

792.2.08/.09.072.3(477.83-25)"1990/2010"(045)

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220147>

#### Цитування:

Батицька Т. С. Сучасна актуальна драма на сцені Національного академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької в 1990–2010 рр. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 3. С. 266-273.

Batytska, T. (2020). Modern actual drama on the stage of the Maria Zankovetska National Academical Ukrainian Dramatic Theater in 1990-2010. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 3, 266-273 [in Ukrainian].

*Батицька Тетяна Степанівна, аспірантка відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, керівник літературно-драматургічної частини Національного академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької*  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4429-2554>  
*tabul@ukr.net*

## СУЧАСНА АКТУАЛЬНА ДРАМА НА СЦЕНІ НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ В 1990–2010 РР.

**Мета дослідження** – виявити сутність і проаналізувати мистецький доробок Національного театру ім. Марії Заньковецької в площині роботи із сучасною актуальною драматургією в 1990–2010-х рр. **Методологія.** Застосування методів реконструкції вистав, аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення, а також використання системного та критично-оціночного підходів. **Наукова новизна.** Уперше предметом комплексного театрознавчого аналізу виступає «злободенний» напрям роботи Театру ім. М. Заньковецької, розглянуто вистави за п'єсами «Се ля ві», «Триумфальна жінка», «Неаполь – місто попелюшок» драматурга Н. Ковалик, «Криза», «Останній гречкосій», «Блазні мимоволі», «Безодня», «Соло для мідних труб» О. Огородника. Увагу зосереджено на характеристиці мистецького напрямку, виокремленні притаманних йому рис, простежено методологію режисерської роботи з актуальною п'єсою, її значення у львівському та загальноукраїнському контекстах. **Висновки.** Оскільки театр ім. Марії Заньковецької декларує себе як «театр сучасності», його митці знаходять всі можливі шляхи «розмови» зі своїм глядачем. І цей діалог дійсно відбувається великою мірою завдяки сучасній актуальній драмі, хоча в естетичному дискурсі вистави за таким матеріалом не стали довершеними творами, проте суспільно важливими маніфестами, акціями громадського вислову. З цього погляду блок постановок злободенної драматургії є і надбанням театру, і його проблемою.

**Ключові слова:** Театр імені Марії Заньковецької, сучасна актуальна драма, режисура, репертуар.

*Батицкая Татьяна Степановна, аспирантка отдела экранно-сценических искусств и культурологии Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского, руководитель литературно-драматургической части Национального академического украинского драматического театра им. Марии Заньковецкой*

**Современная актуальная драма на сцене Национального академического украинского драматического театра им. Марии Заньковецкой в 1990–2010 гг.**

**Цель исследования** – выявить сущность и проанализировать художественное наследие Национального театра им. Марии Заньковецкой в плоскости работы с современной актуальной драматургией в 1990–2010-х гг. **Методология.** Применение методов реконструкции спектаклей, анализа, синтеза, сравнения, обобщения, а также использование системного и критически-оценочного подходов. **Научная новизна.** Впервые предметом комплексного театроведческого анализа выступает «злободневное» направление работы Театра им. Марии Заньковецкой, рассмотрены спектакли «Се ля ви», «Триумфальная женщина», «Неаполь – город золушек» Н. Ковалик, «Кризис», «Последний гречкосей», «Пяцы поневоле», «Бездна», «Соло для медных труб» О. Огородника. Внимание сосредоточено на характеристике художественного направления, выделении присущих ему черт, прослежена методология режиссерской работы с актуальной пьесой, ее значение в львовском и общеукраинском контекстах. **Выводы.** Поскольку театр им. Марии Заньковецкой декларирует себя как «театр современности», его художники находят все возможные пути «разговора» со своим зрителем. И этот диалог действительно происходит в значительной степени благодаря современной актуальной драме, хотя в эстетическом дискурсе спектакли по такому материалу не стали совершенными произведениями, однако

общественно важними манифестами, акціями общественного высказывания. С этой точки зрения блок постановок злободневной драматургии есть и достоянием театра, и его проблемой.

**Ключевые слова:** Театр имени Марии Заньковецкой, современная актуальная драма, режиссура, репертуар.

*Batytska Tetiana, Post Graduate Student of Department of Screen and Stage Arts and Culture of M.T.Rylsky Institute of Art Studies, Folklore, and Ethnology, Head of the literary and dramaturgical Department of Mariia Zankovetska National Academical Ukrainian dramatic theater*

**Modern actual drama on the stage of the Maria Zankovetska National Academical Ukrainian Dramatic Theater in 1990-2010**

**The purpose of the article** is to identify the essence and to analyze the artistic achievements of the Maria Zankovetska National Theater in the plan of work with modern actual drama from the End of the 1990s to 2010.

**Methodology.** Application of methods of performance reconstruction, analysis, synthesis, comparison, generalization, as well as the use of systematic and critical-assessment approaches. **Scientific novelty.** The subject of complex theatrical analysis used the "topical" direction of work of the Maria Zankovetska Theater, examined the performances "Se Iya vi", "Triumphal Woman", "Naples - Cinderella City" by N. Kovalyk, "The Crisis", "The Last Buckwheatseeder", "The Clown Inadvertently", "The Abyss", "The Solo for Copper Pipes" by O.Ogorodnik for the first time. The attention is focused on the characteristic of the artistic direction, the distinguishing features inherent to it, the methodology of the director's work with the actual play, its significance in Lviv, and the Ukrainian context is traced.

**Conclusions.** Maria Zankovetskaya Theater declares itself as a "nowadays theater", so its artists find all possible ways of "talking" with their audience. This dialogue is really happening mainly due to the modern actual drama, although in the aesthetic discourse the performances of such material have not become works of consummate, but socially important manifestos and public expression. From this point of view, a block of staged dramaturgy is both a property of the Theater and its problem.

**Key words:** Maria Zankovetska Theater, modern actual drama, directing, repertoire.

Актуальність теми дослідження. Літературознавець і драматург Н. Мірошниченко в дослідженні проблем драматичного жанру сучасності зазначала, що «без нормального розвитку нової драматургії не може бути й повноцінного розвитку театру, адекватного своєму часу і своєму народу, інакше театр з актуального мистецтва перетворюється на різновид «музею», втрачає оригінальність, стає вторинним та відсталим» [9, 155]. У контексті цієї тези Театр ім. Марії Заньковецької (надалі – ТЗ) періоду 1990–2000-х рр. був серед флагманів співпраці із сучасними авторами, адже постановки за їхніми творами посіли в репертуарі чільне місце, особливо це стосується різновиду сучасної драматургії – актуальної п'єси (драми), що впродовж 2000–2010-х рр. почала з'являтися в афіші ТЗ усе частіше.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Явище, яке називаємо «злободенна драматургія на сцені та її значення для художнього рівня театру», нечасто стає предметом дослідження театрознавчої науки, оскільки усталено вважається недостатньо мистецьки вартісним та має полідисциплінарний вектор вивчення. Сучасна драматургія впродовж останніх років була об'єктом дослідження низки провідних літературознавців, серед яких О. Бондарева [2], Г. Бабинська [1], Т. Вірченко [4], Є. Васильєв [3], М. Шаповал [14], Н. Мірошниченко [9], О. Цокол [13], інші

дослідники, учені зі сфери соціології театру розглядають гостроактуальну тематику як потребу аудиторії.

Мета дослідження. Існує потреба в загальному театрознавчому аналізі явища й окремих постановок на прикладі ТЗ, оскільки значною мірою вистави за актуальною драмою впливали на творче обличчя заньківчанської трупи (як і багатьох інших театрів), певні аспекти такої роботи є його цінним надбанням – не в останню чергу завдяки тому, що ключовою постаттю в роботі із сучасною драматургією був творчий керівник театру Федір Стригун та його учень – як акторству, так і режисурі – Орест Огородник.

Виклад основного матеріалу. Комплекс постановок актуальної драми відноситься до так званого «хлібного репертуару», у якому театр торкається суспільно гострих проблем. Є. Васильєв пише: «До концепту «сучасна драма» дотичним є «актуальна драма» («актуальний театр»). Проте останній видається нам вужчим за поняття «сучасна драма». Адже актуальним театром із часів Ервіна Піскатора розуміють театр, що оперативно відгукується на запити сучасного життя, на злободенні для сьогодення теми і проблеми. Він не обмежується лише естетичним впливом на глядачів, а викриває суперечки свого часу (політичні та класові), показує дійових осіб історії як виразників певних суспільних сил» [3, 18]. Власне, таку характеристику можна надати явищу, яке

спостерігаємо у ТЗ, проте із двома зауваженнями: хронологічно від кінця 1990-х до 2010-х років вистави «набирають» більше політичної заангажованості, в естетичному вимірі вони є далекими від ознак, які подає Є. Васильєв, продовжуючи говорити про феномен: «Наприкінці ХХ ст. під актуальним мистецтвом у цілому почали розуміти явища сучасного мистецтва (contemporary art), створені на злобу дня і/або з використанням авангардної техніки» [3, 18–19]. Злободенна драма у ТЗ має ознаки, за визначенням П. Паві, «театру буденності», про який дослідник говорив: «Зображення буднів нижчих верств населення дає змогу заповнити прогалину між «великою» історією, тобто історією особистостей, та «низькою», але промовистою й неприхованою історією простих «маленьких» людей «без права голосу». [11, 481–482]. Отже, визначення досліджуваного явища знаходиться «на перетині» трьох мистецтвознавчих категорій – актуальної п'єси, театру буденності та психологічного театру, яким у своїй домінанті є ТЗ, особливо вистави Ф. Стригуна.

Творчість львівської поетеси, драматурга Н. Ковалик отримало театральне життя завдяки Ф. Стригуну, проблематика її творів зосереджена на розкритті стосунків у сімейному колі, подружжі, руйнівній силі зради, важливого статусу материнства в житті жінки, її самотності, пошуку гармонії, самореалізації. Характеризуючи одну з прозових збірок Ковалик, літературознавець Л. Кореновська писала: «Надто велика кількість фрагментів із фільмів, чужих висловів, численних вставок політичного характеру з актуальних подій у житті країни займає практично весь «простір» архітекtonіки твору, тим самим дещо зменшуючи його естетично-психологічну глибину, гносеологічне й аксіологічне значення та притлумлюючи позицію авторки. Під час читання книжки Н. Ковалик насувається ще одна думка, а радше – щире побажання авторці: було б дуже толерантно і ввічливо, коли б письменниця залишала у своїх творах трошки більше місця для читача» [6, 89]. Драматургія Ковалик також залишає мало можливості постановникам для філософічності, проте театрові вдалося все ж таки її домогтися, роблячи акцент на змісті творів, у яких домінантною якістю були точність у відтворенні реалій сучасного життя пересічної людини, найбільочіших для неї проблем, що сховані в щоденних клопотах. «Заньківчани возяться з недосконалою – але сучасною! –

драматургією, наприклад Н. Ковалик, і таки витискають із неї пристойні осяяні акторськими талантами, вистави», – писала в 2000-му В. Заболотна [5].

«Довгожителькою» серед п'єс Ковалик у ТЗ стала вистава «Неаполь – місто попелюшок», 2002 р. Актуальність постановки полягала у висвітленні проблеми масової міграції українських жінок до Європи з метою заробітку некваліфікованою працею. Театр подає широку панораму життя українського суспільства 1990-х років, які, очевидно, ще були «свіжі в пам'яті» публіки 2000–2010-х. Головна героїня – мистецтвознавець Марія, сім'я якої опинилась у скруті: мізерні заробітки за фахом, знищений бізнес чоловіка, його алкоголізм, постійна нестача коштів стають «наріжним каменем», що змушує українку емігрувати. Фрази інтродукції «прийшли податківці – я їм дав, пожежники – теж дав, санепідемстанція – теж дав, хлопці лісі з пістолетом – не міг не дати...» викривають будні дрібного бізнесу, вади суспільства та державного управління. Спостерігаємо в постановці подвійний об'єкт дослідження – життєву ситуацію інтелігентної верстви населення, представницею якої є Марія з її високими моральним імперативом, та її сестри – селянки Галі. Також до тематики постановки відносяться проблеми особистісної сфери існування української жінки – потреби у здійсненні маскулінних функцій у сімейному благоустрої, слабкодухість представників чоловічої статі. Життєподібність проблематики і тематики постановки невдовзі поступається місцем казковому принципіві в частині розвитку подій вистави та її розв'язки – Марія та Галя знаходять любов, багатство, щастя в італійському домі.

Ф. Стригун зробив акцент на психологічній достовірності відносин між героями, проте в «Неаполі...» образ головної героїні значною мірою гіперболізовано в домінуючих рисах. «Попелюшка»-Марія (Н. Лань) стала уособленням усіляких чеснот людини – притаманна їй чесність, благородність, безкорисливість, цнотливість, жертвовність, розум, краса були винагороджені у фіналі вистави. Її антагоніст – хитра і підступна італійка Лола (А. Сотникова, В. Щербань) з позитивних якостей наділена лише вродою. До більш «повнокровних» персонажів відносимо кмітливу, простакувату, без високих моральних якостей Галю (Л. Остринська), розсудливу самозакохану італійську сеньйору Лучію (Т. Литвиненко), збірними, типовими персонажами

представлено чоловіків – слабкодухого чоловіка Марії Максима (О. Норчук, Я. Мука), хтиво сеньйора Ніколо (С. Глова), благородного героя-коханця Робенто (Т. Жирко, О. Гарда).

Функціональна сценографія М. Кипріяна наділена елементами поетичності. Художник виокремлює два місця дії. Перше з них – «Україна» – дія відбувається в помешканні сім'ї Марії, просторово організована на авансцені без використання принципу «четвертої стіни», глибину відокремлено пересувною пласкою декорацією-ширмою, що на ній спостерігаємо портрети видатних діячів-українців, які вказують на інтелігентність середовища. Після усунування ширми мізансценування проведено глибше, перенісши місце дії в «Італію», до будинку сеньйори Лучії – сценографію побудовано методом симетрії, у центральній частині сходи йдуть наверх, обрамлюючи невелике підвищення-веранду, оздоблену квітами, простір заповнено елементами побуту. З метою вивіститися над буденністю, постановниками використано прийоми, що А. Михайлова називає «повтор-повернення» («виокремлення співвіднесених структурних елементів може бути прийнято як одне з можливих характеристик поетичного» [8, 110]) й полягає у «проході» п'ять разів упродовж вистави героїв-«емігрантів» із «далечини» другого поверху сцени театру донизу із заходом в оркестрову яму, зображаючи звичайних вуличних перехожих. Це виконує функцію і «конкретної» метафори масштабності явища безперервного руху заробітчан різних категорій людей, і загальнішої – плину життя, дороги проминання людини в щоденних турботах. Такий прийом надав виставі образності, що в поєднанні з наближеною до життя тематикою й «казковістю» фіналу слугували її успіхові. Л. Носаревій під час перегляду прем'єрних показів успіх не видався таким однозначним [10], однак вистава протрималась у репертуарі 15 сезонів, у 2016 ЛТРК зняла телеверсію – фільм «Неаполь – місто попелюшок».

Дві інших постановки за творами Н. Ковалик не відрізнялись образним наповненням. Вистава «Се ля ві» (1997 р.) за сюжетом близька до комедії положень, адже розвиток дії зумовлений збігом непередбачуваних обставин, а саме поступовою появою всіх важливих людей у житті героїні – хірурга Лесі (Т. Литвиненко), використовуючи закон трьох єдностей – місця, часу і дії. Тематика постановки націлена на з'ясування моральних норм існування в

середньостатистичній львівській родині. Так, у першій дії Леся відмовляє доньці Олі (Н. Шепетюк) у праві на громадянський шлюб, у останній – дозволяє, оскільки усвідомлює недосконалість і власного сімейного устрою. Художник М. Кипріян наповнив сцену побутовими елементами – кріслами, стільцями, диваном, телевізором, режисер сконцентрував увагу на зображенні впізнаних для кожного глядача життєвих ситуацій, виводячи у фіналі тезу: попри всі суперечки сім'я є найвищою цінністю в житті людини. Таким самим принципом оформлення сценічного простору скористався художник і в драмі «Тріумфальна жінка» (2000 р.), проте матеріал давав більше можливостей для розкриття акторських обдарувань. Жіноча тематика домінувала у цій роботі, режисеру Ф. Стригуну та актрисі І. Швайківській вдалося створити образ непересічної особистості в реаліях львівського культурного середовища, розкрити духовні потреби сучасної жінки. До кола питань, висвітлених виставою, увійшли проблеми еміграції, можливості визнання та реалізації таланту лише за кордоном, консервативності культурних орієнтирів суспільства. Драматичний час охоплює тривалий період однієї сім'ї – життя головної героїні, між двома частинами минає три роки. У розв'язці режисер приводить глядача до висновку, що головним для щастя жінки є реалізація природнього права на материнство й сімейний затишок, що є продовженням розпочатої у виставі «Се ля ві» «розмови». В. Палинський писав: «Вистава схожа на айсберг, найбільша частина якого схована від людського ока. Уже в кінці ота прихована частина виринає і розбиває все довкола: судді стають винуватцями, винуватиця – суддею. У творі глибокий трагізм жінки, яка не знала і ніколи не зазнає радощів материнства. Від початку і до кінця вона сповнена великої психоемоційної напруги, а ще в ній відчувається потужна енергетика, ядром якої є добро» [12].

Наступний блок постановок актуальної драми пов'язаний з ім'ям актора, режисера, драматурга О. Огородника. Він поставив п'ять вистав за власними творами, що є унікальним випадком у контексті театрального процесу сьогодення – і не тільки самим фактом існування, але й з позиції дослідження явища, адже вимушено літературний і театрознавчий підходи мають тісний взаємозв'язок. Усі роботи об'єднує низка спільних рис, а саме: конфліктна ситуація розгортається в межах однієї української (ймовірно, львівської)

родини; діє принцип «від конкретного до загального», за яким режисер-драматург через події у вузькому колі осіб проектує загальнодержавні, а в деяких аспектах – і загальнолюдські проблеми; постановник вдається до типізації образів, упізнаваності ситуацій, концентрованості драматичної дії; режисерський метод належить до так званої акторської режисури, вистави є серією колоритних акторських робіт; акценти в музичному оформленні здійснюються переважно підбором українських шлягерів.

«Криза» стала хітом 2009 р. і станом на 2019 є затребуваною в глядача. Цю роботу вважаємо найбільш довершеною в доробку О. Огородника, наступні значною мірою є рефренами методик, ідей, сценічного способу існування. Дія відбувається в середовищі української сім'ї робітничого класу, дійові особи – три покоління родини Ковальчуків, продемонстровано їхнє світосприйняття, прагнення та потреби. «Звичайні люди, проте квартирне питання їх зіпсувало», – цю булгаковську фразу цілком можна застосувати при аналізі причини конфліктної ситуації у «смішній трагедії» – уся сім'я проживає в одній невеликій квартирі. Господиня Надія спочатку намовляє інших родичів відправити діда Охріма в дім для людей літнього віку, а згодом підштовхує його на одруження з метою звільнення його кімнати. Але стається інакше – Охрім одружується й живе з дружиною Мартою у цій самій квартирі. Крім побутової невлаштованості драматург-постановник під час розвитку дії змальовує загальні проблеми «непевних часів» у державі й неможливість маленької людини чесною працею влаштувати собі гідний рівень життя.

Герої вистави є носіями поширених типажів: так, Роман (С. Глова, О. Норчук) є взірцем чесного трудяги, який мріє розбагатіти і єдиним варіантом для цього вбачає лотерейні білети; Надія (Л. Остринська, Д. Зелізна) уособлює матриархальний спосіб будови більшості українських сімей – працює, веде господарство, «керує» відносинами в родині; дочка Оріся (Ю. Михайлюк, Г. Далявська) представляє збірний образ зарозумілого підлітка, що за взірцем ідеального життя сприймають глянцеві журнали; син Остап (А. Войтюк, Р. Мартин) – студент консерваторії, є прикладом іншої категорії молодих людей – мрійників та ідеалістів; сусідка Віра (О. Самолук, В. Щербань) розкриває ще один тип жіноцтва – заповзятливої особи середніх років, що свого (і чужого) не пропустить; над ними усіма вивищується голова сім'ї Охрім

(Я. Юхницький), чия моторна поведінка та життєвий оптимізм у поважному віці створюють єдиний нетиповий образ, що стає приводом для екзистенційної проекції злободенної вистави – пізнє одруження, любов діда, його шанобливе ставлення до своєї обраниці Марти (О. Бонковська, О. Гуменецька), її смерть змушують замислитися над беззмістовністю повсякденних минутих клопотів. Усі перелічені герої талановитою акторською грою стають «повнокровними», цілком реальними особами з життя середмістя початку 2010-х рр. Трагедійності виставі надає лейтмотив – критика занепаду моральних настанов, взаємної поваги в робітничій українській родині. Втілюючи п'єсу на сцені, режисер зосередився на традиційній моделі будови дії, функціонально-побутовому рішенні в оформленні. Хіт ТЗ небагатий на дописи професійних театральних аналітиків, і в статті київського режисера П. Юрова знаходимо пояснення такої ситуації: «Криза», на перший погляд, нібито рясніє відсиланнями до сучасності, місцевої специфіки та національного колориту. Однак після таких амбітних декларацій спектакль вийшов серіальним і надто умовним. У «Кризі» поставлені проблеми пов'язані з національним питанням, з владою грошей, але всі вони віднесені на другий план, адже, за сюжетом, вони якимсь безглуздим і смішним чином владнаються самі собою» [15].

У п'єсах О. Огородника «Останній гречкосій», «Блазні мимоволі», «Соло для мідних труб» використана схожа фабула – приїзд родичів, із якими сім'я давно не бачилась, що міняє звичний уклад життя, стає приводом для низки подальших подій, різною є і жанрова приналежність, і тематика постановок. «Останній гречкосій» – «гірка комедія», за ознаками належить до трагедійного жанру. Вистава розкриває проблему занепаду села як виробничо-господарської одиниці, подає широку панораму «моральних потвор» (п'яниць, нероб, калік, користолобців) й визнає обставини їхнього життя головною причиною деградації. Головний герой, землероб Михайло (Я. Юхницький), відмовляється продати землю незважаючи на жодні обставини й представлений за моральний взірець. «Блазні мимоволі» є класичним варіантом комедії положень, у ній режисер-драматург знову звертається до етичних догм українського суспільства й низького рівня соціальних забезпечення і справедливості в державі. Два «чесних роботяги» – брати Степан (Я.

Юхницький, О. Гарда) і Леонід (П. Бенюк, І. Гаврилів) – протягом 20 років листування обманювали одне одного розповідями про власний благоустрій, який при їхній зустрічі виявився брехнею, у чому постановник відверто звинувачує державу, адже обидва брати вели працюватий і чесний спосіб існування й не отримали за це належного становища в суспільстві. Центральним елементом сценографії обох постановок є ікона як символ присутності духовності в родині. У виставі «Соло для мідних труб» художник створює іншу реальність – «пшонка-стайл», і це свідчить про те, що «під прицілом» постановки перебуває сім'я антигероя – багатого банкіра-шахрая Юрія (О. Гарда, О. Норчук), якого приїзд чесного батька-пенсіонера (Я. Юхницький, О. Огородник) змушує робити нетипові вчинки, тобто знову присутня критика сучасних суспільних конфліктів.

Серед усіх робіт Огородника виділяється вистава «Безодня», у якій автор торкається теми Револуції гідності та війни на сході. Вистава в певних моментах суголосна виокремленим дослідницею О. Цокол якостям драматургії свого часу (нею проаналізовано збірку «Майдан до і після», 2016) – «драматична притча» є авторським жанром із трагедійною характеристикою, присутнє поєднання історичної та географічної текстової стратегії, проте здебільшого «Безодня» сконструйована класичною методикою будови дії, базується на національному досвіді у частині проблематики та її сценічної реалізації, тоді як інші драматурги «часто зорієнтовані на синтез національного та світового досвіду» [13].

«Безодня» подає широку панораму новітніх і водночас історичних реалій як спробу їхнього осмислення. Динаміка вистави є стрімкою: звичайна українська родина переживає смерть одного сина на війні, призов, полон і звільнення іншого. Помітний намір режисера домогтися психологічної достовірності створюваних на сцені образів значною мірою засобами майстерного акторського виконання, і це йому вдається, проте не позбавляє досліджувану виставу, як і низку вже розглянутих, типізації та узагальнення створених образів і драматичних колізій. М. Кипріян здійснив оформлення простору за ілюстративним принципом: сцену звільнено від побутових конструкцій, живописна декорація має і статичні елементи, і змінні (задник-ширма рухається по колу та

конкретизує місця дії – квартира, вокзал, «хутір»).

Наскрізною дією постановки є зіткнення двох світоглядів – жителів заходу та сходу. Режисер-драматург реалізує такий світоглядний конфлікт не механізмами режисури, а поступовим розвитком сюжетних ліній: у сім'ю Марії та Назара, які нещодавно втратили сина, за збігом обставин входить сім'я з Донецька – Лариса із сином Толіком. У діалогах між собою люди з різних країв знаходять спільну мову в площині загальнолюдських гуманістичних цінностей, проте О. Огородник акцентує культурні та ментальні розбіжності між ними. Так, постановка побудована за серіальною моделлю: із часом викривається, що чоловік, син і брат Лариси воюють за ДНР, у обидвох матерів сини загинули під час обстрілу, діди були знайомі ще за Другої Світової, чимало нюансів гіперболізовано, наприклад, якщо вже закохані – то з дитсадочка. Незважаючи на такі перебільшення у бік драматизації, дії, ситуації, які змальовує вистава, близькі та впізнаванні глядачеві. Важливим видається те, що погляд на ситуацію та її вирішення подається саме львівським автором для львівської (можливо, західноукраїнської) публіки. «Майже три години сценічного дійства глядачі в напруженні, ковтають сльози. У такому ж стані й актори на сцені – «грають серцем». Виконавиця ролі Марії Дарія Зелізна від емоційного виснаження знепритомніла, її забрала «швидка». Але на прем'єрі актриса зіграла блискуче», – писало видання «Високий замок» [7]. Фінал – відповідь на питання, як мала би закінчитися ця війна, і тут бачимо чимало фікцій. Чоловік Лариси, вояка ДНР, приходить по дружину, виказує себе благородним воїном, що бореться за свободу й власні переконання, західник-батько Назар у відповідь на його біди ділиться з ним хлібом, тобто протиріччя між сторонами О. Огородник вбачає у відсутності контакту, що призвели до розколу культури і значного понівечення сходу російським впливом. «Скільки іще забере вона твоїх дітей – не твоя війна», – «цитуючи» «Океан Ельзи», режисер завершує виставу. Така модель вирішення ситуації має риси міфологізації та романтизації реалій, тому жанр «притча» видається доцільним.

Інші театри України також зверталися до проблеми війни, однією з найбільш помітних робіт є вистава «Погані дороги» Н. Ворожбит, режисера Т. Трунової у Театрі на лівому березі Дніпра (2018). Вона в напрочуд відвертій формі змальовує деградоване війною

суспільство, символічними засобами говорить про нерозумність, беззмістовність бажання врятувати його від тої «прірви», в яку воно вже скотилося, що показує «зсередини» ситуацію конфлікту. Вистава належить до «режисерських» постановок за своєю суттю. Тоді як у Львові «Безодня» – алегорія відстані, що шириться між частинами одного народу, а вистава подає скоріше бачення небайдужого спостерігача за жакливіми подіями сьогодення, є прикладом літературного театру, адже режисером є сам автор, який своєю мистецьку позицію висловив прямою мовою тексту.

Наукова новизна. Розглянувши низку постановок у ТЗ сучасної актуальної драми, узагальненими рисами їхнього сценічного втілення є: побутово-пластичне втілення, брак образних рішень (за деякими винятками); класична модель будови конфліктної ситуації; здебільшого позитивна, життєствердна розв'язка; ілюстративний та натуроподібний принципи сценічного оформлення, нерідко з елементами побуту; психологічна розробка характерів й одночасна типізація останніх, поглиблених вдалими акторським виконанням.

Висновки. До якісних ознак сучасної драми на кону ТЗ відносимо правдивість, соціо- та політичну критику, народність, заангажованість у реакції залу. Дослідник Г.Бабинська зазначала: «Цілком зрозуміло, що ті, хто стверджує думку про відсутність української драматургії, більше апелюють до творчості молодих і тих, хто сприйняв постмодерністські тенденції. Але ми довгий час жили закриті від навколишнього світу і заангажовані певною конкретною ідеологією, яка чітко все контролювала. Новітні тенденції світового театру впали на наш ґрунт із запізненням щонайменше на роки сто. Та й ґрунт цей не зовсім тривкий – обласні театри, як і глядач, ще не зовсім готові до освоєння творів вкрай експериментальних. Характерно і те, що сучасні українські драматурги, зорієнтовані на європейський театр із його модерними експериментами, при цьому часто втрачають національну самобутність» [1, 151]. Отже, видається, що певна замкненість та ізоляваність львівського культурного простору не дає можливості реалізувати новітні, постмодерністські течії на базі Національного театру у Львові, залишаючи цей напрям експериментальним колективам, адже надважливим фактором у зверненні театру до сучасних драматургів є саме потреби широкої аудиторії, методика постановок таких творів також здійснюється у співвіднесенні з

рівнем сприйняття вистав публікою. Особливо це стосується театрів за своєю суттю «народних», яким хоч і «під силу» новітні засоби втілення, але часто змушені користуватися простою театральною мовою. Іншими можливими факторами впливу на якість таких постановок може бути державне замовлення, котре в умовах сучасної української держави не працює, й особистісний фактор митця.

Актуальна п'єса присутня в більшості театральних колективах нашої країни, і ТЗ декларує себе як «театр сучасності», його митці знаходять усі можливі шляхи «розмови» зі своїм глядачем. І цей діалог дійсно відбувається не в останню чергу завдяки такому матеріалу. З огляду на це, він є і проблемою, і надбанням ТЗ більше ніж деінде.

### Література

1. Бабинська Г. Сучасна українська драматургія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: реальність чи віртуальність // Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. 2011. № 1. С. 148–153.
2. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія. Київ: Четверта хвиля, 2006. 512 с.
3. Васильев Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новачі: монографія. Луцьк: ПВД Твердиня, 2017. 532 с.
4. Вірченко Т. Художній конфлікт у українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія: монографія. Кривий Ріг: Видавничий Дім, 2012. 335 с.
5. Заболотна В. І. PRO! // Кіно-Театр. 2000. № 5. С. 14–16.
6. Кореновська Л. Бриколаж як архітектоніка художнього тексту («Любаска мого чоловіка» Надії Ковалик) // Слово і час. 2013. № 1. С. 83–89.
7. Ліщенко Ю. Схід і захід у «Безодні» переплелися // Високий замок. 2015.20.07
8. Михайлова А. Образ спектакля. Москва: Искусство, 1978. 248 с.
9. Неждана Н. Розвиток сучасної драматургії як запорука актуальності та оригінальної моделі театру // Курбасівські читання. 2017. № 12. С. 155–160.
10. Носарева Л. У заньківчан – прем'єри // Дзеркало тижня. 2002. № 414.
11. Паві П. Словник театру. Львів: ВЦ ЛНУ ім. І. Франка. 2006. 640 с.
12. Палинський В. Театр – важка праця // Брами. 2002. 6.02 URL: <http://www.brama.com/news/press/020206teatrzanokovetskoi.html>
13. Цокол О. Текстові стратегії української драматургії (на матеріалі антології актуальної драми «Майдан до і після») // Синопис: текст, контекст, медіа. 2017. № 1 (17). С. 14–16.

14. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія. Київ : Автограф, 2009. 352 с.

15. Юров П. Театр в Україні: вражати чи не вражати? 2013. 13.08 URL: <https://zbruc.eu/node/11440>.

#### *References*

1. Babynsjka Gh. (2011). Contemporary Ukrainian dramaturgy of the late XX - early XXI centuries: reality or virtuality. Naukovi zapysky TNPU im. V.Ghnatjuka. Series: Art Studies, 1, 148-153 [in Ukrainian].

2. Bondareva O. (2006). Myth and Drama in the New Literary Context: Renewing Structural Communication Through Genre Modeling: monograph. Kyiv: The fourth wave, 512 [in Ukrainian].

3. Vasyljjev Je. (2017). Contemporary dramaturgy: genre transformations, modifications, innovations: monograph. Lucjk: Tverdynja, 532 [in Ukrainian].

4. Virchenko T. (2012). Art conflict in Ukrainian dramaturgy 1990-2010: discourse, evolution, typology: monograph. Kryvyj Righ: Vydavnychyj Dim, 335 [in Ukrainian].

5. Zabolotna V. (2000). PRO! Kino-Teatr, 5, 14-16 [in Ukrainian].

6. Korenovsjka L. (2013). Bricolage as an architectonics of artistic text ("my husband's lover" Hope Kovalik). Slovo i chas, 1, 83-89 [in Ukrainian].

7. Lishhenko Ju. (2015). East and West in the Abyss are intertwined. Lviv: Vysokyj замок, 20.07 [in Ukrainian].

8. Mykhajlova A. (1978). An image of the play. Moscow: Art, 248 [in Russian].

9. Nezhdana N. (2017). Development of contemporary dramaturgy as a guarantee of relevance and original model of the theater. Kurbasivsjki chytannja, 12, 155-160 [in Ukrainian].

10. Nosarjeva L. (2002). Zankivchan has premieres. Kyiv: Dzerkalo tyzhnja, 11.10, 414 [in Ukrainian].

11. Pavi P. (2006). Theater Dictionary Lviv: LNU im. I. Franka, 640 [in Ukrainian].

12. Palynsjkyj V. (2002). Theater is hard work. Retrieved from <http://www.brama.com/news/press/020206teatrzankovetskoji.html> [in Ukrainian].

13. Cokol O. (2017). Text strategies of Ukrainian dramaturgy (based on an anthology of the actual drama "Maidan before and after"). Synopsys: tekst, kontekst, media, 1(17), S. 14-16 [in Ukrainian].

14. Shapoval M. (2009). Ramp Intertext: Intertextual and Interpersonal Relations of Ukrainian Drama: Monograph. Kyiv: Avtoghraf, 352 [in Ukrainian].

15. Jurov P. (2013). Theater in Ukraine: to impress or not to impress. Retrieved from <https://zbruc.eu/node/11440>. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 05.08.2020  
Прийнято до друку 03.09.2020*