

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ  
ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М.Т.РИЛЬСЬКОГО**

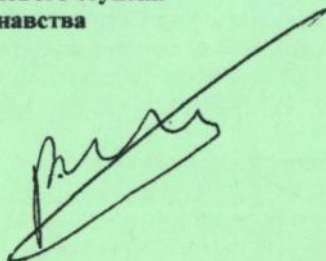
**ВЕСЕЛОВСЬКА Ганна Іванівна**

УДК 792.03

**НОВАТОРСЬКІ МИСТЕЦЬКІ НАПРЯМКИ І ТЕЧІЇ  
В ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ УКРАЇНИ  
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 17.00.02 – театральне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ**  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
доктора мистецтвознавства



**КИЇВ – 2007**

330



00762022 (J)

22

Дисертацією є рукопис.  
Роботу виконано в Інституті мистецтв ім. М. Т. Рильського НАН України

**Науковий консультант:** доктор мистецтвознавства, академік Академії мистецтв України **Корнієнко Неллі Миколаївна**, Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, директор

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України **Гайдабура Валерій Михайлович**, Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка, заступник генерального директора з творчих питань

доктор мистецтвознавства, професор **Баканурський Анатолій Григорович**, Одеський національний політехнічний університет міністерства освіти і науки України, завідувач кафедри культурології та мистецтвознавства

доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України **Черкашина-Губаренко Марина Романівна**, Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, завідувач кафедри історії зарубіжної музики

**Провідна установа:** Харківська державна академія культури Міністерства культури і туризму України, кафедра мистецтвознавства, літературознавства та мовознавства

Захист відбудеться "28" лютого 2007 р. о 12<sup>00</sup> годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.227.02 в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України за адресою: 01001, м. Київ, вул. Грушевського 4.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України за адресою: 01001, м. Київ, вул. Грушевського 4 .

Автореферат розісланий "27" січня 2007 р.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради, кандидат мистецтвознавства

О. В. Зінич

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність дослідження.** Нове недискретне, цілісне уявлення про історію вітчизняного театру неможливо сформуванати без ретельного й досконалого вивчення окремих історичних етапів, без їхньої вичерпної мистецької естетико-теоретичної характеристики. Намагання повернути театральний модернізм й авангард в Україні із забуття й надати їм належну оцінку може продукувати результат неабиякої важливості. Це і денонсація так званих “білих плям” в історії вітчизняної духовної культури, введення значних українських театральних здобутків у європейський контекст, і крок до фундаментального осягнення сучасних авангардних експериментів, що відлунюють мистецькі пошуки першої третини ХХ століття.

Основна увага цього дослідження зосереджена на питаннях проростання, формування, еволюції, засвоєння, розквіту та занепаду модерністського й авангардного мистецтва в театральній культурі України й хронологічно обмежена першою третиною ХХ ст., а географічно – кордонами території України, що входила до складу Російської імперії, УНР, Гетьманської держави, Директорії, УСРР та СРСР.

На відміну від переважної більшості стилів попередніх епох, і модернізм, і авангард в Україні не були монолітними утвореннями, а сформувалися як конгломерати течій і напрямків, причому окремі з них, приміром експресіонізм, переходили з однієї мистецької епохи в іншу. Імпресіонізм, символізм, неопримитивізм, експресіонізм – напрямки, народжені в лоні модернізму, тоді як футуризм, конструктивізм, дадаїзм, сюрреалізм – течії, які прийнято зараховувати до авангарду. Модерністська культура й авангард самі по собі містять велику кількість суперечливих естетичних ідей та напрямків, кожний з яких вартий окремої уваги. Власне те, що в Україні синхронно й паралельно функціонували загальноєвропейські художні течії, такі, як імпресіонізм, символізм, кубофутуризм, експресіонізм, дозволяє користуватися поняттями “система модерністського мистецтва”, “система авангардного мистецтва”, а не, приміром, розмитими визначеннями “доба”, “епоха”.

Дослідження передбачає глибинне проникнення в природу модерністського й авангардного театру в Україні й ґрунтується на вивченні проявів таких течій і напрямків, як протоекспресіонізм, експресіонізм, футуризм, конструктивізм. Дисертант ставив за мету насамперед здійснити аналіз специфіки їхнього функціонування в українському національному середовищі. Разом з тим, особливості варіанту українського театрального модернізму й авангарду пропонується розглядати на тлі широкого мистецько-культурного та історичного контекстів.

З метою виявлення та аналізу феномену модернізму–авангарду в театральному мистецтві України й належного обґрунтування їх як вагомих мистецьких чинників, відповідні явища вимагають зіставлення з європейським художнім контекстом, зокрема германо-слов'янського ареалу. Сприяти цьому можуть контекстуальні силові паралелі. Йдеться про міжнаціональний аспект проблеми (до речі, інтернаціоналізм є однією з основних ідеологем авангарду), а також про рівень міжмистецьких впливів на театральний модернізм–авангард. У такий спосіб український театральний модернізм і авангард не виглядатимуть ізольовано, не сприйматимуться як явище герметичне, а впишуться в контекст європейської театральної культури й виявляться на стиках різних мистецтв.

**Мета і завдання дослідження.** Головною метою дисертаційного дослідження є аналіз модерністських та авангардистських напрямків у театральному мистецтві України першої третини ХХ століття, таких як протоекспресіонізм, експресіонізм, футуризм, конструктивізм. Здійснення поставленої мети зумовило вирішення таких дослідницьких завдань:

- реконструювати історію становлення театрального модернізму в Україні, визначити специфіку та особливості його розвитку;
- систематизувати великий масив емпіричного матеріалу, який стосується історії сценічних втілень протоекспресіоністичної та експресіоністичної драматургії в Україні;
- розглянути феномен театрального футуризму в мистецькій практиці України першої третини ХХ століття;
- визначити місце таких авангардистських напрямків у театральному процесі України, як конструктивізм, кубізм та співвіднести їх з іншими реаліями тогочасного мистецтва;
- узагальнити попередні дослідження в сфері українського театрального авангарду, створити певну основу для подальшого теоретичного вивчення цього унікального комплексного явища;
- довести принциповість і важливість в естетичному та суспільно-громадському аспектах розвитку модерністських й авангардних течій у театральній практиці України;
- аргументувати, що саме театральний авангард, просякнутий ідеями футуристичного утопізму, став однією з основ формування й становлення методу соціалістичного реалізму в СРСР;
- вказати на те, що формальні відкриття та досягнення театрального модернізму й авангарду в Україні стали своєрідним плацдармом для пошуків вітчизняного театру другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

**Об'єктом дослідження** є розвиток художньої культури в Україні першої третини ХХ ст., насамперед театральний процес, його модерністські та авангардні прояви.

**Предметом дослідження** є специфіка новаторських шукань у театральному мистецтві України першої третини ХХ століття, їхні естетичні й формальні параметри, соціокультурні та ідеологічні характеристики, паралельне функціонування багатьох модерністських та авангардистських напрямків, їхня взаємодія, взаємопроникнення та вплив на майбутній розвиток українського театру загалом.

**Теоретико-методологічною основою дисертаційної роботи** є загальнонаукові методи та принципи аналізу: історизм, синтез, порівняння, систематизація, узагальнення досліджуваної проблеми театрального модернізму й авангарду, яка більш-менш широко та докладно вивчена й опрацьована у світовій науковій літературі (Дж. Боулт (США), Д. Горбачов (Україна), К. Грей (США), Г. Коваленко (Росія), Н. Корнієнко (Україна), А. Крусанов (Росія), В. Макаров (США), А. Наків (Франція), Р. Поджіоллі (Велика Британія), Д. Сарабьянов (Росія), М. Тарабукін (Росія) та ін.). Разом з тим, принциповим стало використання новітньої методології в сфері гуманітарних досліджень, розробленої в США. Йдеться про "*новий історизм*", запропонований С. Грінблатом та іншими північноамериканськими істориками культури, ключовою метафорою якого є, так би мовити, "розмови з мертвими", намагання безпосередньо спілкуватися з творцями і відшукувати в мистецькому тексті (в нашому випадку в тексті вистави) втілення ситуативних проблем автора та його часу. Цей метод передбачає дослідження обмінних взаємин між текстом і контекстом і розуміння текстуалізації історичної дії.

Завдяки "*новому історизму*" дослідник здатен і ладен сприймати мистецький твір не тільки як метафору, а демегафоризувати текст, тлумачити тропи буквально і безпосередньо, спираючись на біографічні факти й життєві реалії. Звідси особлива увага дослідника, який користується "*новим історизмом*", до особистісного начала, приватного життя, індивідуальних рис характеру творця. Застосовуючи "*новий історизм*", дисертант організує матеріал у такий спосіб, щоб його конструктивними елементами стали особисті інтенції митців, обумовлені різноманітними факторами: від інтимних до соціально-політичних. Відтак фрагменти психобіографії та психоісторії того чи іншого театрального діяча досліджуваного періоду безпосередньо включаються у текст роботи. Психобіографія та психоісторія конкретного драматурга, режисера, актора, сценографа, проявлена безпосередньо через мистецький твір, є центробіжним ядром, довкола якого формується та організується матеріал, що розкриває проблеми театрального модернізму та авангарду в Україні.

*Методи дослідження* обумовлені специфікою теми дисертації і ґрунтуються на принципі паритетного аналізу, що враховує і теоретико-методологічні виміри проблем театрального модернізму й авангарду, і реальні практичні наслідки. У процесі дослідження театрального модернізму й авангарду в Україні використано *метод історичної реконструкції вистави*, який обумовив необхідність *систематизації* та *узагальнення* історичного досвіду і сучасного теоретичного опанування проблеми. Здійснення структуризації матеріалу, відпрацювання понятійно-категоріального апарату та осмислення культурно-мистецьких реалій спонукало до застосування *аналітичного* і *феноменологічного* підходів. А при дослідженні мистецької практики та внутрішньо-мистецького діалогу дисертант спирався на *структурно-функціональний метод* та *метод аналогій*. Крім того, застосовувалися такі методологічні підходи, як семіотичний для розгляду й аналізу конкретного театрального матеріалу, компаративістський з метою встановлення широких мистецьких й суспільно-історичних контекстів, а також інтертекстуальні й структуралістські способи дослідження.

*Наукова новизна дисертаційної роботи* полягає в тому, що вперше в українському театрознавстві і культурології театральний процес в Україні першої третини ХХ століття фундаментально розглянуто крізь призму таких стильових конгломератів, як модернізм і авангард, які, незважаючи на яскравий та насичений доробок, залишалися поза серйозною увагою вітчизняних учених та наукових шкіл. Розгляд та аналіз проблем українського театрального модернізму й авангарду вказує принципово новий підхід до історії українського театру першої третини ХХ ст. Пропонована розробка може стати вагомим теоретичним основою для сучасного і некон'юнктурного погляду на новітню історію вітчизняного театру.

*Наукова новизна дисертаційної роботи* конкретизується у таких положеннях:

- визначено та окреслено період становлення модернізму в театральному мистецтві України на прикладі протоекспресіоністичного напрямку;
- виявлено тенденції, обумовлені експресіоністичною, футуристичною та конструктивістською естетикою, що відіграли принципову роль у формотворчих процесах українського театру, в розвитку новаторських художніх форм та ідей;
- вказано на специфіку й особливості модерністського й авангардного типу театральної видовищності, яка стала панівною в Україні в першій третині ХХ ст.;
- зазначено, що саме авангард став реальним фундаментом як для офіційного радянського мистецтва 1930-х рр., так і для новаторських пошуків 1960–1980-х рр.

*Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.* Дисертація виконувалася в рамках комплексної теми “Українська культура у міжнародних зв'язках” (державний реєстраційний номер 0101U004348) відділу мистецтва і народної творчості зарубіжних країн Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України, а також в контексті інтегрованої програми наукових досліджень Державного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса.

*Практичне значення одержаних результатів* полягає у можливості вагомо, об'ємно, достовірно, на основі широкого фактичного й теоретичного матеріалу відтворити стильові конгломерації модернізму й авангарду в театральному мистецтві України. Дослідження сприятиме поглибленню знань про вітчизняну культуру, активізації міжмистецьких наукових зв'язків, динамізації процесу входження української культури в європейський, загальносвітовий мистецький процес в цілому. Результати дисертаційного дослідження можуть бути використані в практиці читання курсів з історії української театральної культури, а також у відповідних спецкурсах, присвячених проблемам модернізму й авангарду в театральному мистецтві.

*Апробація результатів дослідження.* Результати дисертаційної роботи оприлюднювалися в доповідях на наукових та науково-практичних конференціях, конгресах та з'їздах, а саме:

- Міжнародна наукова конференція “Образ епохи”. Культурне середовище Києва кінця XIX – початку XX ст. – Київ, 1995;
- II Міжнародна наукова конференція з авангарду. – Херсон, 1995;
- III Міжнародний конгрес українців. – Харків, 1996;
- “Російський авангард 1910–1920-х років і театр”. – Москва, 1997;
- XII Міжнародний з'їзд славистів. – Краків, 1998;
- IV Міжнародний конгрес українців. – Одеса, 1999;
- “Театр корифеїв – предтеча українського театрального авангарду?” – Кіровоград, 2000;
- “Професійна мистецька освіта: діалог традицій та інновацій”. – Київ, 2000;
- “Українське мистецтвознавство: сучасний стан та перспективи розвитку”. – Київ, 2001;
- “Наука – навчанню”: Наукові читання, присвячені пам'яті М. В. Гончаренка. – Київ, 2001;
- “Україна на межі тисячоліть: етнос, нація, культура”. – Київ, 2001;
- “Російський авангард 1910–1920-х років і проблема експресіонізму”. – Москва, 2002;

- V міжнародний конгрес українців. – Чернівці, 2002;
- “Проблеми театральної освіти в Україні”. – Київ, 2003;
- “Леся Курбас і Одеса”. – Одеса, 2003;
- “Українська та світова музична культура: сучасний погляд”. – Київ, 2003;
- “Російський авангард 1910–1920-х років і проблема колажу”. – Москва, 2003;
- “Українська художня культура: історія і сучасність”. – Київ, 2003;
- “Довженківські наукові читання”. – Київ, 2004;
- “Переходова доба: кінець XX – початок XXI століття. Традиційна культура і проблеми радикальної інтерпретації”. – Київ, 2004;
- VI Міжнародний з’їзд українців. – Донецьк, 2005;
- “Концепції культури в історії української гуманітарної думки XIX–XX ст.”. – Київ, 2006.

Загальні висновки й окремі теоретичні положення дисертації використовувалися при підготовці курсів “Основи театрознавства” та “Історія українського театру”, прочитаних на факультеті театрального мистецтва Київського Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого; знайшли відображення у навчальних посібниках “Дванадцять вистав Леся Курбаса” та “Художня культура України”.

Основні результати дисертаційного дослідження опубліковано у 45 наукових та науково-методичних працях, у тому числі: в одній одноосібній монографії (14 др. арк.), у розділі колективної монографії (3 др. арк.), в одному одноосібному навчальному посібнику (14 др. арк.), в одному навчальному посібнику у співавторстві (0,7 др. арк.), у двох авторських навчальних програмах. Опубліковано також 39 статей у наукових журналах та наукових фахових виданнях.

**Структура дисертації.** Робота складається із вступу, 4 розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (560 найменувань). Обсяг основної частини дисертації становить 510 сторінок.

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ**

У *вступі* обґрунтовано актуальність теми дисертації, з’ясовано стан опрацювання проблеми, визначено головну мету, завдання, об’єкт і предмет дослідження, його часові й територіальні межі, наукову новизну і практичне значення роботи. Викладено основні положення, які виносяться на захист, окреслено методологічні засади та методи дослідження, зроблено огляд основної

використаної літератури, подано інформацію про апробацію основних положень дисертації.

На часовій вертикалі системи театральної культури України першої третини ХХ ст. більшість проявів театального модернізму й авангарду проступає в еволюційній послідовності: від протоекспресіонізму 1900-х рр. до політично ангажованого футуризму початку 1930-х рр. Окреслена хронологічна вертикаль: протоекспресіонізм; формальні й формалістичні експресіоністичні та конструктивістські пошуки в театральному мистецтві 1920-х рр.; “революційний”, політично ангажований футуризм і постекспресіонізм – до деякої міри спрощує уявлення про модерністський і авангардний театр, нівелює окремі внутрішні суперечності розвитку вітчизняної театральної культури, не враховує певних тенденцій та особливостей. Відтак може здатися примарним шлях від протоекспресіоністичних вистав у російських й українських антрепризах України 1900-х рр. до вистав, що з’явилися на початку 1930-х рр., як-от: “Коммольці” Л. Первомайського у різних театрах України. Коли ж розглянути провідні ідеологеми протоекспресіонізму, пізнього експресіонізму, футуризму, конструктивізму, то спільність, залежність світоглядних позицій модерністів і пізніх авангардистів стане очевидною.

Запропонована структура дослідження має вигляд тріади, що відображає різні стадії розвитку театального модернізму й авангарду в Україні (зародження, розквіт та згасання), обумовлені історичними реаліями його трьох окремих етапів.

Перший етап – це період модернізму в театральному мистецтві України, що охоплює 1900–1910-і роки. В Україні в цей час викристалізовується система модерністської культури, в контексті якої пропонується розглянути та проаналізувати процесуальність українського театального розвитку, а саме протоекспресіоністичний етап.

*Розділ перший “Театральний процес в Україні початку ХХ століття і проблема “нового мистецтва” в системі модерністсько-авангардних шукань”* складається з чотирьох підрозділів. Для аналізу реалій театально-мистецького життя України 1900–1910 рр. обрано свосередний кут зору: весь комплекс, як-от драматургія, історія театральних вистав, театральна преса досліджуються в контексті європейських мистецьких течій початку ХХ століття і кризь призму естетичних параметрів модернізму. Починаючи з 1904 року протоекспресіоністична драматургія активно поширюється в Україні, п’еси Ф. Ведекінда, А. Стріндберга, С. Пшибишевського ставляться на багатьох сценах: передовсім у Києві, Харкові, Одесі та інших містах. Чимала кількість вистав за творами протоекспресіоністичних авторів (А. Стріндберг, Ф. Ведекінд, С. Пшибишевський, Л. Андреев) з’являється на театральному терені України в російськомовних гастролуючих антрепризах

В. Мейсрхольда, Б. Новаковського та ін. І хоча більшість сучасних дослідників так і не дійшли згоди з приводу символістського, протоекспресіоністського або “новодрамного” характеру п’єс С. Пшибишевського, А. Стріндберга та Ф. Ведекінда, концепція “свіжого дихання” французького культуролога-структураліста Р. Барта може доволі точно пояснити формотворчий сенс їхньої театральної діяльності межі минулих століть.

У першому підрозділі “Естетико-теоретичні виміри театрального модернізму й авангарду в Україні та становлення експресіоністичного напрямку” на широкому фактичному матеріалі простежується формування у театральному середовищі України модерністичних мистецьких течій, виникнення нових сценічних форм, акторських і режисерських шукань. Враховуючи експозиційний характер розділу, дисертант уводять до тексту необхідні на першому етапі дослідження з’ясування щодо таких понять і термінів, як модернізм, авангард, протоекспресіонізм, експресіонізм в історії мистецтва, та їхнього філософського підґрунтя.

Існує філософсько-естетичне потракування модернізму як особливого феномену, що постає на європейській арені в XVIII ст. одразу після оформлення ідей французького філософа Жан-Жака Руссо. Так принаймні подається проблема модернізму в працях філософів культури Ю. Габермаса та Г.-Г. Гадамера. Але навіть якщо взяти до уваги цілком слушні філософські постулати Габермаса про те, що модерн – це незавершений гуманістичний проєкт Просвітництва з ідеєю невпинного прогресу і “перспективою розуму”, виконанню якого завадив рух кінця XIX – початку XX ст., вони, практично, не прояснюють проблеми мистецького модернізму. Разом з тим у переважній більшості літературознавчих праць, що з’явилися останніми роками в Україні, габермасівський погляд на модернізм приймається як точка відліку, і з цього починається опис та аналіз модерністичної епохи. Слідом за німецьким філософом у переважній більшості праць наявне ототожнення понять “модернізм” і “модерн”, які літературознавцями, дослідниками модерністської доби практично не розмежовуються, на відміну від практики мистецтвознавства.

Власне, погляд на модернізм як на відкритий духовно-інтелектуальний мистецький процес, який розпочався несинхронно в європейській культурі наприкінці XIX ст. у різних країнах, для мистецтвознавства є адекватним. Як комплексне явище культури його пропонує розглядати російський культуролог В. Руднев, який вважає модернізм своєрідною відповіддю на позитивістський світогляд XIX століття. У цьому випадку модернізм постає як протиставлення позитивістській світоглядно-філософській добі, позитивістському поглядові на життя і, відповідно, на мистецтво. Тому найадекватнішим є усвідомлення

особливостей модернізму саме через опозицію до попередньої епохи, як пропонує це зробити В. Руднев: а) позитивізм прагнув описати реальність, а модернізм – свою реальність змоделувати; б) позитивізм постулював реальність як первинну, на відміну від модернізму; в) поняття реальності в модернізмі замінюється поняттям тексту, який потім «еволюціонує» в інтертекст, а далі – у гіпертекст; г) митці піддають сумніву саму ідею можливості адекватної передачі феноменів дійсності.

Сучасне мистецтвознавство розглядає модернізм як макростиль, що продукував більшість мистецьких течій і починань кінця XIX – початку XX ст. та проявився у розмаїтті стильових течій і напрямків від декадентства, символізму, імпресіонізму, неоромантизму аж до експресіонізму та раннього футуризму. Власне формальні, а не філософсько-психологічні чи етичні засади модерністського мистецтва залишаються й досі не достатньо описаними й проаналізованими, передусім коли йдеться не про окремий вид мистецтва та його особливості, а про модернізм як конгломерат течій і напрямків. Саме ж модерністське мистецтво, відштовхуючись від позитивістських настанов, утвердило новаторські здобутки в сфері художньої семантики та синтаксису, генерувало нові мистецькі форми.

У підрозділі **“Протоекспресіоністичні шукання в театрах України 1904–1917 рр.”** висвітлюється маловідомий матеріал з історії діяльності театрів України, а також деякі аспекти українсько-польських та українсько-російських театральних зв’язків початку XX століття. Приміром, розгляд сценічних втілень п’єс драматургів протоекспресіоністів Ф. Ведекінда, А. Стріндберга, С. Пшибишевського в Україні був би неповноцінним без уваги до мистецького об’єднання **“Молода Польша”**, без розгляду діяльності ведекіндівсько-рейнгартівського артистичного товариства в Берліні. До огляду залучено досить широкий фактичний матеріал, ретельно реконструйовано постановки т. зв. нової драми на сценах київських театрів, як українських, так і російських, приділено увагу гастрольним виступам в Україні видатних митців світового театру, як-от М. Рейнгардта та ін.

У контексті дослідження постановок п’єс С. Пшибишевського та модерністської драматургії А. Стріндберга в Україні подається інформація про теоретичні пошуки цих драматургів, про окремі епізоди з їхнього особистого життя, проводяться паралелі із творчістю В. Винниченка, Л. Андрєєва та ін. Відстежуються паралелі між теорією і практикою у сфері художньої культури, мистецької творчості та обираються ключові фігури практиків театрального процесу – режисерів В. Мейерхольда та К. Марджанова, які тривалий час працювали в Україні в означений період. Розгляд мистецьких явищ здійснювався у філософському аспекті, на основі загальновідомих праць естетиків і філософів

Європи, а також виходячи із програмних робіт представників київської філософської школи, як-от М. Бердяєва, Л. Шестова, О. Закржевського. Таке історико-філософське осмислення протоекспресіоністичних пошуків у театральному середовищі України дало можливість пересвідчитись в їхній ідейній та естетичній неоднозначності.

У наступному *підрозділі* **“Протоекспресіоністичні тенденції в українській драматургії і театрі 1900–1917 рр.”** чільне місце віддано аналізу п’єс, створених усупереч традиційним драматургічним текстам реалістичного характеру, їхній структурі, тематиці, проблематиці, організації конфлікту. Йдеться про твори В. Винниченка, С. Черкасенка та ін. Аналіз нової української драматургії переконливо доводить, що процес оновлення українського театру було спровоковано новим поколінням драматургів і літературних критиків. Передова на той час драматургія вбирала в себе новітні складні морально-етичні та філософські питання часу і вимагала від театру вироблення нової адекватної художньої форми. На основі узагальнення значного емпіричного матеріалу, дисертант робить висновки, що протоекспресіоністичний період в історії театру в Україні був обумовлений буттєвою первинністю слова. Саме драматургія стала тим чинником, що зумовив трансформацію усталених сценічних форм і дав поштовх до активних новаторських пошуків практиків театру. Завдяки новітній драматургії відбулися істотні зміни в природі акторського існування, без яких було б неможливим майбутнє сценічне експериментаторство.

Втім, аби зміни, подібні до тих, що сталися на теренах європейського театального мистецтва, відбулися, потрібні були не лише програмні бачення драматургів і наброшений ними корпус новітніх п’єс, а реальна практика сцени, вільна від стереотипів творча особистість, спроможна на організаційну ініціативу. Ретельне дослідження реалій театальної дійсності того часу і драматургічного матеріалу, дало можливість з’ясувати, чому театр під керівництвом М. Садовського довгий час не брав до опрацювання твори Лесі Українки, В. Винниченка, О. Олеся та ін., як ішов складний процес подолання естетики натуралізму, як змінювався виконавський діапазон артистів. Окрема увага приділена протоекспресіоністичним тенденціям у сценічній практиці стаціонарного театру Миколи Садовського, зокрема постановці п’єси голландського драматурга Г. Гейрманса “Загибель “Надії””.

У *четвертому підрозділі* **“Теоретичні розробки питань “нового мистецтва” в мистецькій періодиці України початку ХХ ст.”** значна увага приділена мистецькій періодиці початку ХХ ст., а частина підрозділу присвячена розгляді полеміки, яка розгорнулася в колах української інтелігенції з приводу нової, модерністської творчості. Оскільки ареал розгляду проблем театального

модернізму й авангарду обмежено географічними кордонами колишньої Російської імперії та СРСР, то основна увага в роботі зосереджена на різномовних виданнях Києва, Харкова, Одеси. Найактивніше питання нового мистецтва загалом і протоекспресіонізму зокрема дебатувалися на сторінках естетського журналу “В мире искусств”, що виходив у Києві і був генетично пов’язаний з петербурзьким виданням символістського спрямування “Мир искусства”. Показано, як гостра та принципова інтелектуальна дискусія з питань модерністського мистецтва спричинилася до вироблення певних концептуальних положень щодо театрального модернізму в Україні.

Другий період – це період авангардних театральних шукань, стилістично “чистих” авангардних постановок: 1917 – середина 1920-х рр. Цей період у театральному процесі України позначений унікальним збігом естетичних, світоглядних прагнень митців і тогочасної соціальної й політичної дійсності. В кращих постановках Леся Курбаса, театру ім. І. Франка, театру ім. Г. Михайличенка та інших українських театрів (твори Е. Сінклера) поєдналися трагічне сприйняття реалій революційного колапсу, громадянської війни, калейдоскопічної зміни влади та фантом утопічної ідеї соціалістичного майбутнього.

*Розділ другий “Ідеї мистецького авангарду в театральному процесі України 1917 – кінця 1920-х рр.”* складається з чотирьох підрозділів. Тривалий час авангард в українській театральній культурі не осмислювався як комплекс лівих мистецьких течій, що існував і продовжує існувати поруч з традиційними, реалістичними напрямками розвитку вітчизняного театру. До певної міри це поняття тлумачилося досить вузько, як вияв окремих тенденцій у творчості тих чи інших театральних діячів або драматургів (Л. Курбас, М. Терещенко, В. Василько, М. Семенко, М. Ірчан, М. Куліш, І. Дніпровський та ін.). Тому, існує нагальна потреба проаналізувати український театральний авангард як єдиний естетичний комплекс, функціонування якого на різних історичних відрізках було нерівномірне та нерівноцінне, у всій сукупності його протиріч.

*Перший підрозділ другого розділу “Авангардні шукання в сценічній практиці театрів Києва кінця 1910-х рр.”* присвячено розглядові культурного життя Києва 1917–1919 рр. У ньому відтворено калейдоскопічність динамічного мистецького життя міста цих років, узагальнено інформацію про діяльність Молодого театру під керівництвом Л. Курбаса, проаналізовано новаторські сценографічні шукання М. Бойчука, А. Петрицького та ін. До огляду і аналізу залучено не лише суто театральний фактаж, а й загальноестетичний, полімистецький матеріал. Адже, як відзначив російський письменник й культуролог Ю. Тинянов, у перехідні мистецькі епохи, а саме такими були 1910–1920-і роки для культури України, в умовах вичерпаності старої художньої домінанти і незрілості нової,

так званий художній побут займає місце власне мистецтва, акумулюючи та синтезуючи елементи різноманітних видів духовного досвіду.

Увага акцентується на тому, що культурно-мистецьке життя в Україні в ці роки – один з найплідніших етапів у розвитку вітчизняного авангардного театру, перебувало в безпосередній залежності від активного імпорту німецької (період Гетьманської держави), польської, російської та іншої закордонної мистецької продукції. Аналіз тогочасної театральної практики, здійснений на основі розгорнутих історико-естетичних свідчень про культурну ситуацію в цілому, підтвердив показові приклади стрімкого запозичення зарубіжного репертуару, залучення до роботи в національному театрі представників інших культур, сміливе використання загальноєвропейських мистецьких ідей.

З початку 1920-х рр. театральна-мистецька ситуація в Україні ускладнилася тим, що швидкоплинно переживши модернізм, вітчизняний театр був змушений розпочати діяльність у режимі авангардного мистецтва, базові ідеологеми якого були сутнісно відмінні від модерністських. Замість зацікавлення суб'єктивним началом індивідуума, авангард – мистецтво мас – опікувався суб'єктивним началом великих груп людей: цілих поколінь і соціальних прошарків. Відповідно до цього, мистецтву необхідний був зовсім інший формальний план вираження, абстрактний і неконкретний, який творці мусили відшукати, послуговуючись новітньою ідеологічною парадигмою, що в умовах радянської дійсності обтяжувалося більшовистськими політичними інвективами.

У наступному *підрозділі* “Сценічні експерименти театру ім. Г. Михайличенка в контексті формування естетики театального футуризму початку 1920-х рр.” досліджуються як теоретичні питання футуристських концепцій, що активно поширювалися в Україні на початку 1920-х рр., так і футуристська театральна практика, зокрема експерименти театру ім. Г. Михайличенка, що розпочав діяльність як драматична група Всеукраїнської Центростудії в листопаді 1919 року. Діяльність цього експериментального колективу, що був одним із перших авангардних театральних угруповань України початку двадцятих років, проаналізована у кількох аспектах. Насамперед, крізь призму естетики футуристичного мистецтва, що була певний час панівною в авангардних шуканнях й надалі поступилася місцем іншій мистецько-ідеологічній доктрині. У творчих експериментах режисера Марка Терещенка, завдяки розробленій ним теоретико-практичній програмі “мистецтва дійства” та “колективної творчості”, найрадикальніше в Україні реалізовувалась одна з формул авангардного мистецтва – вираження суб'єктивного начала мас.

*Третій підрозділ* “Експресіоністичні та конструктивістські засади інсценізації творів Е. Сінклера на сценах театрів України 1920-х рр.”, який

складається з двох частин, висвітлює функціонування такого авангардного напрямку як конструктивізм, який на одному з коротких перегонів розвитку авангардного мистецтва зайняв досить активну позицію щодо витіснення своїх попередників і сучасників з ключових позицій авангардотворення. Найбільшою мірою конструктивізм виявився у сфері монументального мистецтва, в деяких ужиткових видах мистецтва, у живопису. Менш комплексно, локальніше і водночас тісно співвідносячись з іншими авангардними напрямками, конструктивізм проступив у кінематографії й театрі.

У першій частині цього підрозділу “Експресіоністичний конструктивізм і конструктивістський експресіонізм “Джиммі Гігінса” Е. Сінклера в Мистецькому об’єднанні “Березіль” проаналізовано основні театральні прийоми, які використовував Л. Курбас, інсценізуючи роман Е. Сінклера, як-от: контрастний монтаж епізодів, символічно плакатна і фарсова чіткість мізансцен, часом механічне дублювання реплік, жестів, їх певна лялькова одноманітність. Винахідливо комбінуючи усі виражальні засоби театру (слово, пластика, звук, музика), постановник додав також кінофільм, спеціально знятий для вистави. Введення кінематографічних моментів зумовило прагнення створити нове синтетичне видовище, а також підсилити виразність суто театального ряду засобами іншої художньої природи. Кіноекран у цій виставі сприймався наче елемент естетичного відчуження, вихід за межі усталеного, мов виражальна ескапада, зрештою, як компонент експресіоністичної поезики.

У другій частині підрозділу “Творчість Е. Сінклера в конструктивістському опануванні Б. Глаголіна” зазначається, що у двох сінклерівських постановках Б. Глаголіна “Моб” та “Хобо”, здійснених у Харкові, засвідчено пік розвитку театального конструктивізму в Україні. Конструктивістський принцип у цих виставах реалізовувався за багатьма параметрами: від композиції спектаклю, сценічної трактовки постатей дійових осіб, технічних прийомів акторської гри до конструктивістського сценічного рішення загалом. Режисерська практика Б. Глаголіна під час його другого українського періоду творчості є показовою в плані мистецької співдружності режисера і художника: ставлячи спектаклі одразу в кількох містах України, він плідно співробітничав з художниками О. Хвостенко-Хвостовим, М. Драком, А. Петрицьким, М. Матковичем.

У наступному підрозділі “Циркізація та естетика колажу – стилетворчі чинники театального авангарду України”, який складається з двох частин, проаналізовано новаторство “лівої режисури” 1920-х рр., зокрема Ф. Лопатинського та Б. Глаголіна, у співвіднесенні з новітніми мистецькими ідеями, що активно поширювались тоді в Україні. У першій частині цього підрозділу “Монтаж атракціонів” як програмне кредо режисури Ф. Лопатинського” показано,

що з середини 1920-х рр. “циркізоване” театральне видовище перетворюється на одну з найпопулярніших тогочасних сценічних форм і водночас стає значною рушійною силою в формальних пошуках митців, переосмисленні ними класичного надбання. Впровадження елементів циркізації спектаклів в авангардному театрі початку 1920-х рр. призвело до значних формальних відкриттів, а також до зміни мистецько-естетичної парадигми вітчизняного театру в цілому. Завдяки циркізації класово виважений зміст твору мав набути класово вірної форми, і, навпаки, класово точна форма обумовлювала народження нового класового змісту. Конкретний історичний матеріал, пов’язаний з постановкою Ф. Лопатинським водевілю М. Кропивницького “Пошились у дурні” в 1924 році, переконливо засвідчує, як українська сценічна традиція другої половини XIX століття слугувала авангардному вітчизняному театрові сировиною, будівельним матеріалом і приводом для пародії.

*Частина друга цього підрозділу “Сценічний колаж Б. Глаголіна в театральній практиці України”* висвітлює принципові зміни, що відбулися в конструктивних параметрах спектаклів, здійснених російським режисером-авангардистом Б. Глаголіним. Йдеться про новітні відкриття в сфері театального часо-простору, про вихід сценічного дійства за межі сцени-коробки, появу вистав-монтажів і вистав-дискусій. Розглядаються найяскравіші колажні прийоми, фактично винайдені Б. Глаголіним для його українських вистав 1920-х років, як-от: 1) “розрізання” тексту, монтування дії з окремих епізодів синхронно і діахронічно; 2) штучне наповнення запахами глядачевої зали; 3) введення спеціальних активізаторів театральної дії як-от клака і “релфус”; 4) актори-скульптури, що оживали і включалися в дію; 5) введення фото-персонажів; 6) поєднання живого акторського плану з кінематографом та іншими фактурами; 7) феєричні сцени зі смолоскипами і димовими завісами та ін. Здійснений аналіз театральної практики українського авангарду, надав можливість також з’ясувати, що принципове значення для тогочасного мистецтва мали впливові ідеологічні чинники, які великою мірою обумовлювали характер сценічних експериментів. Ідеологія радянської влади, зокрема пролеткультівська, стала визначальним каталізатором для виникнення нових мистецьких ідей.

Ядром роботи стало дослідження театального експресіонізму – чи не єдиного серед художніх напрямків, який повноцінно функціонував в Україні протягом тривалого часу, тоді як інші модерністські та авангардні течії проявлялися й реалізувалися спорадично й фрагментарно.

*Третій розділ “Апологія естетики театального експресіонізму в Україні 1920-х рр.”* присвячено ретельному розглядові експресіоністичного напрямку в театральному мистецтві України. Одним із першочергових завдань стало виявлення,

аналіз та введення до наукового обігу значного корпусу історичного фактажу щодо театрального експресіонізму – малопоцінованої, але яскравої й одночасно суперечливої сторінки в культурній спадщині України. Структуру розділу обумовила кількісна та якісна репрезентація експресіоністських п'єс різними театрами України: українськими, російськими, єврейськими. Відповідно до цього, окремі підрозділи присвячено аналізу сценічного освоєння доробку найвідоміших німецьких драматургів-експресіоністів Г. Кайзера і Е. Толлера.

Особлива форма експресіоністичної драми й вистави поширилась у Європі з середини 1910-х рр., а в Україні з початку 1920-х рр., після сплеску формальних пошуків у мистецтві, мов виклик агресивному, мілітаризованому суспільству. Експресіонізм у театральному мистецтві України виявився надзвичайно багатогранно, охопив драматургію, режисуру, теорію театру. Його динамічному поширенню та утвердженню в українському театральному просторі з початку 1920-х рр. сприяло захоплення творами німецьких драматургів-експресіоністів, які стали і плацдармом для сценічного авангардотворення, і матеріалом для пролеткультівських політичних дійств, і основою для психологічної, психопатичної реалістично-натуралістичної, перейнятої фрейдистськими мотивами вистави. Відтак, вітчизняний театральний експресіонізм досліджувався як явище, що плідно розвивалося впродовж тривалого часу.

Головним предметом дослідження *підрозділу* “Драматургія Г. Кайзера як експериментальний полігон сценічного експресіонізму” став унікальний досвід осмислення режисерами України експресіоністських текстів цього визначного німецького драматурга. Масштабність і глобальність світосприйняття та світоглядні прагнення митців, новаторська естетика перетворили здійснені на українській сцені експресіоністські вистави за драмами Г. Кайзера на справжнє художнє явище світового масштабу.

У *першій частині цього підрозділу* “Перетворення” експресіонізму: інтерпретаційна колізія “Газу” Г. Кайзера в Мистецькому об’єднанні “Березіль” реконструйовано одну з найвідоміших вистав режисера Леся Курбаса, якого можна назвати провісником естетики експресіонізму в Україні. Ще 1919 року, задовго до того, як у кінематографічних колах розпочалася дискусія навколо шедевр німецького експресіонізму – фільму Р. Віне “Кабінет доктора Калігарі”, у київському часописі “Музагет” Л. Курбас друкує статтю “Нова німецька драма”, де теоретично намагається осмислити сутність нової системи драматургічної і сценічної виразності. Період внутрішньої адаптації експресіоністських ідей, поєднання їх із національною традицією і реальністю глядацьких запитів сучасників у Леся Курбаса збігся із часом становлення Мистецького об’єднання “Березіль” (1922), де він дістав можливість втілити своє захоплення експресіонізмом.

Було б значним перебільшенням твердити, що майстерні “Березоля” створювалися “під експресіонізм”, але те, що вельми складна за компонентами естетика Курбаса київського періоду “Березоля” увібрала в себе досвід західноєвропейських експресіоністських, футуристичних, конструктивістських шукань, безперечно. Крім того, стилістичні пошуки режисури у виставі “Газ” зумовлювались важливою ідейною установкою – якнайвиразніше відтворити на кону головний конфлікт епохи: особа, індивідуум, з одного боку, суспільна стихія, революція – з іншого. У цій частині підрозділу також з’ясовується, як творчий метод Леся Курбаса, що отримав назву “перетворення”, в основу якого було покладено творче перетворення дійсності, створення нової реальності на сцені, “підвищена життєва функціональність” і “акцентований вплив”, дав можливість сформулювати та втілити унікальну концепцію цієї експресіоністської вистави.

У *другій частині підрозділу* “Від трагедії до мелодрами: сценічні втілення п’єс Г. Кайзера “З ранку до опівночі” та “Кінороман” театрами України” показано, що в процесі освоєння експресіоністичної драматургії різними театрами України відбувалися принципові жанрові трансформації. Таким чином, розкривається специфіка театрального експресіонізму в мистецькому просторі, наочно демонструється, наскільки різними і навіть протилежними шляхами прямували театри, опановуючи цей естетичний напрямок.

У *третьому підрозділі* “Мистецькі та соціокультурні контексти сценічного втілення драматургії Е. Толлера театрами України” увага зосереджена на експресіоністських зацікавленнях таких театральних діячів, якот Ф. Лопатинський, Г. Ігнатівич, Г. Юра, К. Кошевський. Простежується впровадження драматургії Е. Толлера в український культурний ландшафт, яке здійснювалося завдяки одночасним постановкам в багатьох театрах України: і в “Березолі”, і в театрі ім. І. Франка, і в різноманітних пролеткультівських колективах, і в російських антрепризах, і в єврейських студіях та театрах. У *першій частині цього підрозділу* “Вистави “Руйнівники машин”, “Людина-маса” і “Гоп-ля, ми живемо!” за Е. Толлером у системі сценічного авангардотворення” проаналізовано показові ідеологічні перелицювання текстів Е. Толлера, які здійснювалися режисерами у сценічних втіленнях одеського театру Массодрам, харківського “Металіст” та київського “МОБу”. Осмислення драматургічного матеріалу, зокрема при постановці “Машиноборців” Ф. Лопатинським та “Людини-маси” Г. Ігнатівичем, відбувалося за принципово новими схемами. Йдеться не просто про пошуки образної видовищності, а про те, що сценічне дійство набирало багатозначної семантичної наповненості, обов’язкової амбівалентності. Ф. Лопатинський, зокрема, наче випереджаючи час, розглядав сценічну дію як знакову систему, де окремий театральний знак утворювався

складно, весь час візуально змінювався, трансформовався, зростався з іншими, творячи багатозначні дієві колізії.

Предметом окремої уваги *другої частини підрозділу* “Психо-етичний синдром у сценічному осмисленні драматургії Е. Толлера театрами України” стали вистави, здійснені за драмою Е. Толлера “Еуген Нещасний”, зокрема на сцені театру ім. І. Франка Г. Юрою. Абсолютизація революційної наснаженості німецьких експресіоністичних п’єс та переоцінення їхньої пролетарської спрямованості, а головне наявність гігантської смислової відстані між тим, як мораль розуміли більшовики при владі, і тим, як експресіоністи змальовували людину – без морально-етичного стрижня, втраченого через недосконалість суспільства, – призвели до того, що, потрапляючи на радянську сцену, ця п’єса зазнавала значної переробки. Зокрема, тотальне переінакшення авторської назви “Гінкеман” радянськими постановниками на всіх без винятку сценах було свідомим кроком щодо удосконалення змісту твору. За правом перекладача і постановника Г. Юра значно змінив текст та вніс кардинальні зміни в фінал п’єси, переінакшивши його із песимістичного на оптимістичний, де насильство, здійснене героєм над собою і своєю дружиною, підмінювалося революційним насильством. Все це принципово змінило етичну основу, характер Толлерової драматургії в цілому.

Аналіз вистави франківців посвідчив, що до формального новаторства на цій сцені вдавалися обачно, а тому на перший план, завдяки глибинному психологізмові акторів, виступила психо-етична сутність експресіоністичної драми. Екстатизм у цій поставі досягався не за рахунок механістично організованих масових сцен, а силою потужної драматичної гри таких акторів, як О. Ватуля, К. Кошевський та Г. Юра, оскільки важливі для Толлера масові сцени були вирішені не в експресіоністичному, а у жанровому дусі. Внаслідок прогресивного освоєння експресіоністичної естетики, в театральній практиці України сталися принципові зміни в сфері акторської технології: відбулася модифікація акторської техніки загалом, змінилися психофізичні й пластичні параметри акторської гри, відбулося принципове розширення смислового діапазону того, що намагався відтворити виконавець на сцені.

У *підрозділі* “Суспільна й соціополітична діагностика у виставах за лівоекспресіоністичними п’єсами Е. Мюзама та К. А. Вітфогеля” показано, що, при здійсненні аналізу театрального експресіонізму, не можна обмежитись лише культурно-мистецьким, політико-ідеологічним, емпірично-хронологічними аспектами. Розгляд вистав, поставлених за лівоекспресіоністичними п’єсами, здійснюється, виходячи з соціально-політичної та компаративістсько-контекстуальної точки зору на тогочасний театральний процес. У роботі доведено, що захоплення

українських театрів німецькою лівоекспресіоністичною драматургією було сталим і завзятим, незважаючи на її ідейну суперечливість та сюжетну неоднозначність, а також на те, що режисерам досить складно було опанувувати подібні умоглядні тексти.

Зазначається, що крім відомих політичних факторів та загальномистецьких причин, до зацікавлення німецькою експресіоністичною драматургією спричинилися також інші обставини. Йдеться про подібні загальноісторичні реалії, характерні для революційної дійсності в Німеччині та в Україні, а також про те, що події в п'єсах німецьких експресіоністів розгортаються з хронологічною відповідністю до українських подій. Ще відомий російський філософ Ф. Степун намагався провести паралелі між революцією в Росії та Німеччині і виявив між ними більше розбіжностей, ніж подібностей, а в Україні, попри закономірність таких порівнянь – адже близько року українські землі знаходилися під окупацією німецьких військ, і саме тоді революційний тиск з боку Росії значно зменшився, – подібні паралелі ще не проводилися. Сценічні втілення німецьких експресіоністських п'єс начебто відповідали пересічному глядачеві на безмежну кількість питань, поставлених кривавими революційними подіями, тектонічним розколом соціуму, втратою традиційних морально-ціннісних орієнтирів.

У наступному *підрозділі* “Досвід сценічного опанування драматургією “попутників” експресіонізму в українському театрі 1920-х рр.” проаналізовано включення до українського національно-театрального обігу в 20-і рр. XX ст. драматургічного доробку “попутників” експресіонізму, як-от: М. Жука, Ю. О’Ніла, К. Чапека. Поява їхніх імен на афішах українських театрів засвідчила наполегливі пошуки театральних колективів у сфері експериментальної сценічної форми саме через авангардну драматургію. В роботі показано, як неординарна мистецька ситуація, активна дія об’єктивних факторів обумовила творчу долю вистав за творами цих драматургів. Принципового значення набуває аналіз сценічного першовтілення на українській сцені фаталістичної антиутопії “R.U.R.” – одного із найпопулярніших чеських драматургів-експериментаторів Карела Чапека, – здійсненої режисером О. Загаровим.

*Розділ четвертий* “Авангардні напрямки в театральному процесі України другої половини 1920-х – початку 1930-х рр.” присвячено розглядові різних проявів театрального авангарду в Україні наприкінці 1920-х рр., що мали почасти спорадичний і несистемний характер. Крім загальної естетичної характеристики українського театрального авангарду, що містить ретельне вивчення окремих напрямків і течій, які власне складають увесь комплекс цього стильового конгломерату, дисертант осмислює авангардне мистецтво як соціополітичний феномен.

У першому підрозділі “Експресіоністські тенденції в музичному театрі України кінця 1920-х – початку 1930-х рр.” основна увага зосереджена на поставах експресіоністських опер Е. Кшенека “Джонні награє” та Б. Лятошинського “Золотий обруч”, прем’єри яких відбулися одразу в кількох театрах України. Принциповою якістю цього підрозділу стало виявлення соціально-політичного контексту, в якому функціонували дані мистецькі твори. Пізній музичний експресіонізм, а саме таким був експресіонізм Е. Кшенека та М. Брандта, представлений на українській оперній сцені на зламі 1920–1930-х рр., по суті надзвичайно далеко пішов від революційної пристрасності, надривності й патетики раннього експресіонізму 1910-х рр., який привертав увагу радянських ідеологів й театральних режисерів. Розчарована Європа початку 1930-х рр. пропонувала зовсім інший погляд на світ, ніж одразу після Першої світової війни. Але, водночас, європейське авангардне мистецтво продовжувало використовувати, а іноді й поглиблювати новаторські форми експресіоністичного мистецтва початку ХХ століття. Нове покоління митців, так само як і раніше, експлуатувало лякаючий фізіологізм експресіонізму – вивернутість назовні й деформованість, – разом з тим принципово ігноруючи первісний сакральний посыл експресіонізму. Характерний для експресіоністських текстів Е. Толлера, О. Кокошки відвертий фізіологізм в експресіоністичній музиці постав у вигляді так званої “предметності”: гудіння клаксонів, гримання відбійного молотка, вагонеток і т. ін. Такі експресіоністичні експерименти примусили традиційну оперу також наче вивертатися назовні, оскільки реальне звучання світу, яке передавалося музикою, більше не вимагало життєподібної сценічної ілюстрації: життя зовнішнього світу передавалося нібито окремими знаками, чи то звуковими, чи то абстрактно-сценічними.

Приречений у СРСР на швидкісну смерть, музично-сценічний квазіекспресіонізм 1930-х рр. приніс в український оперний театр певні знакові відкриття, які, на жаль, не закріпилися на вітчизняній сцені. Через абстракціонізм, який не був повною мірою реалізований, експресіонізм запропонував оперному мистецтву відмовитися від світу зовнішньої предметності, перестати бути ілюструючим по відношенню до лібрето. Це мала бути візуальна предметність, створена сценографічно-ігровими засобами на символічно-асоціативній основі. До витворення такого фізичного об’єму засобами театральної предметності прагнули творці експресіоністичних вистав.

Стрижневим моментом наступного підрозділу “Сценічний авангард у системі діяльності Лівого фронту в Україні” став розгляд європейських контекстів українського театального авангарду кінця 1920-х рр., проблемних стосунків літературно-мистецького об’єднання “Нова генерація” і театральних

діячів України, а також аналіз творчої діяльності режисера-авангардиста І. Терентьєва. У першій частині підрозділу “Європейські контексти українського театрального авангарду кінця 1920-х рр. “Нова генерація” і театр” основна увага зосереджена на суттєвих відмінностях між авангардним мистецтвом в Україні та в інших європейських країнах, які практично ніколи не були предметом розгляду як мистецтвознавців в цілому, так і театрознавців зокрема. На Заході, де продовжувала панувати буржуазна демократія, авангардне мистецтво постійно залишалося в опозиції до влади, практично ніколи не дозволяючи собі стати об’єктом політичних маніпуляцій і, незважаючи на значну політичну заангажованість, діячі так званого лівого театру Європи принципову увагу звертали саме на формальні пошуки, а не на політичне самоствердження. Естетичні експерименти чеських режисерів Е. Буріана, І. Гонзла, І. Фрейки та їхня політична заангажованість, так само, як і діяльність В. Вандурського в Польщі, може бути яскравим прикладом того, як саме поведив себе авангард Європи і яким неслухняним він, зрештою, виявився порівняно з СРСРівським варіантом. Показовою в цьому сенсі є практика зарубіжних лівих режисерів, які, опинившись у СРСР, зазнавали утисків саме за надзвичайно сміливу форму вистав та новаторські методи роботи. Усі вищезазначені моменти довгий час не враховувалися дослідниками театрального авангарду в Україні 1920-х – початку 1930-х рр., хоча вони принципово визначають його обличчя і пояснюють особливості його розвитку. Зокрема те, чому в радянському авангарді першою сходинкою був саме футуристичний напрям, що розвивався вільно й без обмежень до середини 1920-х рр., а потім зазнав величезних репресій і гонінь. Чому дадаїзм і сюрреалізм практично зовсім не були присутніми на українському театральному небосхилі в ті роки, коли вони шокували європейські столиці своїми експериментами, а визначального характеру набрало конструктивістське мистецтво, що досить обмежено проявилось в інших країнах, за винятком Чехії. Адже захоплення формальними пошуками діячів театрального авангарду, як не парадоксально, також позначилося на остаточному відпрацюванні сценічного модулю соцреалістичної вистави.

Ключовими фігурами лівого театрального фронту під приводом “Нової генерації” стали два режисери, уродженці України, які наприкінці 1920-х рр. повернулися на батьківщину, Микола Фореггер та Ігор Терентьєв. Їх обох, що активно та епатажно експериментували в Москві та Ленінграді на початку 1920-х рр., можна вважати найрадикальнішими режисерами тогочасного СРСР. Дещо подібні також їхні шляхи в мистецтві, які йшли практично паралельно і поруч: обидва закінчили юридичні факультети, а потім захопилися футуризмом, стали його апологетами й визнаними лідерами в театрі, створили власні студійні

колективи, втратили їх і стали працювати із так званими легкими жанрами, як оперета, мюзик-хол, вар'єте. Обидва на запрошення харків'ян опинилися в українській столиці саме 1929 року і почали активно експериментувати: Форетгер – в оперному, а Терентьєв – у драматичному театрах. Для обох, діяльність в Україні стала останнім творчим злетом, тут вони встигли здійснити свої оригінальні задуми, а їхні вистави можна вважати найпоказовішими прикладами пізнього українського авангарду.

У другій частині підрозділу **“Режисерська практика І. Терентьєва і український театральний авангард”** проаналізовано експериментальні постановки цього режисера в різних театрах України: у мандрівному театрі **“СОЗ”** (Соціалістичне змагання) **“Інкогніто”** М. Гоголя – Г. Квітки-Основ'яненка; в Одеській Держдрамі **“Дивак”** О. Афіногенова; в Дніпропетровському театрі ім. Т. Шевченка **“Постріл”** О. Безименського. Зосереджено увагу на авангардних концепціях і експериментальних постановочних засобах Ігоря Терентьєва, простежуються також паралелі між діяльністю цього режисера та світовим авангардним рухом 1920–30-х рр.

У підрозділі **“Стилістика експресіоністського трагіфарсу у сценічних втіленнях драматургії В. Газенклевера в Україні”** показано, що наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр. театральна культура України надзвичайно швидко змінювала своє обличчя, з одного боку, активно політизуючись, а з іншого – відходячи від принципового естетичного новаторства та вільно експлуатуючи жанри маскульту. Внаслідок цього відбулися принципові зміни у цілях, завданнях, загальномистецьких інтересах та ідеологічних пріоритетах українського театального авангарду. Поступово авангардне експериментаторство фактично підмінялося розважальним типом вистав (мюзикл, ревію тощо), а вищий рівень **“серйозної”** вистави представляли спектаклі політ-замовлення. Водночас, такі **“авангардні мутації”** спровокували виникнення нових полістилістичних театральних форм і жанрів, потенційний розвиток яких, у разі їхнього збереження в театральному просторі України, міг би сприяти плідним сценічним пошукам.

Останній етап функціонування новаторських мистецьких течій і напрямків у театральному процесі України природно пов'язується з гаслом **“експресивного реалізму”**, виголошеним видатним українським театральним режисером Л. Курбасом. У завершальному підрозділі **“Занепад та ідеологічне табування театального авангарду в Україні. Експресивний реалізм Лєся Курбаса”** відстежується еволюція театального експресіонізму в Україні, теоретичні та прагматичні мотивації виголошення Л. Курбасом гасла **“експресивний реалізм”**, остаточний занепад театального авангарду, обумовлений насильницьким впровадженням методу **“соціалістичний реалізм”**.

На початку 1930-х рр. Леся Курбас наближався до інтелектуального, психологічного і, водночас, дуже експресивного за формою театру. Театр Курбаса щільно засвоїв прийоми, вироблені авангардним мистецтвом загалом, й експресіоністичним типом сценічності зокрема, що безпосередньо виявилось у режисерських роботах і теоретичних формулюваннях, як-от постулат “нової речовості”. Показовими в сенсі “нової речовості” – надзвичайно продуктивної для розвитку театральної культури ХХ ст. ідеї – є постановчі рішення таких вистав театру “Березіль”, як “Диктатура” за І. Микитенком (1930) та “Маклена Граса” за М. Кулішем (1933). Обидва спектаклі увійшли до золотого фонду українського театру і, водночас, були суголосними радикальним авангардним візніям європейського мистецтва та посвідчили новий постекспресіоністичний етап розвитку сценічного експериментаторства, близького до кубізму. Вони представили сконцентровану універсальну формулу світобачення і світосприйняття, реалізовану режисером у новітніх музично-пластичних та сценографічних прийомах, базованих на ідеї “нової речовості” та “експресивного реалізму”. Наприклад, авангардно-конструктивістське сценографічне рішення “Диктатури”, що, як правило, розглядалося дослідниками театру в світлі рішення ідеологічних завдань, мало принципово новаторську просторову об’ємність, було експресіоністськи наснаженим і водночас акумулювало в собі кубістично-фовістські здобутки в сенсі пропорцій та колориту.

Заборона останньої вистави Л. Курбаса “Маклена Граса” стала своєрідною межею між мистецтвом відносної свободи та мистецтвом тоталітаризму. Ідеологічне та естетичне нормування театрального мистецтва досягло свого апогею, коли спектаклі створювалися за принципом “тиражування” – одна й та сама п’єса виставлялася на сценах величезної кількості театрів країни за певним смисловим кліше, за певною ідеологічною схемою. Розпочавши з відлучення від театру в 1933 році Леся Курбаса, влада перейшла до спланованого корегування усього розвитку українського театрального мистецтва, до закреслення й нівелювання його авангардних здобутків, до штучної герметизації національної театральної культури в лещатах соцреалізму. Політичні реалії 1933 року були такими, що жодне мистецьке досягнення не захищало від владного гніву, від звинувачень у ідеологічному збоченстві й т. ін. Ці жорсткі і жорстокі маніпуляції здійснювалися перш за все за допомогою театральної критики, яка на той час отримала право виголошувати остаточний вирок, бути суддею і прокурором на службі у влади.

Остаточне згасання театрального авангарду обумовило насильницьке впровадження методу “соціалістичний реалізм”. На відміну від авангардного мистецтва, в контексті якого сформувалася режисерська індивідуальність Леся Курбаса, “соцреалізм” ґрунтувався на традиціях реалістичної, життєподібної

творчості, натуралістичних прийомах постановки вистав. Згідно ідеологічним завданням соціалістичного мистецтва, воно мало стати творцем нової утопії, а, завдяки його ін'єкціям, у масову свідомість уводився фантом благополучного, радісного і героїчного радянського життя, що для мільйонів людей мало стати "правдивим" фактором, який "реалістично" відтворював дійсність.

Представників українського театрального авангарду з початку 1930-х рр. почали знищувати фізично, а їхні надбання на роки відійшли у небуття. Визначні досягнення українського театрального авангарду 1920-х – 1930-х рр., сценічні експерименти режисерів Л. Курбаса, М. Терещенка, В. Василька, Ф. Лопатинського, Г. Ігнатовича, Б. Тягня, російських режисерів Б. Глаголіна, І. Терентьєва, а також сценографічні відкриття А. Петрицького, В. Меллера, О. Хвостенка-Хвостова, М. Драка – все це виявилось повністю знівельованим наступом тоталітарної радянської системи, яка для керівництва мистецтвом виробила так званий метод соціалістичного реалізму.

## ВИСНОВКИ

Охопити теоретичні засади і практичні досягнення театрального модернізму й авангарду в Україні – завдання комплексне і непросте. Тому в процесі роботи було обрано певний ракурс відстеження проблем модерністського й авангардного мистецтва. Розгляд театрального модернізму в Україні саме крізь призму протоекспресіоністичних шукань є цілком виправданим і плідним. Поєднання в протоекспресіонізмі світоглядних постулатів, надто далеких від позитивізму та досить близьких до натуралістичних і реалістичних конкретних мистецьких форм, приміром як психодрама чи "нова драма" у драматургії, уповні демонструють перехідний характер цієї мистецької течії. Саме протоекспресіонізм з його поміркованими мистецькими проявами, але надто епатажним змістовним рядом, підготував ґрунт для формування в Україні експресіонізму й футуризму, завдяки радикалізмові яких, тут, зрештою, утвердився театральний авангард.

Необхідно зазначити, що в змістовному плані модерністське мистецтво живилося культом суб'єктивізму і передбачало абсолютизацію внутрішніх переживань, зацікавленість глибинами людської психології, а саме підсвідомості. А тому театральному модернізмові було недостатньо того інструментарію, тих життєподібних форм і акторських технологій, якими користувалися театральні митці попередніх епох.

Ранній український авангард фактично "проріс" з постулатів українського модернізму 1910-х рр., хоча у театральній практиці України модерністський дискурс виявився доволі обмежено, передовсім через змістовно-сюжетний і структурно-конструктивний план драматургії й творчу практику Молодого театру.

Виходячи із постульованих модернізмом принципів суб'єктивізації творчості, авангардне мистецтво вдалося до принципово нового кроку в тлумаченні поняття “художньої волі” А. Рігля. Йдеться про те, що суб'єктне начало, яке було об'єктом дослідження мистецтва, в авангарді витлумачується не як особлива риса конкретного індивідуума, а як спосіб і характер поведінки цілих поколінь, соціальних груп і т. ін. Власне це спричинило те, що авангард стає мистецтвом мас, мистецтвом глобальних узагальнень, і саме маса, величезна група людей розуміється як суб'єкт, що має своє особистісне начало. Звісно, із трансформаціями змістовної парадигми змінюється формальний план мистецтва, який в авангардній творчості набуває винятково абстрактних узагальнених форм, оскільки основним його завданням стає вираження суб'єктного характеру мас.

Театральний авангард в Україні заявив про себе дуже активно і претензійно. Він був явищем далеким від одноманітності та однозначності й пройшов в українському мистецтві крізь дивні злами, пережив різноманітні етапи. Як уже зазначалось, авангардне мистецтво 1920-х рр. було далеким від монолітності та ідейної єдності. А тому, навіть констатуючи ряд паралельних формотворчих шукань в експресіонізмі та футуризмі, ми не можемо не відзначити їх світоглядно-ідейного протистояння, що яскраво проявилось в середині 1920-х рр.

Експресіоністичний напрям, що функціонував і розвивався як в мистецтві модернізму, так і в авангарді, в українській театральній культурі виникав і стверджувався в контексті багатьох національно-культурних тяжінь, на своєрідному західно-східному перехресті світових модерністських течій. Місце цього чи не найавторитетнішого мистецького напрямку в театральній вітчизняній культурі вже визначено. В інтелектуально-художнє середовище України ідеї експресіонізму проникали зі сприйняттям бурхливої реформаторської діяльності митців початку ХХ століття (М. Рейнгардт, Ф. Ведекінд, С. Пшибишевський та ін.). Масштабність і глобальність світосприйняття перетворили експресіоністський театр в Україні на справжнє загальнонародське художнє явище. Завдяки експресіонізові український театр здійснив могутній світоглядний та естетичний прорив. Данину захоплення йому віддали кращі мистецькі сили України.

Саме в межах поетики експресіонізму виявилася найбільш плідна взаємодія українського художнього мислення з естетичною думкою зарубіжжя. Усупереч стійкій традиції виключення східноєвропейського регіону із аурі впливу великих європейських стилів, світове визнання драматургії В. Винниченка, режисерського театру Л. Курбаса, кінематографічної унікальності О. Довженка, обумовило введення українського мистецтва в ареал експресіонізму. Ця обставина промовисто свідчить про своєрідне входження української культури в систему світового модернізму й авангарду, про її значний внесок у європейську культуру.

Розгляд іще однієї мистецької течії авангарду, а саме конструктивізму наочно демонструє, які саме метаморфози відбулися з авангардним мистецтвом. Внаслідок заангажування його прорадянськими ідеологами, сформовані в надрах модерністської культури радикальні сценічні форми стали монопольно використовуватися в агітаційно-пропагандистській сфері. Театральний конструктивізм в Україні, що став одним із чинників реалізації радянської ідеології “виробничого мистецтва”, постав на фундаменті експресіоністських та футуристських сценічних відкриттів, зроблених видатними режисерами першої третини ХХ ст., зокрема Лесем Курбасом.

Крім естетичних оцінок український театральний авангард вимагає також конкретних соціо-політичних характеристик. Річ у тім, що він розвивався у вкрай складних історичних обставинах і, на відміну від європейського, який практично завжди знаходився в опозиції до влади, деякий час був заангажований радянською владою та отримав статус офіційного пролетарського мистецтва. Як не дивно, “ліве” мистецтво, прихильником якого був Лесь Курбас і багато його учнів, що було генетично пов’язано з формальними пошуками в мистецтві 1910-х рр., дістало за радянської влади на певний час статус мало не офіційний. Радянськими ідеологами авангардному мистецтву, зокрема, експресіонізму, футуризму, конструктивізму була доручена важлива деструктивно-конструктивна функція. Радянський і безпосередньо український авангард перетворився на плацдарм для формування соцреалістичного стилю, внаслідок чого він на початку 1920-х рр. посів становище привілейованого мистецтва. Таким чином, соціально-утопічний характер авангардного театру 1917 – початку 1920-х рр. трансформується у політично ангажований тип радянського мистецтва. Але, буквально через кілька років, на початку 1930-х рр. більшість авангардних пошуків було потавровано радянською ідеологією як формалізм.

Наприкінці 1960-х рр., у зв’язку з відновленням уваги до творчості Леся Курбаса та діяльності театру “Березіль” вітчизняні театрознавці та культурологи згадали про експресіоністичний напрямок. Однак, коли виникла необхідність докладно з’ясувати вагомість експресіоністичної течії в театральному мистецтві України, весь потенціал вітчизняних дослідників виявився спрямованим на театр “Березіль”. Не були враховані новаторські авангардні шукання, що здійснювалися іншими театральними діячами, які працювали в Україні. Без уваги залишилися футуристичні експерименти режисера Марка Терещенка, досвід конструктивістського театру Бориса Глаголіна, “театр атракціонів” Фауста Лопатинського та ін.

Присутність авангарду в українському театрі була недовгою, але вагомою, а значення його художніх впливів простягається далеко за хронологічні межі.

Тенденції, визначені авангардистською естетикою, відіграли принципову роль у формотворчих процесах українського театру, в розвитку новаторських художніх форм та ідей. Саме авангард став реальним фундаментом як для офіційного радянського мистецтва 1930-х рр., так і для пошуків авангарду 1960–1980-х рр. Відтак, дана робота сприятиме відтворенню достовірної картини функціонування театрального модернізму й авангарду в Україні, а також залученню вагомих вітчизняних мистецьких здобутків до загальносвітових надбань культури, оскільки авангард в Україні перетворився на явище практично невідоме, свого роду *tabula rasa*.

Сучасний український театр активно користується надбаннями театрального модернізму і авангарду. Це виявляється і в безпосередніх цитаціях тогочасних режисерських малюнків, і в розробці ідей, запропонованих іще митцями першої третини ХХ століття. До вистав, що з'явилися в Україні останніми роками і які позначені впливом театрального експресіонізму, можна зарахувати спектакль Д. Лазорка, поставлений на сцені київського Молодого театру за драмою провісника німецького експресіонізму Георга Бюхнера "Войдек". Повернувшись наприкінці 1920-х рр. з поїздки до Німеччини, Леся Курбас також планував здійснити постановку "Войдека", чого, на превеликий жаль, не сталося. У сучасному ж рішенні бюхнеровської драми Д. Лазорком присутні естетичні відсилки до авангардного мислення експресіоністичного театру початку століття і до естетичних постулатів мистецтва 1960-х рр. Постановки, здійснені такими режисерами, як В. Більченко, О. Ліпчин, В. Петров, які плідно працювали в Україні в 1980–1990-і рр. і засвідчили новий етап театрального експериментаторства, також позначені авангардними інтенціями першої третини ХХ століття.

#### **Основні положення дисертації викладено у таких публікаціях:**

##### *Індивідуальна монографія та навчальні посібники:*

1. Веселовська Г. І. Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр.: Київський театральний модернізм. — К.: Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2006. — 336 с.
2. Масол Л. М., Ничкало С. А., Оніщенко О. І., Веселовська Г. І. Художня культура України: Навч. посіб. — К.: Вища школа, 2006. — 240 с. (Авторські: С. 136–140, С. 211–219).
3. Веселовська Г. І. Дванадцять вистав Леся Курбаса: Навч. посіб. для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтва. — К.: Державний Центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2004. — 316 с.

*Розділи в колективних монографіях, статті у наукових фахових виданнях:*

4. Веселовська Г. І. Національне відродження і театральний авангард // Світовид. – 1993. – № 1. – С. 78–87.
5. Веселовська Г. І. Плач Рахілі, або “Нищення немовлят” у В. Винниченка // Кіно-театр. – 1996. – № 6. – С. 16–19.
6. Веселовська Г. І. Драма К. Чапека “Рур” на українському кону // Слов’янський світ. – 1997. – № 1. – С. 116–123.
7. Веселовська Г. І. Як народжувався Арлекін // Український театр. – 1997. – № 1. – С. 6–9.
8. Веселовська Г. І. Експресіонізм ранньої драматургії Спиридона Черкасенка // Дивослово. – 1997. – № 2. – С. 13–14.
9. Веселовська Г. І. Мейерхольдівська антреприза в Херсоні // Український театр. – 1997. – № 3. – С. 30–32.
10. Веселовська Г. І. Театральний експресіонізм в Україні: генеза й витоки // Сучасність. – 1997. – № 3. – С. 146–153.
11. Веселовська Г. І. Уроки для самогубців // Кіно-театр. – 1997. – № 3. – С. 14–16.
12. Веселовська Г. І. Нова суспільна драма на сцені театру Миколи Садовського // Український театр. – 1997. – № 5. – С. 22–27.
13. Веселовська Г. І. Випадок Войцека // Кіно-театр. – 1998. – № 4. – С. 12–14.
14. Веселовська Г. І. Мусекльон, або Трагічний балаган українців // Art Line. – 1998. – № 4. – С. 12–13.
15. Веселовська Г. І. Петроградські та московські прем’єри п’єс В. Винниченка // Український театр. – 1998. – № 4. – С. 19–23.
16. Веселовська Г. І. Пошуки київських театрів 1918–1919 рр. // Український театр. – 1999. – № 1/2. – С. 19–21.
17. Веселовська Г. І. Київські гастролі Всеволода Мейерхольда // Мистецтвознавство України. Вип. 2. – К., 2001. – С. 175–185.
18. Веселовська Г. І. “Театр шукань” Всеволода Мейерхольда // Український театр. – 2001. – № 6. – С. 17–21.
19. Веселовська Г. І. Комплексне дослідження вистави як головний аспект вивчення театального процесу // Мистецтвознавчі записки. Вип. 1. – К., 2002. – С. 54–61.
20. Веселовська Г. І. Театральний конструктивізм Бориса Глаголіна (вистава “Моб” на сцені театру ім. І. Франка) // Мистецтвознавчі записки. Вип. 2. – К., 2002. – С. 41–56.

21. Веселовська Г. І. Поняття “театральність” у європейському мистецтвознавстві ХХ ст. // Мистецькі обрії 2000. Альманах. Науково-теоретичні праці та публіцистика. Вип. 3. – К., 2002. – С.117–124.

22. Веселовська Г. І. Відлуння віденської сецесії на київському кону // Слов'янський світ. Щорічник. Вип. 3. – К., 2002. – С. 29–37.

23. Веселовська Г. І. “Ділок” В. Газенклевера на сцені театру ім. І. Франка: від екстазизму до музичного гротеску // Український театр. – 2002. – № 6. – С.25–30.

24. Веселовська Г. І. Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950) // Український театр ХХ століття / Редкол.: Н. М. Корнієнко та ін. – К.: ЛДЛ, 2003. – С. 276–320.

25. Веселовська Г. І. Європейський театральний контекст у пародійній інтерпретації Леся Курбаса // Аркадія. Культурологічний та мистецтвознавчий журнал. – 2003. – № 1. – С.12–17.

26. Веселовська Г. І. «Театр атракціонів» Фавста Лопатинського у полілозі зі сценічними традиціями «театру корифеїв» // Мистецтвознавство України. Вип.3. – К., 2003. – С. 180–192.

27. Веселовська Г. І. Грасмо Винниченка // Український театр. – 2003. – № 4. – С. 2–6.

28. Веселовська Г. І. Вистави за творами німецьких драматургів-експресіоністів на сцені театру ім. І. Франка (Спроба документального дослідження) // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої комісії. – Л., 2003. – С. 279–305.

29. Веселовська Г. І. Авангард у дискусіях та книгах // Мистецтвознавчі записки. Вип. 5. – К., 2004. – С.164–165.

30. Веселовська Г. І. Театральний експресіонізм в Україні. Варіант музичний. Опера // Художня культура: Актуальні проблеми. Науковий вісник. Вип. 1 / Ред. кол.: Неллі Корнієнко, Віктор Сидоренко, Ігор Безгін та ін. – К.: Музична Україна, 2004. – С. 156–177.

31. Веселовська Г. І. Проблема знаку в театральному мистецтві // Вісник Львівського Університету. Серія мистецтвознавство. Вип. 4. – Л., 2004. – С. 3–10.

32. Веселовская А. И. Эстетика коллажа в украинских спектаклях Бориса Глаголина 1920-х годов // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема коллажа. – М.: Наука, 2005. – С. 387–409.

33. Веселовська Г. І. Театральна предметність сучасної музичної вистави // Українська та світова музична культура: сучасний погляд: 36 ст. – К., 2005. – С.118–122.

34. Веселовська Г. І. Актанти та ігрові моделі сучасного українського театру // Художня культура: Актуальні проблеми. Науковий вісник. Вип. 2 / Ред. кол.: Неллі Корнієнко, Віктор Сидоренко, Ігор Безгін та ін. – К.: Видавничий дім А+С, 2005. – С. 117–146.

35. Веселовська Г. І. Життя сценічного твору: З історії першовтілення опери Б. Лятошинського “Золотий обруч” за повістю І. Франка “Захар Беркут” // Вісник Львівського Університету. Серія мистецтвознавство. Вип. 6. – Л., 2006. – С. 47–54.

36. Веселовська Г. І. Абстрактна формула і живий предмет: шляхи режисера Ігоря Терентьєва в Україні // Мистецтвознавство України. Вип. 6/7. – К., 2006. – С. 206–226.

## АНОТАЦІЇ

**Веселовська Г. І. Новаторські мистецькі напрямки і течії в театральному процесі України першої третини ХХ століття.** – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.02 – театральне мистецтво. – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ, 2007.

Дисертацію присвячено аналізу модерністських та авангардистських течій і напрямків у театральному процесі України першої третини ХХ століття – протоекспресіонізму, експресіонізму, футуризму, конструктивізму. Основна увага приділена новаторським режисерським та сценографічним шуканням, модифікаціям, що відбулися в сфері акторського виконавства, якісно новому функціонуванню в сценічному мистецтві категорій простір і час. Спираючись на загальнонаукові методи і принципи аналізу, в дисертації реконструйовано становлення театального модернізму в Україні, а саме протоекспресіонізму, окреслена його специфіка, досягнення в сфері мистецької семантики. Доводиться, що саме модерністська драматургія спровокувала та обумовила трансформацію традиційних сценічних форм.

Театральний авангард в Україні осмислено як складний комплекс лівих мистецьких течій, що функціонували паралельно з традиційними, реалістичними напрямками. В результаті дослідження виявлено три етапи його розвитку в Україні і розкрита специфіка кожного з етапів. Значна увага в дисертації приділена дослідженню театального експресіонізму – єдиного мистецького напрямку, що повноцінно розвивався в Україні протягом тривалого періоду. В дисертації обґрунтовується, що саме авангардне мистецтво, насичене ідеями футуристичного утопізму, стало плацдармом для формування соцреалістичного стилю в театральному мистецтві України.

**Ключові слова:** театральний модернізм, авангардне мистецтво, експресіоністичний тип сценічності, футуризм, конструктивізм, соціокультурний феномен.

**Веселовская А. И. Новаторские художественные направления и течения в театральном процессе Украины первой трети XX столетия. – Рукопись.**

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 – театральное искусство. – Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рильского НАН Украины. – Киев, 2007.

Диссертация посвящена анализу модернистских и авангардных течений и направлений в театральном искусстве Украины первой трети XX века – протоэкспрессионизма, экспрессионизма, футуризма, конструктивизма. Главное внимание уделено новаторским режиссерским и сценографическим поискам, модификациям, произошедшим в актерском творчестве, качественно новому функционированию в сценическом искусстве категорий пространство и время. Опираясь на общенаучные методы и принципы анализа, в диссертации реконструировано становление театрального модернизма в Украине, а именно протоэкспрессионизма, очерчена его специфика, достижения в сфере художественной семантики. Доказывается, что именно модернистская драматургия спровоцировала и обусловила трансформацию традиционных сценических форм.

Театральный авангард в Украине осмыслен как сложный комплекс левых художественных течений, функционировавших параллельно с традиционными, реалистическими направлениями. В результате исследования выявлено три этапа его развития в Украине и раскрыта специфика каждого из этапов. Значительное внимание в диссертации уделено исследованию театрального экспрессионизма – единственного художественного направления, полноценно развивавшегося в Украине на протяжении длительного периода. В диссертации обосновывается, что именно авангардное искусство, насыщенное идеями футуристического утопизма, стало плацдармом для формирования соцреалистического стиля в театральном искусстве Украины.

**Ключевые слова:** театральный модернизм, авангардное искусство, экспрессионистический тип сценічності, футуризм, конструктивізм, соціокультурний феномен.

**Veselovska H. I. The innovative art directions and trends in the theatrical process within Ukraine in the first third of the 20<sup>th</sup> century. – Manuscript.**

The dissertation for the acquisition of the scientific degree of Doctor of Sciences (Arts) within the specialisation 17.00.02 – theatre art. The Institute of Arts,

Folklore and Ethnology named after M. T. Rylski, the National Academy of Sciences of Ukraine.

The dissertation provides an in-depth analysis of the phenomenon of modernist and avant-garde trends and directions in Ukraine's theatrical art of the first three decades of the 20<sup>th</sup> century – such as proto-expressionism, expressionism, futurism and constructivism. The study embraces a dramatic and contradictory period in the development of the Ukrainian theatrical art, a period that proved full of aesthetic searches and discoveries and was encompassing a certain “change of epochs”, as well as reflecting the historic transition towards new categories in the arts thinking. The main focus in the dissertation is made on the primarily modernist and avant-garde searches of stage directors, scene designers and other practitioners of art. By contrast, in the past the theatrical process of that time was mostly studied in line with the ideological connotations of the Soviet period – that is without a deep aesthetic analysis and, as a matter of fact, ignoring any concepts of avant-garde art.

Taking into consideration programmatic works by European philosophers and works belonging to representatives of the Kyiv philosophical school – such as M. Berdyaev, L. Shestov, O. Zakrzhevskiy – the dissertation employs a historical-philosophical analysis of the theatrical proto-expressionism. This has enabled the author to conclude that at its early stages the Ukrainian theatrical modernism had been highly ambivalent. Based on the general scientific methods and principles of analysis, such as historicism, systematisation, generalisation and others, the dissertation is taking up the case of proto-expressionism to re-construct theatrical modernism in the-then Ukraine and trace its specifics, as well as the innovations in the area of art semantics.

As a result of the study, the evolution of the theatrical avant-garde in Ukraine of the allotted period can be presented as a three-stage process, and the author finds and points to respective stage-by-stage distinctions. At that, avant-garde itself is being viewed as a complex of left-leaning art currents functioning in parallel with traditional, realism-directed perspectives in the development of the Ukrainian theatre. A considerable part of the dissertation is devoted to the analysis of art-works of such experimentalist directors as Les' Kurbas, Faust Lopatinsky, Mark Tereshchenko, Borys Glagolin, Ihor Terentiev. In respect of these directors, the author explores form-setting trends in their professional practices and finds out that such trends were essentially determined by aesthetics of expressionism, futurism and constructivism and proved fundamentally important in stimulating the birth of innovative concepts in question.

The nucleus of the dissertation is the study of the theatrical expressionism, perhaps the only full-fledged art direction that used to function in Ukraine for an

extended period of time; other directions, futurism and constructivism in particular, had existed only sporadically and mostly in fragments. This led the author to consider and introduce into the text of the dissertation a mass of historic facts and developments that shed additional light on the substance of theatrical expressionism. The key aspects in the respective analysis are the decisive genre transformations occurring with the expressionist drama in the process of its early-stage development, as well as the semantic complexity and ambivalence of expressionist performances, something that allowed to capture the specificity of theatrical expressionism in Ukraine.

The author's concept of studying the theatrical avant-garde in Ukraine is not limited to purely artistic analysis. Avant-garde is also explored here as a socio-political phenomenon and the respective contexts of art functioning in general are given a separate treatment. In the late 1920s-early 1930s Ukraine's theatrical culture was changing its face quite rapidly, in part because various indicative "avant-garde mutations" were defined more by ideological priorities rather than artistic trends. The dissertation formulates and defends the view that it was the theatrical avant-garde – a direction crammed with the futuristic utopia and so actively assigned by the Soviet ideology with a destructive-constructive function – that had served a basis for the formation of the socialist-realism style in Ukraine's ensuing theatrical art.

**Key words:** theatrical modernism, avant-garde art, expressionist type of sceneformation, futurism, constructivism, socio-cultural phenomenon.

Підл. до друку 26.01.2007. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір др. апарат.  
Друк офсетний. Облік.-вид. арк. 1,8. Зам. 324. Тираж 100

---

Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв  
01015, Київ, вул. Січневого повстання, 21

489.484

AB 71.195  
MIST.  
**AB 71.195**

**Мист**

2005 01