цікавлять не стільки акторські здібності, скільки вміння підлаштовуватися під керівника, робити все, що скажуть і не задавати зайвих питань.

«Жолдак чудово знає важелі управління натовпом, масою на театральному кону. Він, як досвідчений політик, легко змушує людей у єдиному пориванні гніватися та сміятися, застигати в подиві й тупувати підкорятися. Він без церемоній, але й без особливої потреби змушує акторів та актрис поважного віку роздягатися майже догола й струшувати тілесами, немов у модному тепер «балеті дебелих», одному із «зойків» маскультури. Майже весь арсенал режисерських прийомів звідти ж.» Епатажні екзерсиси та рекламні акції, наслідування театральної моди, самоповторювання – не кращі ознаки в сучасному періоді творчості Жолдака, який претендує на роль вітчизняного театального лідера», – написав критик Чепалов у 2002 році [37]. Як би там не було, це була тільки перша заявка на майбутнє.

У наступних своїх виставах він почав не тільки відкрито демонструвати своє справжнє ставлення до першоджерела п'єс, а й став затягувати глядача до своїх провокаційних перформансів, що він тільки не робив, аби справити дійсно приголомшливе враження. І якщо шанувальники авангардного прояву могли тішитися та вражатися від побаченого, то у інших така поведінка визивала лише огидність. І якщо зараз режисерам-постмодерністам наївно дорікати в тому, що вони не можуть дотриматися духу та тексту оригінальної роботи, то в далекому 2003 році завдяки виставі Жолдака «Один день Івана Денисовича» за Солженіциним ледве вдалося змінити ситуацію від суспільного невдоволення і порушення прав самого автора. До вистав Жолдака за класичними творами зовсім не традиційними методами, почали звикати навіть ті глядачі, які до цього сприймали лише класичні на зрозумілій мові вистави. Глядацька аудиторія, таким чином, поділилася на тих, хто чекає на скоріше продовження і тих, хто не може

дочекатися, коли завершиться вистава. Так, у виставі «Місяць кохання» за п'єсою Тургенєва «Місяць у селі», майже без відсутності тексту, глядачі спостерігали близько трьох сотень «живих картинок». Це слайд-шоу, якщо його можна так назвати, можливо було почати дивитися та зупинити перегляд на будь-якому місці, адже певної сюжетної лінії вистава не мала, і якщо і був хоч який-небудь зв'язок із першоджерелом, то тільки у уявленні самого режисера. За його словами: «Я не хотів робити виставу сюжетною, не хотів робити ілюстрацію, коли б я йшов по тексту й ілюстрував сюжет. Наш Тургенєв у Харкові — це виноска навколо п'єси Тургенєва, яка щезла, але ми пам'ятаємо її сюжет» [23, с. 931]. Можна зробити висновок, що у своїх роботах Жолдак намагається відходити від стереотипного бачення, та перш за все робити так, щоб аби зрозуміти його роботи, люди починали мислити й знаходити певний сенс, який він хоче донести. Щоб розуміти авангардне мистецтво треба вміти фантазувати, логічно мислити навіть там, де логіки взагалі немає. Так, режисер заходить іноді у такі крайнощі, які недоречні, дивакуваті, безцензурні, нікому не зрозумілі, огидні та навіть страшні, але мистецтво авангарду перш за все якраз і стосується виклику усім традиційним канонам, не просто оновлення, як в модернізмі класичних творів, а зовсім по-іншому осмислення та перероблення на свій лад. І, на нашу думку, Жолдак з цією місією чудово вправляється.

Найбільше за все, на наш погляд, відрив від оригінального тексту, стилю та жанру був замічений у виставі 2004 року «Гольдоні. Венеція». Режисер знову-таки звернувся до живих картинок, але зробив максимально динамічно, і не тільки на самій сцені, а й у глядацькій залі, змінюючи положення акторів та глядачів. У програмці вистави йшла мова про те, як море може поглинути Венецію, стародавнє зникає, кохання й краса відроджуються, замість справжньої мови ми бачимо заміну, де кожне слово має свій відповідник – цифру. Також був доданий спеціальний словничок-тлумачник таких цифр, хочеться відмітити, досить іронічний режисерський

задум, оскільки зі сцени навіть з таким словником важко було зрозуміти бодай якесь слово у безкінечному потоці цифр.

Своїм прагненням провокаторства, Жолдак почав порушувати вже не естетичні правила спілкування з глядачем, а саме етичні. Так, наприклад, після вистави «Ромео і Джульєтта. Фрагмент» 2005 року, яка до речі була останньою постановкою режисера у Харкові, глядач був приголомшений відсутністю етичних критеріїв.

Ми не можемо не погодитися з думкою Чепалова, що в будь-якому видовищі головне наявність моралі: «Суть тут не в приємному чи дратівливому спогляданні, не в доступності чи заумності (тобто в естетиці), а в етиці (тобто в моралі). Театральний спектакль не повинен принижувати людську гідність глядачів і акторів (авторів п'єс – тим більше)» [37]. У Жолдака це траплялось майже на жодному з його вишуканих вистав. То у нього актори від молодого до поважного віку оголені виступали на сцені, поводячись як якісь нудисти, то взагалі зображували на сцені процеси відвідування туалетної кімнати на очах у глядачів, витягнувши на сцену унітази та підтираючись туалетним папером. Після такого вкрай відвертого режисерського рішення, сцени із вистави «Один день Івана Денисовича», коли актори блювали вареними яйцями та витягували газу до трилітрової банки із заднього проходу, згадувалися, як дитячі пустощі. Може здатися, що Жолдак прихильний до творчості іншого скандаліста Леся Подерв'янського, але на відміну від Жолдака, у якого нервозне, цинічне та під постійною напругою, у нього це веселе й дотепне, хоч і з не цензурною лексикою. Незважаючи на такі провокаційні сцени режисера, глядачі навіть за його власними порадами не вигукували: «Ганьба!», якщо не подобалось, напевно тому що, не споглядаючи на відверту безсоромну епатажність, мало кого вистава зачепила за живе.

Звичайно, навіть подібний чорний піар подобався режисерові, що компліменти, що критика, для нього були однаково приємними певний час. Жолдак був тією людиною, яка була своєю серед чужих та чужою серед

своїх. Усі три роки в Харкові мало кому він міг дарувати компліменти, чи то глядачі, чи то колеги, частіше відносився з певним презирством до інших. Як вважав Жолдак, до своєї акторської ролі, до режисерської роботи треба відноситися віддалено, тільки так можна досягти успіху, дивитися, як-то кажуть, зі сторони третьої особи, яка здатна на розсудливе бачення. Ми цілком згодні з цією думкою, адже тільки зі сторони можна помітити всі недоліки та переваги, а коли люди живуть власне емоціями, без жодного розрахунку, то навряд чи така творча робота виявиться успішною.

Проте, якщо робити висновки про режисера лише з побачених вистав, можна дуже помилятися. Це стосується й кожної людини взагалі, на думку Жолдака, людей не можна сприймати однобічно, кожен з нас буває як добрим, так і поганим, має як плюси так і мінуси. Для того, щоб розуміти наскільки світло, треба перебути в такому місці, де буде темно. Велику перевагу та вдячність осмисленню себе режисер надає своєму наставнику А. Васильєву, який допоміг розвинути психофізику режисера. Слухаючи або читаючи його інтерв'ю здається враження одразу, що це якась інша людина, особа, яка має свою філософію, свій певний життєвий досвід, слухаючи його, дійсно можна сказати, що спілкуєшся з мудрецем, а не режисером-провокатором, реформатором, який заради відомості робить приголомшливі речі. Після такої досить відвертої розмови [11], стає зрозумілим все більше той факт, що головною метою є доторкнутися до душі людини, а не просто створювати комерційні речі. Режисер стверджує, що перебування в особистому житті та під час театральної діяльності це зовсім різне, у побутовій сфері життя він звичайна людина, а коли настає час репетицій, вистав – прокидається зовсім інша особистість. Філософія Жолдака дещо схожа з Троїцьким і першореформатором Курбасом, усі вони вбачають важливим дослідження «космосу» людської душі, як і загалом більшість митців. Напевно, якщо розглянути усіх авангардистів, можна подумати, що такі люди дуже дивні, адже роблять щось непідвласне людській логіці, бачать те, чого не бачать інші, розуміють по-своєму, майже у всіх є видіння своїх

творчих робіт у снах. Довіряючи дослідженням колективного підсвідомого та архетипів Юнга, для митців такі дивні речі цілком нормальні. Митці свою сексуальну енергію переносять у творчість, а видіння можуть бути, як певний зв'язок між колективною підсвідомістю, важко повірити в це з першого разу, але якщо зануритись у цю тему, ознайомитися з дослідженнями Юнга [15], які мають реальні факти, то це вже не буде здаватися таким дивним.

Узагальнюючи, хочемо сказати, що досвід Жолдака вкотре довів, що «Березіль» – театр із досить дивною та драматичною історією. Скалічені життя попередніх художніх керівників колективу, починаючи ще з Курбаса, назавжди збереглися пам'яті театру. Вистави Жолдака не тільки осучаснили театр «Березіль» та надали європейського бачення, а й повністю звели нанівець долю конкретного театрального колективу, які виявилися непідвладними авангардним течіям. Жолдак — та людина, яка не боїться нічого, сміливо береться за нові ідеї, за створення таких проєктів, про які інші навіть подумати не можуть, дивиться на звичайні традиційні речі з тієї сторони, з якої ще не було розглянуто. Адже в XXI столітті оголеними фігурами вже нікого не здивуєш на сцені, глядачам потрібно подавати щось таке, до чого вони не готові, дивувати та вражати їх, розкривати класичні твори з погляду не позитивних героїв, як зазвичай, а негативних, їхні почуття, що їх наштотує на певні вчинки, оце буде саме в його характері. Саме тому як театрального реформатора, провокатора, авангардиста в повному розумінні цього слова, ми поважаємо Андрія Жолдака. Аналізуючи стан сучасного театрального авангарду, можемо зробити висновок, що діячів театрального реформування стає все більше, жанри стають різноманітнішими та цікавішими, проте фестивальної діяльності, направленої саме на авангардизм, яка є уособленням певного культурного простору, на наше переконання, замало. Саме тому, вважаємо доречним у наступному підрозділі розглянути власну ідею, щодо створення авангардного фестивалю в Україні.

2.3. Проєкт Фестивалю-конкурсу авангардного мистецтва «CrazyDifficultArt»

Нині ми маємо великий простір авангардного мистецтва. Театральний авангард чи не найпоширеніший з усіх, у кожному місті знайдеться як мінімум одне товариство сучасного театрального авангарду. Інша справа у якості таких театрів. Якщо раніше, коли авангард тільки був на стадії свого розвитку, тогочасні митці створювали мистецтво – заради мистецтва. То зараз, ми маємо велику кількість кітчу замість професійного авангарду. Ми вважаємо, що Україні для просування власне театрального авангардного мистецтва не вистачає не тільки створення нових фестивалів, але й людей, які б прагнули сприяти молодим невідомим початківцям стати відомими не тільки за кордоном, але й для початку у власній країні. Створивши міжнародний фестиваль на вітчизняній території, можна не тільки «проштовхнути» українське мистецтво, завдяки знайомствам з різноманітними меценатами, спонсорами, шанувальниками українського авангарду, але й отримати величезний досвід від закордонних робіт. Нажаль, не кожен може дозволити собі поїздку задля участі або відвідування фестивалю за кордон. Ми вважаємо, що створення фестивалю такого масштабного рівню сподобалось би не тільки митцям, але й молоді, яка прагне пізнавати справжній авангард.

Так як організація культурно-дозвіллевої діяльності входить спеціальності культуролога, хочемо ознайомити вас з основними засадами фестивалю-конкурсу авангардних мистецтв, який у нашому представленні був би ідеальним втіленням багатьох українців:

Фестиваль-конкурс авангардного мистецтва націлений на розвиток Херсона через культурні ініціативи, співпрацю влади, бізнесу та творчої спільноти. **Фестиваль-конкурс «CrazyDifficultArt»** – це унікальний проєкт сучасної міської культури, покликаний об'єднати кращі досягнення в соціокультурній сфері не тільки херсонців-авангардистів, а й інших гостей

нашого міста. Фестиваль дозволить продемонструвати досягнення учасників у різних сферах сучасної авангардної культури – театральному мистецтві, музичному мистецтві, поетичному мистецтві, фотомистецтві, кіномистецтві, образотворчому мистецтві та хореографії.

Щорічно в дні фестивалю вулиці, площі, парки Херсона, улюблені і найбільш часто відвідувані городянами місця перетворюються в єдину платформу заходів «нового формату», що об'єднує учасників різних напрямків культурного життя.

«**CrazyDifficultArt**» – фестиваль-конкурс ідей, в програмі якого художні та соціальні акції розглядаються як пропозиції для розвитку сучасного міста. Кожен захід фестивалю націлений на те, щоб люди вчилися розуміти авангардне мистецтво, позитивно сприймати сучасних митців та підтримувати їхню творчість, бачити можливості для своєї участі в перетворенні життя міста. Це фестиваль, який би розглядав місто як єдиний творчий простір. Кожне з міст-учасників фестивалю представляє ту область мистецтва (або кілька областей), яка є для них пріоритетною, найбільш розвиненою.

Таким чином, фестиваль-конкурс авангардних мистецтв «**CrazyDifficultArt**», приділяючи велику увагу обміну досягненнями в культурному житті і творчими ініціативами, сприяє розвитку контактів, спрямованих на зміцнення взаєморозуміння та просування вітчизняної театральної культури.

Основними цілями такого фестивалю-конкурсу будуть:

- Зміцнення статусу міста Херсона як одного з центрів української авангардної культури.
- Удосконалення міської культури через посилення і зміцнення гуманітарних зв'язків, розвиток більш тісних контактів в єдиному культурному просторі України.
- Фестиваль дозволить продемонструвати досягнення в різноманітних сферах сучасної української культури. Основною цілю буде забезпечення

підтримки і розвитку творчих ініціатив, стимулювання процесів інтеграції на міжрегіональному та міжнародному рівнях.

- Використовуючи сучасні технології, фестиваль дозволить створити в місті Херсоні унікальну модель міжнародного проєкту у сфері культури, соціального життя, освіти в широкому розумінні.

Головною місією фестивалю-конкурсу є:

- Накопичувати ідеї, що дозволяють розвивати місто як сучасну відкриту, популярну територію, яка пропонує місцевим жителям і туристам нові можливості особистісного розвитку та самореалізації.

- Визначити і заповнити особисте значення регіонального, державного і світового культурного простору подіями, які інтерпретують місто як думку, текст і художній образ через конкретні творчі ідеї, особистісні досягнення, арт-проєкти.

- Підвищення іміджу Херсона на регіональному, загальноукраїнському і міжнародному рівнях.

- Фестиваль-конкурс дозволить компенсувати географічну віддаленість Херсонської області від державних культурних центрів, сприятиме появі знакових явищ культури Херсона в більш широкий контекст.

Загальні положення організації фестивалю-конкурсу авангардного мистецтва «CrazyDifficultArt»:

1) Терміни проведення фестивалю-конкурсу: «CrazyDifficultArt» буде проводитись щорічно в Херсоні на початку червня тривалістю в 3 дні.

2) Організатори фестивалю: студенти факультету і мистецтв ХДУ.

3) Основні обов'язки оргкомітету фестивалю-конкурсу:

- вносити на розгляд засновників пропозиції по кошторису витрат на організацію і проведення фестивалю;

- формувати склад учасників фестивалю;

- складати програму проведення фестивалю;

- виконувати всю необхідну роботу з підготовки та проведення фестивалю;
- організувати інформаційне забезпечення підготовки і проведення фестивалю, акредитує засоби масової інформації;
- проводити роботу по залученню спонсорських та благодійних коштів на проведення фестивалю-конкурсу;
- здійснювати інші види діяльності, пов'язаної з підготовкою та проведенням фестивалю-конкурсу.

Програма і заходи фестивалю-конкурсу:

Фестивальні програми включають в себе наступні напрямки:

- «Театральне мистецтво»,
- «Образотворче мистецтво»,
- «Поетичне мистецтво»,
- «Хореографія»,
- «Фотомистецтво»,
- «Кіномистецтво»,
- «Музичне мистецтво».

Фестивально-конкурсна програма розгортається одночасно на декількох майданчиках – у концертних та виставкових зали, під відкритим небом – на вулицях і площах міста. Фестиваль «*CrazyDifficultArt*» – низка заходів для всіх аудиторій городян – сімей з дітьми, молоді, старшого покоління.

Очікуваний результат:

- Фестиваль сприяє розширенню глядацької аудиторії, вихованню естетичного і морального потенціалу, художнього смаку, інтелектуальному і духовному розвитку населення міста.
- Формування інформаційної бази про наявність в Херсоні унікальних інноваційних практик в сфері культури, що сприяють її розвитку, трансляції в новому міжтериторіальному соціокультурному просторі.

• Фестиваль «*CrazyDifficultArt*» може стати потужним засобом комунікації з широкою аудиторією, забезпечуючи культурний обмін з іншими регіонами України і навіть зарубіжними країнами.

Програма фестивалю-конкурсу «*CrazyDifficultArt*»

У програму фестивалю «*CrazyDifficultArt*» входитимуть наступні заходи:

- Конкурс з театрального мистецтва на сцені Херсонського академічного обласного театру ляльок;
- Виставка-конкурс з робіт образотворчого мистецтва на протязі усього фестивалю в Херсонському музею сучасного мистецтва;
- Конкурс з поетичного мистецтва, що буде відбуватися в приміщенні ДНК(напроти ХДУ);
- Конкурс з хореографії, який відбуватиметься в приміщенні обласного палацу молоді;
- Виставка-конкурс з фотомистецтва на протязі всього фестивалю в холі ХДУ;
- Конкурс з кіномистецтва в кіноконцертному залі «Ювілейний»;
- Виставки сувенірної продукції фестивалю для продажу і подарунків учасникам і гостям фестивалю в кожній локації фестивалю;
- Конкурс з музичного мистецтва , що буде відбуватись в обласному палаці культури.
- Оголошення переможців у останній день фестивалю в обласному палаці молоді.

Концептуальна значущість проєкту:

У контексті сучасних тенденцій, культура стає чинним агентом розвитку, створенням нового мислення і, що закономірно, ресурсом нової економіки. У подальшому розвиток фестивалю "**CrazyDifficultArt** " сприяє участі великих сільськогосподарських центрів нашої країни, а також митців з-за кордону. Фестиваль-конкурс «**CrazyDifficultArt**» може стати значущим

явищем, що сприяє міжрегіональному та міжнародному партнерству та обміну.

Отже, на наші глибокі переконання, завдяки фестивалям можна просувати український продукт не тільки по Батьківщині, але й за кордоном. Проте, щоб створювалися такі культурно-мистецькі проєкти перш за все повинна бути зацікавлена влада. Адже, на превеликий жаль, сучасним митцям набагато легше знаходити спонсорів їхніх проєктів за кордоном, тому й відбувається таке, що за кордоном українських талановитих митців сприймають та впізнають набагато краще, аніж в рідній країні. І це – ми вважаємо головною проблемою сучасного українського театрального, та й не тільки, авангарду. Адже, для того, аби Україна мала потужних митців, потрібно створювати відповідний соціокультурний простір, а не пускати все нанівець. І цей процес повинен бути безперервним.

ВИСНОВКИ

Здійснивши наукове дослідження з проблематики вивчення авангардних інтенцій театральної культури України ХХ–ХХІ століття можемо зробити такі висновки:

1. Розглянувши історію розвитку театрального авангардизму, нами з'ясувано, що найпершим світовим «батьком» театрального авангарду є А. Жаррі. Авангард у світовому театрі експериментальним способом виробив безліч нових форм, прийомів та рішень художньої творчості, таких як «театр жорстокості» та «театр сновидінь», заснованих на примареннях хворої фантазії А. Арто, введення поняття «актор-простір». На основі екзистенціалізму та сюрреалізму виникає театр абсурду, головним драматургом якого є С. Бекет з його відомою п'єсою «У очікуванні Годо». Саме завдяки авангарду, руйнуванню традиційних естетичних норм художня культура відчинила двері постмодернізму або трансавангарду.

2. Дослідивши розвиток українського театрального авангарду ХХ століття, ствердились у думці, що такі режисери як Л. Курбас, М. Фореггер, І. Терентьєв, Б. Глаголін та українські сценографи-авангардисти: О. Екстер, А. Петрицький, В. Меллер, О. Хвостенко-Хвостов створювали оновлення театральних вистав, декорацій та костюмів. Відбувається створення перших вітчизняних авангардних вистав еротичного характеру. Все це стало можливим, завдяки появі авангардних течій, загалом, таких як кубізм, конструктивізм та абсурдизм.

3. Узагальнивши особливості режисерської та акторської школи Л. Курбаса, переконалися, що режисер синтезує театральну культуру європейського нового і класичного театру включно з українським, чим відкрито заявляє про відчуження емоцій, як методу для приборкання некерованої рефлексії для починаючого актора.

4. Охарактеризувавши авангард у сучасній вітчизняній театральній культурі, впевнилися, що Україні не вистачає таких проєктів, які б

створювали соціокультурний простір для авангардних митців та сприяли їхньому розвитку у власній країні.

5. Проаналізувавши діяльність А. Жолдака, як реформатора театру, виявили, що його вистави є уособленням нашого буття через призму театрального авангарду. Театральні проекти Жолдака через власну інтерпретацію є відображенням природної вистави.

6. Створивши задум власного проекту «CrazyDifficultArt», який сприяє розвитку вітчизняного театрального авангарду, пересвідчилися в тому, що лише, створюючи потужні мистецькі проекти в Україні, можна заявляти про розвиток українського авангарду. Головною проблемою на сьогодні – є нестача заінтересованості державної влади у просуванні сучасного вітчизняного театального продукту.

Виконане дослідження не розкриває всіх проблем, пов'язаних з авангардними інтенціями українського театру ХХ–ХХІ століть. У зв'язку з цим, можливе подальше продовження пошукової роботи в розгляді діяльності М. Куліша, В. Василька, Г. Хоткевича, Ф. Лопатинського та інших, а також діяльності сучасних українських авангардних діячів та театрів, які тільки починають розвиватися.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арто А. Театр та його двійник. Київ, 2016. 408 с.
2. Бобошко Юрій. Режисер Лесь Курбас. Київ: Мистецтво, 1987. С. 9.
3. Боулт Джон. «Перепутья», пер. Бориса Єгорова. URL: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/8215.php>
4. Вергіліс О. Театральна перестройка у Львові. URL: <https://zn.ua/ART/starye-steny-novye-dramy-teatralnaya-perestroyka-vo-lvove-.html>
5. Вторгнення. Авангардні течії в українському мистецтві ХХ століття. Горбачов Дмитро. 03. 10. 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Kxeryw04w1k>
6. ГогольFest. URL: <https://gogolfest.org>
7. Горбачов Дмитро про українських реформаторів сцени. URL: https://www.youtube.com/watch?v=CR2_X7dHk58
8. Дикий театр. URL: <https://wild-t.com.ua/afisha/popu-mienty-bablo-baby/>
9. Дикий театр: Театр, що провокує. URL: wildt.com.ua/
10. Жаррі Альфред: «О бесполезности театра для театра». Перевод с французского Сергея Исаева. URL: <http://litbook.ru/article/6451/>
11. Жолдак Андрій: «Я не верю художникам, которые рассказывают о рае, не спустившись в ад». URL: <http://ptj.spb.ru/archive/79/directory-lab-79/andrij-zholdak-yaneveryu-xudozhnikam-kotorye-rasskazyvayut-orae-nespustivshis-vad-2/>
12. Захарова Д. «Ревизор Игоря Терентьева». URL: <https://theatremuseum.ru/naukpubl/revizor>
13. Истоміна К. Некоторые проблемы европейского театрального авангарда 1910-1920-х годов: Театральные эксперименты итальянских футуристов и дадаистов. дис. канд. мист. М., 2001. 198 с.
14. Київська академічна майстерня театрального мистецтва «Сузір'я». <https://suzirja.kiev.ua/pages/history>

15. Комков О. Остаться светом: психика и культура в мысли Карла Густава Юнга . Моноклер. 2019. № 5/9. С. 1–12.
16. Корнієнко Н. ,Попович М. ,Найден. О, Черкашина М. , Юдкін І. , Волицька І., Веселовська Г., Мірошніченко Н., Островерх О., Селіванова В., Терещенко Н. Український театр ХХ століття. СТК. Київ:ЛДЛ,2003. С. 122–127; С. 129–130.
17. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз.) / Неллі Корнієнко. К. Факт, 2000. С. 76.
18. Лимаренко Л. Лесь Курбас. Мистецтвознавство ХХ століття: хрестоматія-довідник: навч. посіб. / кол. авт. : А. Баканурський та ін.; упоряд. А. Білик, С. Думасенко. Херсон : ОЛДІ-ПЛЮС, 2017. С. 100.
19. Макарик І. Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років. Ніка-Центр, 2010. С. 251.
20. Малевич К. Государственникам от искусства. Анархия. 1918. №53. URL: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index17.html>
21. Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. В двух частях. 1968. С. 28.
22. Міз'як В. Андрій Жолдак: березільський досвід театрального постмодерну. Культура України. Вип. 39. 2012. С. 182–189.
23. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 928–931.
24. Національна спілка театральних діячів України. URL: <https://nstdu.com.ua/festival/gra-gra-rozpochalasya/>
25. «Оголений» скандал та 60 тисяч глядачів: як пройшов фестиваль Porto Franko. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2482640-ogolenij-skandal-ta-60-tisac-gladaciv-ak-projsov-festival-porto-franko.html>

26. Режисер Владислав Троїцький: Люди без вопросов – это или дураки или подлецы. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2020/10/9/242607/>
27. Руднев В. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М. : Аграф, 1997. С. 12–14.
28. Саруханян А. К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм». Авангард в культуре XX века (1900–930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. Под ред. Ю. Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т. 1. С. 15.
29. Серебровська-Грюнталь Л. «Театральные манифесты Николая Фореггера»: Мастерская «Мастфор», «Танец машин». URL: <https://memoclub.ru/2013/07/q2/>
30. Столярчук Н. Український авангард XX століття, навч. посібник, Луцьк, Вежа-Друк, 2015, С. 180.
31. Сюрреаліст в абсенті – Альфред Жаррі» Сергій Васильєв. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/surrealist-v-absenti-alfred-zharri>
32. Театр Олексія Коломійцева: Живе кіно «Вівісекція». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jE5ayQBJaDQ>
33. Український театральний авангард / Ін-т проблем сучасного мистецтва Нац. акад. мист-в України. К. : Фенікс, 2010. С. 43–44; 236.
34. Учитель К.: Фореггер. Опера. Харків. URL: <https://docplayer.ru/28238391-Foregger-opera-harkov-konstantin-uchitel.html>
35. Філевська Т. Олександра Екстер амазонка українського авангарду. URL: <https://aristocrats.fm/oleksandra-ekster-amazonka-ukrayinskogo-avangardu/>
36. Фореггер М. Кое-что по поводу моды. Зрелища. 1923. № 55. С. 4.
37. Чепалов О. Сеанс чорної магії з наступним її викриттям . Кіно-Театр. 2002. № 6. С. 11–12.
38. Чорний «Гамлет». ЕЛ Кравчук в диком земляном мире. URL: <https://www.segodnya.ua/oldarchive/c2256713004f33f5c2256bbf003a87bc.html>
39. Шмайн Х. Режисер, педагог, учений . Лесь Курбас. К.: Мистецтво, 1969. С 136.

40. Юр М. Український авангард : шлях до формально-пластичної мови. Київ, 2016. 22 с.

41. TEDxKyiv–Vlad Troitsky–Cultural Geopolitics. URL : https://www.youtube.com/watch?v=4Pj7_ljes1o&t=186s

42. Ubu the King official teaser trailer (Misanthrope Theatre). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IeyJACWvSoo>