Національна Академія Наук України

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та
етнології ім.М.Т.Рильського

На правах рукопису

ЛИПКІВСЬКА Ганна Костянтинівна

ТВОРЧІ ПОШУКИ МОЛОДОЇ РЕЖИСУРИ В ТЕАТРАХ УКРАЇНИ НА РУБЕЖІ 80-90-Х РР. XX СТ.

Спеціальність 17.00.01 - Театральне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

КИЇВ - 1995

ЛННБ України ім.В.Стефаника
00756339 (X)

Ав 31.824

дисертація в формі рукопису

Роботу виконано в Київському державному інституті театрального мистецтва ім.І.К.Карпенка-Карого.

Науковий керівник - кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений діяч мистецтв України Заболотна Валентина Ігорівна

Офіційні опоненти - доктор мистецтвознавства Корнієнко Неллі Миколаївна

кандидат мистецтвознавства Красильникова Ольга Василівна

Провідна організанція - Київський державний інститут культури

Захист відбудеться "9" лютого 1995 р. о 12 год. на засіданні спеціалізованої Вченої ради К-01.57.01 по захисту дисертацій в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського НАН України за адресою: 252001, Київ-1, вул.М.Грушевського, 4.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського НАН України.

Автореферат розісланий "6" січня 1995 р.

Учений секретар
спеціалізованої Вченої ради,
кандидат мистецтвознавства Л.І.Барабан

ЛНБ ім. В. Стефаника
АН України

АВ-31,824

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Дисертація є спробою систематизації та аналізу найновітніших явищ на терені драматичної сцени України, пов'язаних з творчістю молодих режисерів. Стосовно цієї творчості авторка вважає за можливе й доцільне вживати узагальнюючий термін "молодий театр", бо творчі спрямування молодих режисерів виявляють сьогодні спорідненість ідеям Леся Курбаса, покладеним в основу, скажімо, програмних документів Молодого театру 1918 р.: "Мета - творення вільного театру творця, ...де зможе колись бути сказане незалежне слово, театру, що різко порве із всіма дотеперішніми компромісовими шляхами"^; "бачити в теа_рі не кафедру чеснот, не дзеркало правди, не місце навчання і популяризації програм політичних партій, а театр і тільки театр!"^^.

Молодий театр нинішньої доби є цілим напрямом театральної практики, створеним режисерами, яким зараз 25-35 років /у мистецькому, а не віковому сенсі вони являють собою єдине покоління - останнє психологічно сформоване тоталітарним ладом/ та які прийшли до професійного театру самостійно працюючими фахівцями після 1985 р. /здебільшого у 1987-89 рр./. До них належать В.Більченко, О.Ліпцин, В.Кучинський, А.Жолдак, Р.Мархоліа, С.Проскурня. У ході дослідження авторка звертається й до робіт С.Маслобойщикова, А.Критенка, О.Балабана, В.Суржі, Г.Воротченко, Ю.Одинокого, С.Кляпньова, С.Пасічника, Д.Богомазова, К.Степанкова-молодшого, Є.Морозова, дещо старших О.Кужельного, Г.Касьянова та М.Яремківа, що, по суті, входять до тої ж мистецької генерації. Єдиний помітний виняток - значно старший А.Черков, але його режисерська й педагогічна практика - в крайнім, абсурднім варіанті - є виявом тих же мистецьких тенденцій.

Ця нова хвиля в режисурі настільки помітна, що її не можна обминути, оглядаючи сучасну драматичну сцену: вона здається мало не єдиним проявом того вивільненого театру, який уможливили нові часи. Вивільненого не лише за рахунок розширення кола тем та перенесення змістових акцентів: ідеться про нові для українського

---

^ - Курбас Л. Березіль : Із творчої спадщини/Упоряд.і прим. М.Лабінського ; Передм.Ю.Бобошка. - К.: Дніпро, 1988. - С.199.

^^ - там же, с.212.

театру філософські засади та сценічні засоби.

Стан досліджености проблеми.

Стосовно сьогоднішнього молодого театру вкрай важко, а подеколи й зовсім неможливо дотримуватися суто наукового об'єктивізованого підходу: це явище розвивається на наших очах. Тож осягнення процесу має відбуватися синхронно з його триванням.

Сьогодні розмова про молодий театр в Україні цілком природньо ще не має під собою належної теоретичної бази: він виник зовсім недавно; поява присвячених йому грунтовних праць - справа майбутнього. Тому дослідники /в тому числі й авторка/ базують свої теоретичні побудови на наукових працях закордонних авторів - передусім слід згадати "Словник театру" П.Паві та збірку статей французьких теоретиків і практиків театру "Як завжди - про авангард", - а також на викладках Є.Гротовського, П.Брука, Т.Кантора та інших видатних митців, чиї твори останнім часом почали широко з'являтися у перекладах, - тому числі українських.

У такій ситуації основне навантаження у фіксації й осмисленні обраного кола проблем припадає на періодичні видання. Ці проблеми сьогодні досліджуються в Україні в статтях театральних критиків, здебільшого близьких за віком та естетичними уподобаннями до режисерської генерації, про яку йдеться, - С.Васильєва, В.Жежери, О.Клековкіна, Г.Шерман, М.Николаєнко та ін. У тому числі, з більш ніж 100 публікацій, кількох десятків відкритих усних та тезових письмових /на замовлення СТД України/ рецензій на вистави різних театрів, з котрих складається сьогодні творчий дорробок авторки, велика частка пов'язана саме з такими постановками та іменами.

Сучасному молодому театрові останнім часом присвячується багато учбових робіт студентів-театрознавців КДІТМу ім.І.К.Карпенка-Карого - Т.Жицької, О.Островерх, Т.Кінзерської, І.Вальченко, Д.Котеленця та інших. Авторка бере до уваги і ці розробки.

Актуальність теми дослідження визначається тим, що:

- взірці молодого театру стали невід'ємною частиною сучасного мистецького поступу; відчутним є їхній вплив на картину театрального процесу в Україні в цілому, отже нагальною видається потреба систематизувати ці споріднені за своїми ознаками та передумовами виникнення явища вже не у площині емпіричних уявлень, а на рівні теоретично обгрунтованої системи суджень;

- у період самоідентифікації України як частки єдиної планетарної спільноти необхідним є вміщення останніх подій у вітчизняному театрі в широкий загальносвітовий контекст.

Мета дослідження: окреслити головні параметри та визначити найсуттєвіші риси новітньої моделі режисерського театру, виявити її етимологію й місце у соціокультурному просторі доби.

Досягнення цієї мети вимагає розв'язання таких завдань:

- дослідити основні зміни в стосунках людини зі світом, що сталися у новітні часи, вплинули й продовжують впливати на суспільну й індивідуальну свідомість, отже - і на мистецький процес;

- віднайти зв'язок сучасного молодого театру з наріжними мистецькими ідеями XX ст., визначити на цьому тлі як загальні, так і специфічні риси комплексу явищ, котрі розглядаються;

- ідентифікувати твори ряду, що досліджується, за певними змісто- й формотворчими ознаками; виявити їхні спільні основи;

- зафіксувати нинішній стан тривання зазначеної моделі театру в Україні; накреслити можливі шляхи її подальшого розвитку;

- уточнити окремі поняття й терміни стосовно об'єкту дослідження в цілому та певних його чинників;

- зрештою, розглянути власне виставу молодого театру як артефакт за таким послідовним ланцюжком позицій: літературна основа - режисерські засади - засоби існування актора - стосунки з глядачем - та трансформація зв'язків між ними.

Наукова новизна дисертації зумовлена тим, що узагальнюючі положення стосовно дослідженого кола відповідною мірою систематизованих явищ уводяться до наукового обігу вперше.

Здійснені авторкою розробки базуються на досвіді перегляду великої кількості вистав /понад 800/, після чого обране для дослідження коло питань та постановок визначилося достатньо чітко.

Авторкою також опрацьовано значний масив відповідної літератури. У складеному по тому бібліографічному покажчику зібрано фактично всі існуючі сьогодні основні джерела, базуючитсь на яких можна розглядати сучасний експериментальний театр в Україні.

Практичний сенс роботи. Проведене дослідження дозволяє віднайти нові зв'язки, з одного боку, між подіями у сьогоднішньому театральному житті України та загальносвітовим мистецьким процесом, а з другого боку - між творчістю окремих митців та соціокультурною ситуацією й визначальними тенденціями доби в цілому.

Висновки, зроблені в роботі, можуть бути використані викладачами і студентами спеціальних учбових закладів у методологічному ключі, а викладений авторкою фактичний матеріал - в ході вивчення історії світового та вітчизняного театру на її сучасному етапі. Це дослідження може також стати в пригоді широкому колу фахівців у процесі аналізу тих явищ, котрі розглядаються.

Дисертацію обговорено на засіданні кафедри театрознавства Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І.К.Карпенка-Карого.

Апробація роботи. Основні положення та висновки дисертації знайшли свій відбиток у 25 публікаціях авторки. Цілком обраній темі було присвячено статті "Mlody Teatr Ukrainy" /"Teatr", Варшава, 1993, N 2/ та "Лицо сатира на песке" /"Театральная жизнь", Москва, 1993, N 10/, а також доповіді на республіканській науково-теоретичній конференції "Культура України: історія та сучасність" /Харків, 1992 р./, науково-методичній конференції викладачів КДІТМ ім.І.К.Карпенка-Карого /Київ, 1993 р./ та науковій конференції "Лесь Курбас: "Інтелектуальний арлекін" - хто далі?" /Третє мистецьке Березілля; Київ, 1994 р./

Матеріал дисертації використовується авторкою у викладацькій роботі в КДІТМ ім.І.К.Карпенка-Карого, стали базою програми спецкурсу "Сучасний театральний авангард в Україні".

Структура дисертаційної роботи. Робота складається з вступу, двох глав /друга, відповідно, - з чотирьох розділів/, списку літератури з 236 позицій та додатку - переліку вистав, на яких базується авторка. Загальний обсяг роботи становить 190 сторінок тексту з бібліографією, а також 7 сторінок додатків.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У вступі дається обгрунтування теми, пояснюється формулювання "молодий театр", доводиться більша його коректність порівняно з іншими /"авангардовий", "постмодерністський", "андерграундний" тощо/. Окреслюється також коло імен режисерів, чия творчість є предметом розгляду.

Дисертація є спробою систематизації кінцевих висновків, яких дійшла авторка внаслідок перегляду та аналізу значної кількості постановок молодих режисерів; виклад найбільш узагальнюючих,

майже схематизованих положень, що ними описуються спільні, фундаментальні ознаки явища в цілому. У такім викладі конкретні вистави й особливості індивідуального "сценічного почерку" окремих митців не стають предметом опису чи детального аналізу /це лишено за рамками роботи її попереднім етапом/, а наводяться в разі потреби як приклади до певних авторських сентенцій.

Поширено точку зору на деякі вистави, що стали об'єктом дослідження, як на знущання з публіки, пустотливі забавки, сповнені порожніх претензій, хворобливих амбіцій. Авторка обирає інший шлях, визнаючи за цією театральною генерацією серйозність і чистоту намірів, прагне позбутись власних глядацьких емоцій, зберегти об'єктивність щодо предмету та якточніше виявити його ознаки.

У вступі також підкреслено, що робота є спробою встановити зв'язки між сучасними подіями у мистецькім житті й тими соціокультурними процесами, які розпочалися на рубежі XIX-XX ст. і відповідним чином розвиваються до сьогодні. Отже, у визначенні теоретичної бази для своїх міркувань авторка спиралася на праці дослідників та практиків мистецтва новітньої доби /в основному щодо виявлення фундаментальних особливостей модернізму та постмодернізму/, а саме Л.Курбаса, М.Євреїнова, Т.Тцара, А.Арто, Й.Гейзінги, Ф.Аррабаля, М.Єсслiна, Є.Гротовського, Т.Кантора, Х.Кюнга, П.Паві, Р.Варта, В.Вельша та інших, а також на концепції філософів - від Ф.Ніцше, А.Бергсона, А.Шопенгауера до М.Мамардашвілі, П.Рікера, Ж.-Ф.Ліотара, Ж.Дерріда.

Далі визначається міра дослідженості теми, дається огляд джерел, наводиться перелік праць авторки за зазначених проблем.

У <u>першій главі</u> - <u>"Сучасний молодий театр у соціокультурному просторі доби"</u> - цей театр визначається як явище епохи обвалу в усьому, від побуту до ідей, епохи краху однолінійних уявлень про реальність /передусім, соціальну/, епохи повалення авторитетів і ламання стереотипів, епохи, що вибила з-під ніг грунт стабільності, бо незнаним виявилося минуле, проблематичним - майбутнє, знеціненим - сьогодення; епохи, наділеної змістом неординарним: кінець століття є водночас і кінцем тисячоліття, а таке подвійне "підведення підсумків" завжди має апокаліптичну забарвленість.

У роботі дається загальна характеристика XX сторіччя, позначеного ламанням сталих уявлень про світ та людину, переструктуруванням більшості форм життя, від суспільного до приватного.

Адже досягнення технічного прогресу /передусім, у галузі масової комунікації/ порушили звичну замкненість людського існування. Відомості про світ майже розчавили індивідуума невпинним потоком, у якім ієрархія більш та менш важливого порушилася, бо кожна інформація отримала канали доходження до споживача. На людину звалилися масиви історії, географії, політики. Світ захлинувся у самопізнанні та самоперетворенні, й у цім багатім на втому русі визначальним атрибутом стало відчуження - насамперед, людини: од безпосереднього процесу творення цінностей, безпосереднього ж "споживання" власного життя, од іншої людини. Поглибився розрив між "людиною природною" і "людиною соціуму". До того ж, соціополітичні "цунамі" загострили архаїчні уявлення про владу вищих сил, що грають людиною. Незнаною виявилася для останньої і її власна природа. Поява нових теорій, певним чином пояснюючих, структуруючих особистість, відкрило їй безліч суперечностей, різноспрямованих "векторів", що містяться всередині неї.

Індивідуальна й суспільна свідомість була не готовою до змін у побутовім і духовнім триванні окремої людини та всього людства: в ній стався розкол. XX століття пройшло під знаком кризи культурної моделі, системи мислення, уявлень про світ, притаманних європейській цивілізації протягом кількох століть аж з доби Ренесансу; а в мистецькому сенсі - під знаком "великого походу" на реалізм та об'єктивізм. Сучасний дослідник С.Ісаєв з цього приводу слушно зауважує: "...В європейській культурі авангардне мистецтво - як і новітні течії у філософії - виникли антитезою гармонізуючо-раціональній картині світу, що переважала протягом XIX ст. Всі численні хвилі оновлення накочувалися одна за одною, намагаючись зруйнувати це уявлення; сама ж їхня припливна міць створювала тепер вже власну впливову традицію"^.

Називаючи фундаментальні положення некласичної філософії базою для виникнення авангардного мистецтва початку XX ст. і звертаючись у зв'язку з цим до найяскравіших взірців європейського модернізму, авторка продовжує історичну перспективу, особливо зупиняючись на характеристиці постмодернізму - глобальної мисте-

---

^ - Как всегда - об авангарде : Антология французского театрального авангарда. - М.: ТПФ "Союзтеатр", 1992. - С.6.

цької течії новітнього часу, що в ній здобутки як модернізму, так і класичної культури стають об'єктом рефлексії та перетворюються на набір першоелементів, придатних для вилучення з контексту й комбінування. У художній практиці постмодернізм реалізує себе через оперування готовими "культурними текстами", через перелік як особливий спосіб побудови художнього світу поза будь-якою ієрархією. В його простір все включається як частина у ціле, втрачаючи при цьому власний "смисловий об'єм"; він, по суті, закріплює стан руйнації норм як культурну норму.

У роботі дається порівняння модернізму та постмодернізму по їхніх основних параметрах, після чого авторка переходить до розгляду шляхів культури України в XX ст. і показує, що країни колишнього СРСР були вилучені з загальномистецького простору на злеті другої хвилі європейського модернізму між світовими війнами, а повертаються до нього вже "на віддиху" постмодерністських шукань. До того, що було на Заході результатом тривалого процесу, ми зараз приходимо в шоковий відрізок часу. Причому соціальна катастрофа й пов'язана з цим тотальна криза цінностей припадають якраз на період рефлексії культури наприкінці тисячоліття. Через розрив у природній спадкоємності мистецтво в Україні не подолало належних фаз свого тривання, вже "відпрацьованих" у європейській культурі, отже робить це тепер у позаісторичному варіанті. Тому наше "новітнє мистецтво" є вельми оригінальним конгломератом.

Нинішній молодий театр, на думку авторки, взяв від модернізму позарозумові побудови, сповідальність, потяг до праджерел, ритуалізації, крайній авторський суб'єктивізм. У нім також наочні й ознаки постмодернізму: схильність до комбінаторики, відмова од встановлення ієрархії цінностей, імморалізм /відносно "старої" моралі/; відчуття вичерпаності наявних форм та змістів.

Серед джерел цього театру - теорії А.Арто, методики Є.Гротовського, сучасний кінематограф, роботи А.Мнушкін, П.Брука, Дж. Стрелера та інших, які зараз з'явилися у нашім мистецькім споживанні. Безпосередні витоки сьогоднішніх процесів у молодому театрі вбачаються в режисерській та педагогічній практиці А.Васильєва, здебільшого, в "Школі драматичного мистецтва". Аналогами сучасного новітнього театру в Україні авторка вважає творчість В.Клименка, О.Пономарьова, Б.Юхананова, В.Мирзоєва, А.Адасинського, більш старших К.Гінкаса та Ю.Погребничка й деяких інших.

Новітня модель театру виникає в Україні в 1987-88 рр. - у часи легітимізації позадержавних мистецьких утворень, виходу назовні мистецтва "підвального" /за географією і світовідчуттям/. Перші його зразки - "Дон Жуан" О.Крижановського, "Момент" А.Жолдака, початок роботи "Театрального клубу" О.Ліпцина. Їхня "новизна" - у прямій опозиційності усталеним формам театру та життя, поглядам на театр як на інститут, у різний спосіб ангажований.

Сьогоднішні молоді митці тривають у болісній ситуації зміни укладу, але не виявляють енергії перетворення, притаманної авангардистам початку XX ст. Через тотальну кризу довіри до реального навколишнього життя спостерігаємо індивідуальний опір йому за допомогою театру, який стає зовсім не "дзеркалом" для суспільства, не "кафедрою", не "збільшувальним склом", не анатомією життєвого процесу чи пародією на нього, а засобом захисту митцем власної суверенності, відокремленим от побутової реальності сакральним простором, де лише й можливе істинне - на відміну від спрофанованого повсякденного - самоздійснення, самореалізація.

Новітній театр, "вийшовши з підвалів", часто зостається в рамках "підвального" світосприйняття. Театр та життя в уявленні молодих митців лишаються окремими один від одного світами /характерний приклад - "Театральний роман" С.Маслобойщикова/. Хоч стосунки між театром та життям є тут більш складними, діалектичними, і на них авторка звертає особливу увагу.

У світі все насичене відчуттям "доживання", тож зостається лише перебирати уламки колишнього життя: спогади-сповіді, спогади-самокатування - саме на цьому побудовано більшість вистав "Української робітні", "Я" та "Дюшес" О.Ліпцина, "Сни" В.Кучинського, деякі епізоди "Моменту" А.Жолдака, "Таємниці" С.Бережка та С.Пасічника й, особливо, програмну для молодого театру "Археологію" В.Більченка. Недовіра до навколишньої реальності /театральної, побутової, соціальної/ породжує в митців надмірну увагу до самих себе, своїх рефлексій, фантазій, внутрішнього світу.

Вистава стає тут плодом самопочування митця, своєрідною матрицею його відчуттів, свідомості - найчастіше позбавленої стійких орієнтирів, розколеної епохою дисгармоній, власними комплексами та суперечливими душевними порухами. У такий спосіб народжується "я"-театр, театр авторський - в тому розумінні, що він є результатом "самовивертання" назовні його деміурга-режисера.

Зневіреність, втома, шукання опори в хисткому світі притаманні сьогодні окремій людині та водночас являють собою домінуючі, "змістотворчі" настрої епохи. Головний з них - відчуття себе "після життя" /чи "поза життям"/ та тотальної вичерпаності /"все вже було"/ навколо. Передчуття цієї епохи виявлювали в театрі давно /наводяться численні приклади/, нинішні ж молоді режисери мало не повністю занурилися у ці відчуття; їхні твори стали майже "написами в руїні" /вислів Лесі Українки/, розгорнутою у просторі-часі хронічною рефлексією на тлі культури та власного досвіду, але дещо відчуженою - наче режисери ставлять експеримент на собі, акторах, глядачах і спостерігають за ним.

Перша глава завершується роздумами про стосунки нинішнього молодого театру з національною ідеєю, про національну визначеність творчого процесу в ньому. На думку авторки, є три моменти, що /принаймні, зараз/ стають на заваді серйозному аналізові в цьому напрямку. По-перше, недостатньо розроблено поняття "національної ментальності" /"національного" взагалі/, яке навіть у культурологічній науці та етнології наділено більш емоційним забарвленням, ніж конкретним змістом, тож зараз для грунтовних висновків з цих питань поки що немає належної теоретичної бази. По-друге, наша історична ситуація диктує суспільству та кожній людині потребу національного самовизначення, а це тривалий шлях. Зрештою, світовий мистецький процес тече у єдиному річищі, виявляючи тенденцію до взаємопроникнення різних національних культур. Тільки час покаже, як все це сполучатиметься з відродженням саме української культури на театральному терені.

У цих обставинах здається правомірним тільки та теза, що вкрай індивідуалізований характер творчості зумовлює відбиття у кінцевім "продукті", разом з іншими рисами особистості, національних ознак митця, коли вони досить сформовані. Тобто якщо режисер - національно свідома людина, це позначається й на його творчості. Авторка наводить прізвища В.Кучинського, С.Пасічника, А. Жолдака, М.Яремківа, С.Проскурні як тих, що послідовно створюють театр саме український. Міркування з цього приводу завершуються висновком: які зв'язки з національною культурою винаходитимуться на шляху цього театру - стане предметом майбутніх досліджень.

У другій главі - "Вистава молодого театру як артефакт" - ця

вистава досліджується по базових позиціях та взаємозв'язках.

Перший розділ - "Літературне першоджерело і сценічний текст" - присвячено стосункам молодого театру з драматургією та літературою взагалі. Специфічність цих стосунків є закономірним наслідком розвитку театру у XX ст., де через виникнення професії режисера - творця вистави як цілісності - літературна основа із визначального компоненту спектаклю почала дедалі частіше ставати елементом підпорядкованим, що не є самостійно значущим, натомість має бути "перетвореним" згідно із законами сцени, тоді як раніше театр виступав, головним чином, ілюстратором п'єси. Нинішній молодий театр просто доводить до ступеня логічної завершеності багаті ці конфлікти стосунки між виставою та літературтурним першоджерелом, що визріли протягом століття, - тобто розглядає першоджерело лише як привід для власного висловлювання.

Причини цього вбачаються, насамперед, у принесеній новітнім часом тотальній зневірі в слові як носії адекватної дійсності інформації, одиниці спілкування, спроможній забезпечити взаєморозуміння. Слова у суспільній і приватній сфері дедалі більше перетворюються на знаки, відірвані од конкретних об'єктів, інструмент маніпулювання, замулювання, а не прояснення змісту; своєрідну "фігуру етикету", а не засіб пізнання й комунікативного обміну. Художня ж практика реагує на це: вона ладна там, де можливо, зовсім обійтися без слів, а коли ні - то шукає інших, позавербальних /зрештою, позарозумових/ каналів передачі естетичної інформації /ритм, лінія, колір, звук, незвичні зв'язки між звичними елементами/. Тож у сучаснім експериментальнім театрі літературне першоджерело є лише "злетною смугою", від якої можна відірватися у подальшому русі асоціативного потоку. Ознака такого підходу - відчуття випадковості й необов'язковості у виставі обраного тексту /хоч творці цього театру вважають принциповим пошук саме "свого матеріалу"/. Стимул для гри тут наче не видобувається з надр першоджерела: прийом, хід привносяться ззовні, існують не просто понад, а поза текстом, котрий якщо й не ламається повністю, то значною мірою переакцентовується, або наявні смисли підміняються іншими /як приклад наводяться "Largo desolato" М.Яремківа, "Лоліта" Г.Касьянова /. Режисери, до того ж, активно використовують комбінування й перемонтування текстів, оперують монтажними стиками, в тому числі жанрово-стильового харак-

теру /"Я" та "Гей-до" О.Ліпцина, "Дон Жуан" В.Суржі, "І сказав В..." В.Більченка, "Двір Генриха III" та "Сни" В.Кучинського/.

Пояснюється це тим, що в нинішні гіпер-індивідуалістичні часи існування двох повно- та рівноправних авторів в одному мистецькому творі неможливе. Тож "режисер-егоцентрик" користується літературним першоджерелом як засобом для власного висловлювання. Вистава ж із актуалізованого референту драматургічного тексту остаточно перетворюється на своєрідну акцію відносно нього.

При цьому фактично анулюється і проблема жанру як комплексу нормативних вимог поетики та сукупності кодифікацій: театр рішуче доламує сталу систему жанрів, й без того розхитану мистецькою практикою XX ст. Його вистави випадають з будь-яких жанрових систем, хоч би і модернізованих; це не трагікомедії, фарси чи драми ідей, а "ностальгії", "дезінтоксикації", "ритуалізовані дійства", "галюцінації", "рефлексії". У прикладах, що наводяться, режисер керується не певною схемою чи ієрархією /високого - низького, трагічного - комічного тощо/, бо, зрештою, це спрощує картину світу, не дає змоги охопити її в одномоментній рівноманітності, навіть взаємовиключності - він, насамперед, наслідує свій внутрішній стан. І ставить не п'єсу, а ніби "себе самого".

Далі розглянуто міру відчуженості од тексту в різних виставах і зроблено висновок, що загальна тенденція, якій відповідають і "екстремістський", і "лояльний" підходи до літературного тексту, та ж сама: режисер сприймає його як привід до своїх попобудов, на кону ж втілюється не стільки першоджерело, скільки опосередковане за допомогою нього власне ставлення до світу.

Щодо власне слова у виставі - його звучання, змістової навантаженості, - то молодий театр є менш за все "оповідним": пріоритет віддається позасловесним сценічним побудовам; Слово перестає бути головною одиницею інформації. З носія змісту воно часто перетворюється на елемент тонового ряду вистави, на предмет гри, маніпуляцій; подеколи його розчленовують на складники. Причинно-наслідкові "скріплення" у тексті шляхом такого "анатомування", позбавлення змістових акцентів, зміщення наголосів, зняття "академічних" вимог до акторської вимови, дикції - розриваються. Через різкі перепади, темброві, темпоритмові, інтонаційні модуляції текст втрачає первісний зміст та цілісність; репліки, монологи часто нашаровуються один на одний, їх "забиває" музика,

зрештою, під час виголошення тексту якимось персонажем режисер умисне розгортає на іншій частині сцени щось таке, що неодмінно відволікає увагу глядачів /цей прийом часто застосовується, скажімо, у "Друже Лі Бо"/. Тобто текст відчужується всіма можливими засобами. Причому у виставах такого театру відеоряд не ілюструє або тлумачить ряд словесний, а категорично не співпадає, існує в паралель з ним; вони не мають безпосередніх точок зіткнення, тривають ніби кожен сам по собі /характерний приклад - "Випромінювання батьківства" О.Кужельного/. І така контрапунктність подеколи призводить до повного розриву між літературним і сценічним текстом. Активно застосовується у молодому театрі і багатомовність в рамках однієї вистави /особливо у постановках В.Вільченка та спектаклях "Української робітні"/, що стає одною з форм дії механізму відчуження: тексту - від змісту, слів - від того, хто їх вимовляє, їх разом - від глядача, загалом же - ознакою розтрощеності світу. В цьому відношенні доводиться наслідування нинішнім молодим театром революції, скоєної "новою драмою" від М.Метерлінка, А.Чехова, О.Олеся до абсурдизму й сучасного постмодернізму. Авторка робить висновок: індиферентне чи екстремістське ставлення театру до літератури /драматургії/ - наслідок притаманної сучасному етапові розвитку якщо й не цивілізації загалом, то, принаймні, суспільства посттоталітарної доби кризи всього комплексу комунікативних зв'язків, покликаного забезпечувати повноцінний інформаційний обмін між людиною та світом.

У другому розділі другої глави - "Основні чинники театральної вистави та їх трансформація" - як методологічний принцип аналізу режисерського підходу до вистави заявляється використання відносно сталої системи понять, але наголошується, що чинники, котрі якраз і описуються за допомогою неї, зазнають у молодому театрі радикальної трансформації: майже по всіх лініях традиційних уявлень про театральну виставу та режисерську роботу в ній тут спостерігається ігнорування аксіом. Це, проте, не можна відносити лише за рахунок браку фахових вмінь, відсутності належного досвіду тощо, бо в основі того лежить особливий кут зору режисера на світ /у тому числі, на канони світу театрального/.

Конфлікт /драматичний/ вважається одним із змісто- й формотворчих елементів вистави; конфліктний імпульс, розстановка сил у конфлікті, подія, триєдина композиція - ключові у дійовому ана-

ліві поняття, абетка режисури. У новітньому ж театрі в найбільш крайніх його проявах розробка цих чинників відсутня первісно, але й у постановках, ближчих до традиційних театральних форм, вони перестають бути наріжними каменями: конфлікт тут найчастіше не міститься в самому сценічному творі /він може бути лише локальним - між окремими його елементами, "стильовими блоками" тощо/, а переноситься за його межі й закодований для режисера не у перипетіях п'єси, а в контексті особистих стосунків з життям, власних суперечливих волань, врешті - в контексті часу.

Причому цей життєвий конфлікт не є прообразом сценічного, а підмінює його; дає імпульс для народження вистави, проте у самій виставі може вгадуватися як передумова, але ніяк не "означується", не вибудовується /приклад - "Опис чудовиська - 1" В.Більченка/. Навіть в тих випадках, коли матеріал не тільки передбачає відкриту конфліктність, а й наполягає на ній /як "У відкритому морі", "Антігона", "Маклена Граса"/, в сценічнім творі вона перестає бути закцентованою: конфлікти ніби заздалегідь залишено поза рамками вистави через апріорну неможливість їх розв'язати. Активне начало перетворення театральної матерії, од віку притаманне професії режисера, тут поступається місцем більш пасивному наслідуванню режисером своїх асоціативних потоків, перебору та фіксації їхніх проявів. Відповідно, стосовно вистави не можна вжити і традиційних вимог щодо композиції та наскрізної дії, адже до сценічної побудови не закладено належних чинників, передусім, події - якісного зламу ситуації. Одиницею виміру стає поодинокий знак, найчастіше відірваний од предмету або відтінку змісту, яким первісно відповідав; рівновагомий серед інших знаків, скомбінованих у досить хистку й випадкову конструкцію.

Такий спосіб сценічного мислення, на думку авторки, має витоки у проблемі якості часу, в котрім сьогодні триває, самоздійснюється молодий театр: кінець століття й тисячоліття знаменує собою епоху підбивання підсумків, сконцентрованого, одномоментного проживання наново /вірніше, "настаро"/ мало не всіх попередніх етапів існування культури й цивілізації й водночас породжує відчуття часу як такого, що зупинився, тобто відчуття неясності перспектив, знеціненості власне події /людська свідомість, стомлена інформаційною навалою, перестає сприймати кожну подію чимось значущим, неповторним/, вичерпаності усталених форм життя

/й мистецьких форм також/, неможливості якісного зламу аж доки не настане відповідний історичний момент. Саме через цей психологічний контекст одвічний театральний постулат - ідея розвитку певних подій у часі, тобто ідея сюжету - виявився дискредитованим самим життям. Тож і на сцені останній зазнає деструкції: його форма як розбірно викладеної історії щезає, розмиваються причинно-наслідкові скріплення. Лишаються уламки: непрояснених змістів, розрізнених, навіть хворобливих проявів душі.

У цій же площині - й пояснення фрагментарності вистав молодого театру: завдяки акцентованим межам епізодів, станів, стильових блоків тощо кожний наступний фрагмент починається ніби наново, без урахування попереднього - та при цьому на сцені найчастіше не стається якісних змін: панує стагнація, все визначено наперед. Часто вистава ніби починається ні з чого й не має чіткої фінальної крапки /"Антігона" та "Дюшес" О.Ліпцина, "О-о-и!" А.Жолдака, ін./. Важливий не результат, а процес, що стає самодостатнім. Мотив свідомої незавершеності в цім театрі характерний і має філософські передумови /тут авторка відсилає до поглядів А.Васильєва та його послідовників, зокрема Б.Юхананова/.

Сьогодні вистави молодого театру подібні до плавання у хвилях буття після катастрофи, що сталася з кораблем світової /і класичної, і модерністської/ культури, серед її решток. Тому і рух у них можливий лише по колу, коли із загального потоку тимчасово вихоплюють фрагмент чи ряд фрагментів /"Антігона" Г.Воротченко, "Таємниця"/. Жодна інша траєкторія - лінійна, спіральна - неможлива. Натомість - наче механічне перетасовування однієї і тієї "колоди", звідки довільно виймають і так само довільно компонують карти, що потрапляють до рук /"І сказав Б..."/.

Далі в контексті понять про ігрову модель театру та ритуал - важливі для театрального поступу XX ст. категорії - наголошується, що усвідомлення вичерпаності звичних форм штовхає молодий театр до пошуку пратеатральних опор, до концентрації на технологічних - універсальних - власних механізмах. Це свідчать і вистави, і тренаж, що практикують В.Вільченко, О.Ліпцин В.Кучинський, А.Жолдак; і різкі зламі-переходи /жанрові, темпоритмові, емоційні/, де має виявлятися гнучкість акторів і якими насичені вистави М.Яремкова, С.Пасічника, Г.Воротченко, С.Проскурні, В.Суржі.

У контексті ідеї постмодернізму щодо смерті історії, куль-

тури та автора розглядається властивий молодому театрові мотив неможливості творення нового /у зв'язку з чим йдеться про цитатність як основний формотворчий принцип, її відмінність од плагіату/: тут застосування "вертикального монтажу", механіка якого розроблена й висвітлена С.Ейзенштейном, Л.Курбасом, В.Мейєрхольдом, Б.Брехтом, стає всеосяжним. Кожний режисер, звичайно, вибирає з величезної кількості джерел та знаків найбільш відповідні своїм уявленням. Але цей відбір, зрештою, видається досить випадковим. Звертаючись до прикладів, авторка доходить висновку, що в такім театрі найчастіше втрачено відчуття цінності єдино можливого в даній сценічній конструкції режисерського рішення.

З цим пов'язаний і мотив ігнорування ціннісних орієнтацій і приоритетів - моральних, естетичних тощо: у сценічних побудовах, скажімо, А.Жолдака, В.Більченка, В.Кучинського, О.Ліпцина красиве й потворне, головне й другорядне, доцільне й випадкове зрівняно у правах. І найчастіше панує імморалізм, тобто виключеність моральних проблем /як і оціночних моментів/ з кола уваги.

На цьому етапі дослідження постає питання: який зміст виникає - і чи виникає взагалі - у виставах молодого театру? Проблема останнього - це проблема не стільки його вистави як артефакту, скільки сприйняття, тож зміст цей чи вибудовується, чи ні в уяві глядача, який накладає на побачене власну "матрицю". Та питання в тому, чи міститься в самому артефакті, хай закодовано, позитивний сенс - театральний, психологічний, філософський?

У цьому аспекті розглянуто "Археологію", "Таємницю", "Антігону" Г.Воротченко, "Благо-дарю!" К.Степанкова-молодшого, "Сад божественних пісень" О.Кужельного, вистави Р.Мархоліа й зроблено висновок: краса, смак до життя, щирі почуття, ідея Театру - простору, де можна "переграти" все, навіть смерть, є позитивними орієнтирами для менших песимістів серед представників молодого театру. Але є і шлях "від зворотнього", коли катарсис /"інсайт"/ має наставати через концентрацію - означення - виштовхування з себе накопичених психологічних, інтелектуальних, сексуальних, інших "шлаків", аби викликати здорову реакцію відторгнення; через очищення від цього методом витіснення, позбавлення в ході театральної акції /тут - витоки тих форм театру, які впроваджують О.Ліпцин, А.Жолдак, часто - В.Більченко та В.Кучинський/.

Стверджуючи зв'язок між змістом театрального твору та кон-

ЛНБ ім. В. Стефаника
АН України

цепцією людини, авторка переходить до третього розділу другої глави - "Місце актора в системі молодого театру". Місце це - однозначно підпорядкованого елемента. Режисерський театр XX с.. взагалі зорієнтований на створення вистави як цілісності, де окремий чинник не може мати вичерпного значення. Проте, у визначних зразках цього театру зберігалася орієнтація на актора як на самоцінність, бралася до уваги його індивідуальність, тож відбувалися численні злети акторської майстерності. Проблема ж Людини, Особистості, Характеру, їхніх унікальних проявів посідала одне з ключових місць у ідейно-філософських настановах. Сьогодні молодий театр демонструє інший підхід: персонажі в ньому стають масками чи просто окремими "фарбами" на режисерському "полотні". Тут людину /актора, персонажа/ розчинено в океані імпульсивних проявів її природи, якими гасяться порухи свідомого, дезорієнтовано в сутінках власної душі, позбавлено здатності співвіднести себе зі світом та іншими людьми; нерідко - індивідуальних ознак, навіть наймення. Акторові подеколи не надано можливості зіграти власне характер або навіть одну роль протягом всієї вистави: тут часто міняються ролями, рамки індивідуального розмиваються, особистісні прояви наповзають один на одний. У цьому аспекті розглядаються характерні випадки перетворення вистави на діалог внутрішніх голосів, різноспрямованих "векторів" всередині однієї людини /"На полі крові" в "Українській робітні", "Дюшес"/ і поширеного "розчленовування" персонажів на "складники", підкреслення наявності багатьох фактично автономних голосів в одному /в "Снах", "Маклені Грасі", в "Прощанні" й "Людському голосі" А.Черкова, "За двома зайцями" М.Яремківа/. Витоки цього - очевидні: адже "прийшли нові часи, вони привели з собою нову людину. Коли я дивлюся на цю людину, на тип її, я бачу - яка вона роздвоєна, яка нецільна, яка вона конфліктна всередині себе"^.

Відповідно, ці "нові люди" творять такий театр, де актор є інструментом реалізації постановочної волі; ~~його перетворено на~~ вимагається не універсалізм, а досить обмежене коло вмінь, повна довіра режисерові, розкутість та рухливість, самозречення щодо

---

^ - Васильев А. Удина ; Серебряный век // Театральная жизнь. - 1990. - N 6. - С.20.

здатності до критичного судження. Головне - вписатися у заданий контур. Актор тут /це визначною мірою стосується вистав А.Жолдака, В.Кучинського, В.Більченка, О.Ліпцина, С.Кляпньова, А.Черкова/ перебуває ніби під гіпнозом: його волю та свідомість приглушено, назовні ж виведено дещо закориговані внутрішні імпульси, котрі в побутовім триванні перебувають під розумовим "наглядом". Це досягається через певні тренажні вправи, в яких за мету береться не стільки розвиток всього "апарату" актора, скільки виховування здатності до прилюдного "медитування" та швидкого доведення себе майже до афекту. В цьому відношенні авторка спирається на розробки Є.Гротовського, вважаючи їх підгрунтям для досягнення вивільнення акторської психофізики у молодому театрі. За тим порушується питання імпровізаційності в сценічному існуванні виконавця в цій моделі театру; підкреслюється "командний" характер вистав /нечисленні винятки пов'язані, передусім, з випадками, коли апріорно неординарною є особистість самого актора/. Далі, називаючи ряд акторів, фактично вихованих цими режисерами в процесі "театротворення", їхніми "ідеальними виконавцями" /Я.Чорненький для В.Більченка, А.Даруга для О.Ліпцина, ін./, авторка досліджує варіанти й наслідки перебування акторів-"чужинців" /тих, що мають іншу школу, досвід та погляди/ у зазначеним театральнім просторі. Діалектика взаємин актора й режисера завжди складна, але в театрі, про який ідеться, ці стосунки особливо загострені: тут стикаються не просто амбіції чи погляди, а ніби оголені структури психіки. Цей театр у крайніх проявах подібний майже до релігійної секти й вимагає всієї людини без останку, а таке "втаємничення" подеколи руйнує якщо не особистість, то, принаймні, механізм її адаптації до навколишнього життя.

Натомість більш звичні погляди на місце актора в системі вистави й творчі стосунки режисера з виконавцями убезпечують багатьох митців од хворобливої заглибленості в світ власних імпульсів та комплексів. Наводячи приклади яскравих акторських робіт /О.Разумовська та Л.Кара-Гяур у виставах Р.Мархоліа; О.Качан у Г.Воротченко; А.Масленикова, О.Самар, Т.Камбурова у Д.Богомазова, ін./, авторка стверджує, що тут виявилися професійна майстерність виконавців, їх бажання та здатність працювати в різних манерах, різних стильових моделях, режисерських конструкціях. У названих випадках зв'язок між режисерами та акторами перестав

бути односторонньо-"гіпнотичним", сталися взаємні вплив та збагачення, насичення режисерських побудов дійсно "живою плоттю".

Щоправда, і тут виявлення акторської особистості стає більше додатком до сценічних конструкцій, ніж їхнім осердям. У системі нинішнього молодого театру здебільшого цілком досить точного виконання акторами настанов режисера. Підлегле становище актора, рідкість існування на сцені цілісних, повнокровних характерів є одною з визначальних рис такого театру. Авторка вважає це відбиттям власних настанов його творців щодо стосунків людини зі світом, виявом недовіри до людей, до світу й до самих себе.

В четвертому розділі - "Молодий театр і глядач" - ставиться проблема комунікації, одна з найактуальніших у XX ст.

У мистецтві "комунікабельність" чи "некомунікабельність" - це питання стосунків художнього твору та реципієнта. XX ст. дало дві яскраво виявлені моделі таких взаємовідносин - "масової" та "елітарної" культури. Коротко зупиняючись на визначальних рисах полярних настанов - настанови "на всіх без винятку", на найбільш універсальні механізми людського сприйняття - й на більш чи менш широке коло "тих, хто розуміє", - авторка відносить нинішній молодий театр до другої з них. "Своїм глядачем" тут стає той, хто перебуває з творцем /творцями/ на одній хвилі світосприйняття та самовідчування чи спроможний включитися в інтелектуальну гру при дещо відстороненім спостереганні за самим процесом безкінечного творення-руйнування складних сценічних комбінацій. Цей театр "розколює" аудиторію, викликає дискусійний імпульс, передусім, щодо меж естетичної "прийнятності", "сумісності" /чи "несумісності"/ з глядачем. Він часто навіть не докладає відчутних зусиль для "вербування" власних прихильників; крайній вияв такої позиції - відмова взагалі од спроб налагодити контакт з глядачем, навіть зі "своїм". Внутрішній "зустрічний рух" театру та глядача часто принципово не входить до кола передумов: дещо демонстративний егоцентризм режисерів відгороджує їхні вистави від навколишнього світу /характерний приклад - "Опис чудовиська - 1"/.

Це, однак, не означає, що глядача в цих виставах кинуто напризволяще: навпаки, на нього впливають, подеколи навіть агресивно впливають. Наводячи такі приклади, авторка зауважує, що пряме залучення глядача до дії буває успішним лише тоді, коли він погоджується на виконувати вказаної йому функції. Якщо ж він по-

чинає виявляти незаплановану активність, то учасники вистави або ігнорують цю спробу контакту, або зводять її нанівець, або розгублюються самі. Тобто кинутий глядачеві "місток" - оманливий: це провокація на відповідь, а не дійсне її чекання.

На думку авторки, за цим стоїть страх вразливої людини-митця перед навколишнім світом та іншими людьми, перед непередбаченим проявом чужої активності, що сприймається як агресивний, отже, намагання випередити ініціативу іншого; острах стороннього втручання у власне автономне існування; майже підлітковий комплекс меншовартості, не подоланий вчасно й тому вкрай загострений. Зверхність до глядача, намагання маніпулювати ним, диктуючи умови, епатажність є зворотнім боком власних проблем, засобом самоствердження, пошуком певності у своїх силах і можливостях.

Показове й небажання багатьох режисерів працювати й показувати вистави за чіткими графіками; схильність перетворювати поодинокі покази на акції дещо конспіративного характеру; декларації про можливість взагалі обійтися без глядача; потяг до закритої од сторонніх лабораторної роботи. Наводячи аналоги таким настановам у світовій мистецькій практиці, авторка наголошує: театр за своєю природою - акт публічного творення, коли ж з кола його уваги виключається особистість єдиного опонента - глядача, то він як театр вироджується, стаючи свого роду сектою або комуною з театральним ухилом /як, скажімо,"Українська робітня"/.

Оскільки в молодому театрі художній продукт тісно пов'язаний з особистістю творця, то в цім ракурсі "некомунікативний театр" постає витвором людей, які самі існують в утруднених стосунках зі світом: судячи з творчих результатів, їхні реакції на інших людей та ситуації, що виникають у життєвій реальності, часто неадекватні, й це відбивається в реальності сценічній. З іншого боку, складні взаємини зі світом не заважають деяким режисерам пропонувати у виставах відкриті глядачеві структури, придатні до зчитування "коди" й "мови". Було б дещо поверховим вбачати в цім вищий рівень соціальної адаптованості, але можна припустити наявність такого зв'язку. В цих питаннях, певне, не можна виявити іншої закономірності, ніж динаміка розвитку конкретної особистості. Тож час постійно вноситиме тут свої корективи.

Основоположною для молодих режисерів є ідея творчості "для себе". Це ще один вияв реакції на вимоги праці для чогось зага-

льного, "всенародного" - невід'ємний атрибут "радянського мистецтва". Крайність породила крайність: опором "колективізму" став індивідуалізм, що почав домінувати навіть на театрі, де для досягнення творчої мети необхідні зкориговані колективні зусилля.

Отже, той ланцюжок, який прослідковано в другій главі /недовіра до літературного тексту - недовіра до сталих канонів театральної вистави й ламання багатьох з них - недовіра до актора й персонажа як до особистостей - недовіра до публіки/ дає підстави стверджувати закономірність виникнення подібних явищ в часи тотальної кризи цінностей та ідей, епохальної зміни парадигм.

У висновках авторка наголошує, що не намагалася вичерпати розмову про той феномен, який був названий "сучасним молодим театром"; а отже окреслює напрямки можливих подальших досліджень. Проте й внаслідок здійснених розробок можна говорити про те, що цей театр є таким, котрий руйнує звичні зв'язки в підходах до сценічного твору, в нім і в його сприйнятті, натомість пропонує інші, ним самим ще не усвідомлені, не розгорнуті належним чином, діючи методом спроб і помилок. У просторі молодого театру зараз все є хистким, непевним, сповненим безкінечних рефлексій. І все одно лишається відкритим питання: чи здатне це мистецьке покоління до творення не просто вистав, а позитивних театральних цінностей? Саме творення, а не перебирання вже винайденими прийомами, жанровими структурами, естетичними моделями. Цінностей саме театральних, сценічних - не йдеться навіть про зміст, про загальнофілософські орієнтири тощо. - Відповідь дасть лише час.

Однак, авторка все ж робить деякі припущення щодо майбутнього розвитку молодого театру, а саме вбачає потребу в віднайденні цілісності /власне, нової цілісності/, без чого неможливим здається подальший поступ. Наводячи у зв'язку з цим напрочуд подібні судження належних до різних поколінь теоретиків та практиків театру, авторка робить висновок: встановлення більш гармонійних стосунків зі світом для творців молодого театру могло б відбутися на шляху подолання ними власного надмірного егоцентризму.

Міркуючи насамкінець про майбутні шляхи розвитку мистецтва, розглядаючи в зв'язку з цим концепції адептів постмодернізму Ж.-Ф.Ліотара та В.Вельша; а також О.Соколянського /стосовно еогкласицизму/ та Н.Корнієнко /ідея формування стилю необарокко/ й не заперечуючи названим дослідникам, чиї викладки досить аргументо-

вані й переконливі, авторка все ж вважає проблематичним прогнозування розвитку певних явищ на період, умовно кажучи, після катастрофи, коли ми перебуваємо в процесі її тривання, тож екстраполюємо на майбутню ситуацію наші теперішні відчуття: нова епоха безперечно породить щось зараз іще невідоме. Очевидне лише одне - і висновок М.Бердяєва, зроблений на початку XX ст., здається напрочуд актуальним: "До нового життя, нового мистецтва прорвуться ті гностики нового типу, які знають таємницю цілісності й таємницю роздвоєння, знають одне й знають інше, йому протилежне"^.

Чи стане хтось з генерації, до якої належить і авторка, цими жаданими гностиками, чи то привілей прийдешніх мистецьких поколінь - покаже майбутній поступ театрального процесу в Україні.

Безпосередньо з теми дисертації авторка має такі публікації:

1. Хай живе театр? // Вісті з України. - 1991.- N16. - квіт. - 0,1 друк.арк.

2. Парафраз на теми часу // Вісті з України. - 1991. - N 30. - липень - 0,15 друк.арк.

3. Творчі пошуки сучасної режисури в театрах України // Культура України: історія і сучасність : Респ.наук.-теор.конф., 26-28 жовт.1992 р. : Тез.доп. - Х.: ХДІК, 1992. - С.239-241 - 0,125 друк.арк.

4. Mlody Teatr Ukrainy // Teatr. - 1992. - N 2. - С.25-29 - 1,0 друк.арк.

5. Лицо сатира на песке // Театральная жизнь. - 1993. - N10. - С.20-22 - 0,6 друк.арк.

6. Вітчизняні кайдани традицій на тлі творчості "з чистого аркуша" // УНІАН - Суспільство : Огляди, коментарі, прогнози : Щотижневий випуск. - 1994. - N 17 /48/. - 5-11 травня. - С.9-11. - 0,25 друк.арк.

---

^ - Бердяев Н. Кризис искусства. - М.: СП "Интерпринт", 1990. - С.27.

Аннотация

Липковская А.К. Творческие поиски молодой режиссуры в театрах Украины на рубеже 80-90-х гг. XX ст. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 - Театральное искусство. Институт искусствознания, фольклористики и этнологии им.М.Ф.Рыльского НАН Украины, Киев, 1995.

Работа посвящена комплексу новейших явлений на драматической сцене Украины, их генезису и месту в социокультурном контексте эпохи кризиса глобальных идей и тотальной смены парадигм. Творчество молодых режиссеров рассматривается в аспектах соотношения литературного и сценического текстов, трансформации основных составляющих спектакля, места актера в его системе, взаимоотношений со зрителем. Защищается более 20 публикаций.

Annotation

Lipkivska A.K. Creative Activities of the Young Ukrainian Artistic Directors in the late 1980ies - early 1990ies. The dissertation submitted for an Art Studies candidate's degree for speciality 17.00.01 - Theatrical Art. Rylsky insnitute for art studies, folklore & etnology, Ukrainian NAS, Kiev, 1995.

The research work studies the complex of the latest phenomena in the Ukrainian drama, their genesis & their place in the social-cultural context of the global ideas crisis & the total paradygmas' change epoch. The creative activities of young artistic directors are viewed in the following aspects: interrelation of the performance & its literary source, the transformation of the main elements of the performance & the place of the actor in it, the relations between the theatre & the spectator. The author presents more than 20 published articles.

Ключові слова: режисерський театр, перетворення.

Подписано к печати 27.12.1994г. Формат 60x84/16
Бумага офсетная Усл.-печ.лист.1,0.Уч.-изд.лист 1,0.
Тираж 100. Заказ 4.

Полиграф. уч-к Института электродинамики АН Украины,
252057, Киев-57, проспект Победы, 56.

456565

456565

Ав 31.824
Ав 31.824