МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

На тему:
«НАТУРАЛІЗМ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ НАПРЯМОК»

Виконав студент ІІ курсу ,
групи МСМ-11-20з
спеціальності 026
«Сценічне мистецтво»
Ковальчук А.В.

Керівник: доцент, професор
кафедри режисури та акторської
майстерності, народна артистка
України **Хоролець Л.І.**

Рецензент:
кандидат мистецтвознавства,
професор, заслужений діяч
мистецтв України, голова
правління КМО ТОВ «Знання»
Неволов Василь Васильович

Допустити до захисту
протокол засідання кафедри
№ ___ від _____
Завідувачка кафедри режисури
та акторської майстерності
_____ проф. Хоролець Л. І.

Київ – 2021

Зміст

1. Вступ 3

2.Натуралізму, як мистецький напрямок 7

- Загальні риси розвитку культури XIX ст. 7

- Теоретична основа натуралізму Еміля Золя 11

3. Натуралістична драма....13

- Драматургія Генріка Ібсена....15

- Драматургія Герхарда Гауптмана....21

4. Натуралістична вистава....28

Узагальнення за Патрісом Паві 28

- Засади натуралізму в постановках «Вільного театру» 29

Андре Антуана 29

- Засади натуралізму на «Вільній сцені» Отто Брама 37

5. Розвиток течії натуралізму в Україні в кінці XIX початку XX століття 46

- Натуралізм в українській літературі кінця XIX, початку XX століття 46

- Засади натуралізму в українському театрі XIX, початку XX століття....54

6. Натуралізм на сцені сучасних українських театрів, зокрема, Хмельницького обласного академічного музично-драматичного театру імені М. Старицького....58

- Натуралізм у мистецтві сучасної України 58

- Вистава «Украдене щастя» на сцені Хмельницького обласного академічного музично-драматичного театру імені М. Старицького....63

- Вистава «Втеча з майбутнього» Хмельницького обласного академічного музично-драматичного театру імені М. Старицького, як експеримент з метою впливу сучасних постановок натуралізму....67

7. Висновок....74

8.Список використаних джерел:....77

Додатки 85

1. Вступ

Тема дипломної роботи – **«Натуралізм, як мистецький напрямок».**

У світовій культурі напрямок «Натуралізм» почав активно розвиватися в кінці XIX століття. Теоретичні дослідження пов'язані з ім'ям Еміля Золя та драматургією натуралістів, зокрема Генріка Ібсена та Герхарда Гауптмана з'явились саме в цей період. Разом з тим, до нього активно почало звертатись і театральне мистецтво. Практичні втілення були зроблені на сценах театрів під режисурою Андре Антуана «Вільний театр» та Отто Брама «Вільна сцена».

В Україні ж, цей напрямок був менше представлений в сценічному мистецтві того часу. Але чітко прослідковується в творах Івана Франка, Володимира Винниченка та інших авторів цього ж історичного періоду. Стосовно ж театрального мистецтва, в нашій країні вистави стилістики натуралізму з'явились значно пізніше, ніж в Європейських країнах. Можемо пов'язувати це з політичними та історичними передумовами. Мабуть, з тих самих причин (відомо, що від заснування українського професійного театру, йому тривалий час взагалі не дозволялось брати в роботу серйозні психологічні твори, тому репертуар будувався обмежуючись лише розважальними музично-драматичними постановками), цей стиль не був втілений повномасштабно у виставах української сцени. Але, попри відставання у часі, ми усе надолужили і навіть можемо стверджувати, що яскраві спроби натуралістичних постановок у нашій країні продовжують з'являтися по цей день.

Обираючи тему роботи, мене, як автора, в першу чергу зацікавило явище натуралізму не лише, як мистецького напрямку, але й вплив за його допомогою на соціум, з метою покращення світосприйняття людей. Тому, у ході дослідження, вдалося проаналізувати цей напрямок від ідеї створення до

втілення у сьогоденні, щоб зробити висновки про подальшу актуальність використання Натуралізму у сучасності.

Цікаво, що існують дослідження натуралізму, як стилю пізнання людини. Виявляється, що це явище має велику передісторію. Ще в античності на основні засади саме біологічних особливостей людей спирались при бажанні виправдати соціальну нерівність. Так, у той час висловлювали твердження, що для рабів природно бути саме рабами. Окрім того, ролі жінок у соціумі завжди обґрунтовувалися лише посилаючись на особливості фізіології жінки, що за їхньою думкою, мала проявлятись у її незначному відставанні в інтелекті в порівнянні з чоловіками.

Крім досліджень природних біологічних особливостей людини, як окремого індивіда, у різні історичні епохи мова йшла також про схожість у порівнянні навіть між окремими біологічними об’єктами та цілими державами.

Заслуговує уваги й те, що напрямок Натуралізму був в пріоритеті для багатьох дослідників природи часу. Наприклад, у просвітителів-енциклопедистів, що займались своєю діяльністю у вісімнадцятому столітті, на противагу модному на той час захопленню природною історією.

Характерно також, як своєрідні причини перед формуванням Натуралізму, як окремого напрямку зі своїми основними засадами, на початку XIX століття – відбулося висвітлення теорії еволюції Ж.-Б. Ламарка і Еразма Дарвіна (діда творця «дарвінізму»). В основі якої лягло те, що людина розглядалася виключно, як закономірний етап прогресивного ускладнення, еволюції природи. До речі, цікаво, що саме Натуралістичний напрямок у вивченні людини призвів у другій половині XIX століття до значного поглиблення зацікавленості людей до порівняльних досліджень, у яких поведінка людей співвідносилась з поведінкою інших живих істот.

Після робіт Чарлза Дарвіна схожі дослідження робилися, і Г.Спенсором, в межах парадигми «соціального дарвінізму» (або «соціал-дарвінізму»). Цей дослідник також доводив, що соціальна організація людського суспільства є дуже подібною до спільноти тварин.

Цікаво, що при мистецькому розвитку Натуралізму, робились дослідження і впливу цього напрямку у тогочасне історичне життя. Наприклад, У. Семнер досліджував «жорсткий» варіант натуралізму, який панував у політиці суспільства до середини XX століття, за яким людина прямо порівнювалася в цілковитій схожості з іншими представниками тваринного царства. Дослідник стверджував, що саме через своє тваринне походження, людина завжди прагне крові собі подібних.

Ця робота «Натуралізм, як мистецький напрямок» є спробою дослідження причин виникнення Натуралізму та аналізу наслідків сприйняття соціумом цього напрямку. Також аналізом сучасних течій мистецтва, зокрема театрального, які мають явний виток саме з Натуралізму. Порівняння теоретичних засад та практичних проб втілення вистав творів драматургів Натуралістів на різних сценах. Вивчення впливу тенденцій Натуралізму на літературу та театральне мистецтво нашої країни.

Об'єктом дослідження цієї роботи є Натуралізм, як напрямок теоретичної та практичної творчості різних країн в конкретний історичний період. Передумови та мета його виникнення. Вплив Натуралізму на сучасне театральне мистецтво України.

Мета цієї роботи дослідити розвиток Натуралізму. Основні тенденції та характеристики цього стилістичного напрямку у різних видах мистецтва, заради осягнення дієвості його використання в театральному просторі.

Дипломна робота складається зі вступу, п'ятьох розділів та висновків, списку використаних джерел та додатку – фото до вистав, копій наказів та фото публікацій про вистави Хмельницького театру.

У першому розділі розглянутий Натуралізм, як мистецький напрямок. Історичні умови його виникнення та теоретичні основи закладені Емілем Золею. В другому – досліджена драматургія натуралістів на прикладі драматургії Генріка Ібсена та Герхарда Гауптмана. В третьому – виникнення Натуралістичних вистав у європейських театрах XIX століття – «Вільному театрі» Андре Антуана та на «Вільній сцені» Отто Брама. В четвертому проаналізовано розвиток течії Натуралізму в Україні у XIX – XX столітті. В останньому – аналіз вистав Натуралізму в сучасному українському театрі, зокрема на прикладі Хмельницького обласного академічного музично-драматичного театру імені М. Старицького.

Актуальність роботи полягає в тому, що на думку автора Натуралізм, як мистецький напрямок є не досить дослідженим в Україні, через що його основні властивості не сповна використовують у вітчизняному мистецтві.

Джерельною базою дипломної роботи, стали теоретичні дослідження Натуралізму, які широко висвітлені в методичній, художній та навчальній літературі різних країн. Окрім того, опирався автор і на аналіз Натуралізму, як мистецького напрямку, зроблений відомими театрознавцями України та надрукованими у посібниках. Та в сучасному світі, маючи доступ до відкритої бази іноземної літератури в мережі Інтернет, не можна було цим не скористатись. (Усі посилання на сайти є в списку літератури).

2.Натуралізм, як мистецький напрямок

- Загальні риси розвитку культури XIX ст.

XIX століття увійшло в історію культури, як період інтенсивного розвитку та розквіту образотворчого мистецтва, літератури, музики і театру. Адже у ці роки з'явилися твори, що увійшли до духовної скарбниці культури всього людства.

При дослідженні розвитку культури цього періоду, можемо зрозуміти, що особливо не вплинули на цей процес значні світоглядні та соціальні зміни суспільства, як наслідки історичних подій. Люди здобули багато нових знань та здійснили нові наукові відкриття, в політичному житті дещо посилились демократичні процеси, капіталізація суспільства стрімко набирала нових обертів. Можна сказати, що Європейські країни стали на дорогу бурхливого розвитку, що сприяло обміну між ними прогресивними ідеями та перейманню досвіду одна від одної.

Навіть увесь попередній історичний процес, який пройшло людство, вбачався тепер лише, як висхідна позиція до утворення нової цивілізації країн Заходу. Переваги європейської культури від інших країн не викликали сумнівів. Можливо, основою цього стало те, що і філософи, і історики, що жили в першій половині XIX ст., перш за все хотіли дослідити та проаналізувати зміни у різні періоди світової історії, щоб таким чином, наче, перекинути своєрідний місток між минулим, сучасним і майбутнім. Зробити певні висновки з минулих подій історії для побудови нового, "ідеального", суспільства.

Саме виходячи з вищесказаного, розуміємо, що світогляд жителів європейських країн на початку XIX століття, був сформований в наслідок особливого інтересу до історичних наук. І це не дивно, адже тоді жили очевидці руйнування монархії, створення нових держав та повного перерозподілу політичної карти Європи, від чого докорінно змінювались

умови життя не одного народу. Усе це разом сприяло розумінню, що людство постійно розвивається та вдосконалюється.

До того ж саме у цьому столітті підбігає до завершення цілий процес становлення наукового світогляду європейців, який формально розпочався ще на початку попереднього століття. Не дивно, що під впливом від усього цього і нові тенденції розвитку культури базувались на експериментализмі. Передумовою, звичайно, стало те, що наукові предмети посіли незалежне місце у викладанні серед філософії та релігії. А вчені тепер не повинні були називати себе філософами та цікавитись метафізичними основами буття. Вони мали волю застосовувати свої знання практично.

Та це призвело і до нових проблем. Зокрема, щоб вирішити низку техніко-економічних завдань, які тепер поставали перед науковцями, був потрібен і сучасний, підхід у досліджуванні явищ природи. Тому робились винаходи, які б дозволяли перевіряти взаємозв'язки між рухом хімічних речовин в природі, а також вивчати окремі види рослин та тварин. Але і ці природничі знання приносили свої плюси. До прикладу, почала інтенсивно розвиватись міжнародна торгівля, для якої потрібно було досліджувати та освоювати нові географічні простори. Тобто, загальна картина природи ставала більш повноцінною, з усіма новими відкритими ланками системи взаємозв'язків у просторі та часі.

Розвиток філософії XIX століття опирався на систематизацію культури людства, яку зробив Вільгельм Фрідріх Гегель. Саме він, завдяки історизму свого мислення, зумів знайти зв'язки між минулим та сучасним. Можна сказати, що це також вдалось йому тому, що він вбачав єдиний історичний процес в абсолютно усій історії людства, де кожна подія має свій вплив на наступні та займає особисте видатне місце.

Основним стилем літератури початку XIX століття був романтизм. Засади якого міцно укріпились завдяки творчості Гете, Гюго, Байрона. Можна сказати, що саме література вищезгаданих поетів, також

представників німецьких романтиків, таких, як Гауф, Рюкерт, Платен, Шлегель, також мала особливий вплив і на французький живопис у стилі романтизму. Зокрема, відносимо сюди Шассеріо та Делакруа.

Щоб простежити, як виник наступний напрямок культури, варто зазначити, що романтизм стверджував культ природи, емоцій, почуттів. Головний герой того часу був своєрідний «дикун», який керувався лише інстинктами, відставляючи вбік здоровий глузд та досягнення цивілізації. Романтики хотіли радикальних змін у світі, які, за їхніми відчуттями, цілковито залежали від людей. Вони були сповнені ентузіазму, який покладався на віру у всесильність людського духу. До того ж однією з найяскравіших рис світосприйняття цієї епохи, була шалена жадоба до всього нового та непізнаного. Досить логічно, що вже в середині XIX столітті, на зміну романтизму прийшов реалізм, який незабаром і замінив натуралізм. Цьому сприяло глибоке розчарування в реальності та можливостях соціуму. Ідеї абсолютного та універсального розбивались зіштовхнувшись з реальною дійсністю. І основна причина цього, напевно, була в тому, що романтики мріяли не так про вдосконалення індивідуальності людини, як про масштабне всесвітнє розв'язання усіх проблем людства.

«Реалізм», як термін увійшов у вжиток лише з 60-х років XIX ст., та тривалий час мало відрізнявся від «натуралізму» й означав точне зображення дійсності. Та поступово, на цей напрямок культури почали дивитись відштовхуючись від латинського тлумачення слова, як «речовий, дійсний». Тобто, його почали сприймати, як зображення дійсності, що суворо спиралось на соціальні та історичні умови життя людей, також максимально повноцінно відтворює характери персонажів та надає логічного пояснення їхнім вчинкам. Тому й не дивно, що в нових творах герої розглядаються лише, як частини соціуму, а усі їхні дії витікають з конкретних суспільних умов.

Як стверджують історики, одним з провідних завдань цього напрямку, було виявлення взаємозв'язків характеру та обставин життя людини.

На відміну від героїв-бунтарів романтизму, у творах реалізму перед нами повставали живі люди, що мали справлятись та взаємодіяти з тією реальністю, яка їх оточувала.

Таким чином, реалізм, неначе виносив критичну думку стосовно суспільних порядків, які існували у той час. Але вже незабаром сформується й такий напрямок, як «критичний реалізм», представники якого доводили що реальність суперечить ідеалам гуманізму. У творчості автори сповідували в основному духовні, народні та демократичні цінності й принципи.

Натуралізм, як мистецький стиль і напрям зародився у західній Європі наприкінці XIX століття.

Сам термін «натуралізм» визначив француз Еміль Золя. Він, власне, і сформував його теоретичні засади. Пояснюючи вибір терміну «натуралізм» для визначення нового літературного стилю, Золя починає з відмежування натуралізму від реалізму: «Мене запитують, чому я не задовольняюся словом „реалізм", що було в ході 30 років тому? Я чиню так тому, що тодішній реалізм звужував художньо-літературний кругозір; мені здається, що слово „натуралізм" розширює область спостереження» («Натуралізм у театрі»). У цю область входять відтепер заборонені до натуралізму теми з області патології й фізіології, проблеми праці тієї або іншої професії («Жерміналь» Золя, наприклад). Уводячи нове визначення для літературного стилю, Золя все-таки встановлює як базу цього літературного руху реалізм, що грав настільки видну роль у французькій літературі другої половини XIX ст.».[1]

Реалізм, у свою чергу, витіснив романтизм. І це легко зрозуміти. В епоху романтизму царював політ уяви, туга за минулим, кращі сподівання на

[1] Золя Е. Собрание починений в двадцяти шести томах. – М.: Художественная література, 1966 – С. 7.

майбутнє. Тобто, нічого реального, нічого конкретного. Так поступово, в художній творчості почали з'являтися описи природи, будівель…

Саме в цей період розвиваються природознавчі науки. Такі, як: анатомія, хімія, фізика. Людям з кожним днем все більше інформації відкривається про навколишній світ. А тому, не дивно, що і література, і образотворче мистецтво, і зрештою театр не могли лишатися осторонь нових пізнань.

Не обійшлося, власне, і без соціальних факторів. Як відомо, натуралізм зародився у Франції, а потім захопив і Німеччину.

1871-го року закінчилася франко-прусська війна. Друга імперія пала. Буржуазія пішла на капітуляцію. Держава прийняла статус республіки. Уклала договір з Німеччиною, в якому зобов'язувалася кожного місяця виплачувати їй гроші. У Франції почалися відбуватися революції. Глибоке незадоволення буржуазною республікою сприяло посиленню робочого руху. Обурений народ підіймався, щоб змусити владу робити те, чого йому хотілося.

Своєю чергою, у тій самій франко-прусській війні, війська Німеччини тільки зміцнилися. Зрозумівши свою силу держава почала замахуватися на заволодіювання всім світом. Вона проголосила колоніальну експансію.

Реакційний режим, що проголосили в Німеччині, відгукнувся на долі німецького народу. В промисловості було встановлено 11 годинний робочий день, будь-який прояв вільної поведінки жорстоко каралося. Почав розповсюджуватися демократичний рух.

У центрі інтересів народу, відповідно, стала особистість і все, що з нею відбувається. ЇЇ робота, її родина, її оточення. Яким чином це впливає на формування характеру людини.

- Теоретична основа натуралізму Еміля Золя

Описуючи засади натуралізму, Золя, стверджує, що нічого нового він не вигадав. Тому, що відштовхуючись іще від античності люди прагнули

відтворити в своїй творчості правду. Тільки ця правда відрізнялася рівнем обізнаності її творців.

«Натуралізм означає повернення до натури, до природи; саме це і зробили в один прекрасний день вчені, коли вирішили відштовхуватися від вивчення фактів та явищ, спираючись на досвід, прийняти метод аналізу. Натуралізм в літературі — це також повернення до природи і до людини, безпосереднє спостереження, ретельне анатомування, сприйняття і правдивий опис того, що є. Перед письменником і перед вченим стояла одна і та ж задача. Обоє намагалися замінити абстракцію реальністю, емпіричні формули — точним аналізом. Тобто, в творах не має бути абстрактних персонажів, фантастичних вигадок, постулатів: в них мають бути реальні персонажі, правдиві життєписи дійових осіб, істини, що містяться в буденному житті. Потрібно було все почати знову, треба було вивчати людину, добиратися до самої суті його існування, не походячи на письменників-ідеалістів, які поспішають з кінцевими висновками і вигадують людські типи; віднині письменникам потрібно було будувати свій будинок, починаючи з фундаменту, їм потрібно було збирати як можна більше людських документів і розміщувати їх в логічному порядку. В цьому і полягає натуралізм…».[2]

[2] Там саме, С. 16

3. Натуралістична драма

Натуралістична драма в цей період бурхливо розвивається в країнах Європи.

Теоретики підкреслюють зв'язок цього напрямку з теорією еволюції Дарвіна. У своїй творчості натуралісти максимально дотримуються експериментального методу природознавчого дослідження героїв та їхньої поведінки.

Як недолік, романтичної драми, натуралісти сприймали відсутність науковості. На їхню думку, драматург повинен був бути одночасно і спостерігачем і експериментатором, тобто «взяти факти, діяти на їхніх видозмінах обставин і ніколи не віддалятися від законів природи.»[3] (Золя).

Розглядаючи сучасне суспільство, середовище, яке формує людину, натуралісти просто не могли не помітити соціальної несправедливості цього суспільства. Результатом віри в природознавчі науки стало широке використання біологічної теорії Дарвіна на пояснення людських вчинків, а часто і їхнього суспільного положення. Соціальна природа людини, за цією теорією, трактується, як складне історичне явище, що росте і розвивається в біологічному ланцюжку спадковості та пристосованості.

Спадковість стає чи не улюбленою темою драматургії натуралізму («Привиди» Ібсена, «На схід сонця» Гауптмана та ін.). З її допомогою намагаються дати пояснення трагедії сучасної людини. «Я відмовився від ідеї долі, — каже Золя в передмові до „Рене“, — і поставив Рене під подвійний вплив — спадковості і середовища».[4]

[3] Там само С.14
[4]Там само С. 22

Принцип документального вивчення середовища переноситься на сторінки натуралістичної драматургії. Ібсен, коли працював над «Привидами», по клінічним звітам детально вивчав всі симптоми свого героя. А Гауптман, коли задумав п'єсу «Флоріан Гайєр», з епохи християнських війн в Німеччині XVI століття, присвятив пару років тому, що вивчав побут та мову епохи. В центрі драми, зазвичай, ставиться проблема чи соціальна чи фізіологічна (напр. спадковість), найчастіше морального порядку, а довкола неї нанизуються факти, що її відтворюють (алкоголізм — «До сходу сонця» Гауптмана).

Основні принципи дії в натуралістичній драмі, як сформував Золя: «Головний інтерес п'єси зосереджується на аналізі характеру, відчуттів, пристрасті; дія – простий факт, що потрясає «героїв» і призводить, зрештою, до логічної розв'язки» (передмова до п'єси «Рене»). В більшості натуралістичних драм дія, і справді, відсутня, глядачу показують лише атмосферу, а про дію тільки натякають.

На противагу аристократичному культу романтизму, натуралісти все менше уваги приділяють окремому героєві, всі персонажі рівноправні. Героєм стає або якась проблема, або якась сім'я. Для характеристики того чи іншого типу вводяться цілі епізоди, що мало пов'язані з основним конфліктом. Окремий герой можливий лише в своєрідній новелі з діалогами. Для зображення життя сучасної людини вже непотрібним стає патетичний монолог. Його заміняє, для вираження настрою, німа сцена, або для розвитку дії – загострений діалог та пантоміма. Зовсім прибирається риторика та рима. Золя взагалі заперечує існування особливої театральної мови: в театрі потрібно говорити, як вдома. Декораціям, яким надається особливе значення, повинні відповідати основному настроєві драми «Декорації в театрі мають грати таку ж роль, як і опис» (Золя).[5]

[5] Там само С.7

Отже, найяскравішими представниками драматургії натуралізм являються Генрік Ібсен та Герхард Гауптман.

- Драматургія Генріка Ібсена

Середини XIX століття - період кризи європейських театрів. Популярні на той час “добре зроблені п'єси", вичерпавши свій потенціал, втратили інтерес публіки, театри масово закривались. Так звані драматурги-професіонали насправді переслідували лише корисливі цілі та, за словами Е. Золя, перетворили театр на "пустелю посередності"[6], свідомо переробляючи класичні п'єси на водевілі та мелодрами. Зберігши аристотелівську модель, драматурги наповнили її розважальним змістом. За таких умов театр перестав виконувати покладену на нього просвітницьку функцію та відповідати потребам глядача, який вимагав більш аналітичного матеріалу.

Роль першопрохідця та режисера європейської драматичної революції традиційно відводиться норвезькому письменнику Генріку Ібсену. Зі слів Б. І. Зікгермака. перші роботи драматурга були свого роду золотою серединою між старою і новою театральною системою. Його герої, з одного боку, намагаються діяти ще в дусі “традиційного європейського індивідуалізму"[7]. Разом з тим, їм автор “протиставляє абсолютно нові суспільно-побутові умови"[8]. Драматург одним із перших зосередив увагу не на романтично-ідеалізованих любовних перипетіях, як це робили у добре поставлених п'єсах, а на актуальних проблемах суспільно-політичного життя та сил пересічній людині як одиниці соціуму, зумівши тим самим завоювати увагу читача. Фактично. Г. Ібсен кинув виклик “мертвому світу", протиставляючи йому

[6] Золя Е. Натурализм а театре / Е. Золя. - Л.. 1934. - 55 с.

[7] Зингерман Б. И. Очерк не-тории драмы XX века. Чехов. Стриндберг. Ибсеи. Метерлинк. Пиранделло. Брехт. Гауптман. Лорка. Ануй / Б.И. Зиигермаи. - Москва : Наука. 1979. - 393 с. С 184.

[8] Там само, С.185

живу людину. Побутовий конфлікт автор переносить у площину боротьби самотнього індивіда з вимираючими догмами суспільства.

Одне з найбільш суттєвих досягнень письменника щодо композиційної побудови п’єс - введення дискусії. Саме завдяки їй, як твердить Б. Шоу "п’єса “Ляльковий дім" підкорила Європу та започаткувала нову школу драматичного мистецтва"[9]. Запроваджуючи даний компонент, Ібсен відходить від віками визнаної Аристотелівської схеми, що, як відомо, включає експозицію (зав'язку) - розвиток дії - кульмінацію - розв'язку. У норвезького драматурга натомість спостерігаємо наступні складові: експозиція (зав'язка) - розвиток дії - кульмінація - дискусія - відкритий фінал. Дискусія, в свою чергу, стає чинником розвитку та розкриття конфлікту в незвичному руслі. Момент “говоріння" дає змогу героям озвучити те, що вони довгий час приховували, висловити власні погляди на заборонені теми. Дискусія була своєрідною провокацією, адже, на відміну від Арістотелівського підкреслено неминучого фіналу. Ібсен примушує читача задуматись над моделями поведінки у конкретній, взятій з життя ситуації.

П'єсам Г. Ібсена зазвичай притаманна одна сюжетна лінія. Проте така композиційна простота підсилена новим на той час засобом ретроспекції, який ускладнює дію та відкриває суть драматичного конфлікту, що вдало прихований за маскою зовнішнього добробут. Таким чином збільшується психологічна складова, мета якої передати глибину душевних переживань персонажів, що додає драмі напруженості та емоційної гостроти.

Значних змін зазнає також образна система творів. Так. у п’єсі "Ляльковий дім" (1879 р.) автор позиціонує героїв за принципом подвійного протиставлення: як виразників різних ідей, водночас представників протилежної статі. Чоловічу групу представлено образами адвоката Хельмера та приватного повіреного Крогстада, жіночу - дружиною адвоката

[9] Шоу Б. О драме и театре [Електронний ресурс] / Б. Шоу. - Москва : Издательство Иностранной литературы, 1963. - 689 с. 29. Режим доступу http://padaread.com/?book=30431&pg=3

Норою та її давньою подругою Фру Ліпне. Характерно, що протагоністом виступає саме жінка. В образі Нори драматург показав людину нового типу, яка бореться за свої права, вона може самостійно працювати та заробляти гроші, при цьому почуваючись “майже мужчиною"[10] .

За аналогічним принципом побудовані стосунки Фру Лінне та повіреного Крогстада. Проте тут жінка є носієм старого мислення, натомість Крогстад - людина нового типу. На відміну від провідної сюжетної лінії, ця любовна історія завершується щасливо: Фру Лінне буде хорошою матір'ю для дітей Крогстада. а він відмовляється від нечесних методів роботи. Через багато років пара знайшла сили почати все спочатку. Але сталося це не без впливу рішучості та безкомпромісності головної героїні Нори, яка є носієм авторської концепції утворі.

Важливим чинником, що сприяв осучаснених» драми Ібсена. стала натуралістична естетика, до якої письменник вдавався у перший період творчості, не знаходячи в традиційному реалізмі прийомів і засобів, які б задовольняли запити нового часу. Від натуралізму його посилена увага до соціальних проблем, зовнішнього середовища, а також об'єктивності й точності. Згідно з твердженням А. Сергеева, натуралісти мали підстави бачити в Ібсені “свого духовного праотця”[11] . Відомо, що. працюючи над п'єсою “Примари”, автор детально вивчав хворобу реальних пацієнтів, перед тим як "наділити" нею свого героя. Прибічники напряму важливого значення надавали декораціям, які “здатні замінити найточніші описи”. Вони також виступали за зміну типу мовлення персонажів. Так, Е. Золя наполягав, що в театрі повинна утвердитись відточена розмовна мова, природний тон бесіди, живий колорит мови та відповідна інтонація. Персонажі мусять підкорятись логіці подій та бути схильні до логічного розвитку характеру. Важливого

[10] Ибсен Г. Кукольный дом [пьесы] / Г. Ибсен. - Москва : Эксмо, 2011. - 252 с. С.98

[11] Зарубежная литература XX века / [под редакцией Л.Г. Андреева]. - Москва : Высшая школа, 2003.-559 с. С.29

значення надасться реплікам персонажів, які мають бути влучні короткі, але разом з тим доволі інформативні, адже саме за допомогою них здійснюється аналіз. І хоча праця Золя “Натуралізм у театрі” вийшла двома роками пізніше, ніж п'єса “Ляльковий дім” Ібсена, всі вище перелічені риси натуралізму не лише лягли в основу нової жанрової модифікації драми, а й сприяли оновленню театрального мистецтва загалом.

Нововведення Г. Ібсена були творчо переосмислені й розвинені його британським послідовником, зачинателем жанру п’єси-дискусії Б. Шоу, який у 1891 р. видав критичне есе “Квінтесенція Ібсенізму”. що не тільки стало першим англомовним дослідженням творчості норвезького драматурга, а й справедливо вважається маніфестом “нової драми”. Б. Шоу називає Ібсена “сміливцем, котрий зірвав прекрасну вуаль”[12] . схвально ставлячись до ідеї драматурга зображати героїв драматичних творів простими, “взятими з життя" людьми.

Творчість Ібсена зв’язує століття – в прямому значенні цього слова. Її джерела сягають ще XVIII століття. А драматургія зрілого і пізнього періоду, при всьому її глибокому зв’язку з сучасністю автора, простежує певні риси XX століття – сконденсованість та експериментальність, багатосторонність.

Майстром організації складного матеріалу Ібсен уявляв себе ще в молодості. І, як не дивно, але на своїй Батьківщині, він першочергово був признаний спочатку як поет, а лише потім, як драматург. Юний Генрік вмів поєднувати у віршах чітке розгортання думки із справжньою емоційністю. Використовував ланцюжки образів, багато в чому трафаретних для того часу, але дещо оновлених для контексту віршів.

Ім’я Ібсена стає відомим в літературних та театральних колах. З осені 1851-го року він стає штатним драматургом театру в багатому торговому

[12] Шоу Б. О драме и театре [Електронний ресурс] / Б. Шоу. - Москва : Издательство Иностранной литературы, 1963. - 689 с.С.42 Режим доступу http://padaread.com/?book=30431&pg=3

місті Бергені – першого театру, що намагався розвинути національне норвежське мистецтво. Там він залишається до 1857-го року, після чого повертається до Христианісію, на посаду керівника і режисера Національного норвежського театру, що утворився в столиці. Але матеріальний стан Ібсена залишається поганим.

Увесь цей період творчість Ібсена знаходиться під знаком норвежської національної романтики – широкого руху в напрямку духовного життя країни.

Але в своїй орієнтації на християнство національна романтика нерідко втрачала почуття міри. Як стверджує В. Адмоні у своїй статті «Генрік Ібсен та його творчий шлях»: «Християнський обхід до крайності ідеалізували, перетворювали в ідилію, а фольклорні мотиви трактували не в своєму дійсному, часто досить грубому вигляді, а як надзвичайне підвищення, умовно романтичне.»[13].

Така двоякість національної романтики негативно сприймалась Ібсеном. Намагаючись відсторонитися від фальшивого романтичного піднесення і знайти тверду, менш ілюзорну основу для своєї творчості, він звертався до історичного минулого, а з 50-х років починає відтворювати стиль древньої ісландської саги з її скупим чітким способом викладення.

У Ібсена поступово розвивається недовіра до політичної діяльності, виникає скептицизм що інколи переростає в естетизм – у потяг розглядання реального життя, лише як матеріалу і приводу для художніх ефектів.

«Пер Гюнт» остаточно визначив розмежування Ібсена з національною романтикою. Тут християни виступають, як злі і жадібні люди, в той час, як фантастичні образи фольклору стають страшними, брудними істотами. Чи не головним в п’єсі для автора стає викриття всього того, що було священним для національних романтиків.

[13] http://httplib.ruinprozibsenibsen0_1.txt/

І все ж вирішальними в п’єсі є «найглибші переживання людської душі, що співвідносяться з загальним контекстом п’єси, як різкий контраст йому.»[14]

Та увагу Ібсена не могли не привертати історичні проблеми. Він навіть гадав, що насувається певний історичний перелом. Та ці здогади так себе і не виправдали. Замість краху суспільства почався тривалий період його мирного розвитку.

Тому йому нічого не залишається, як відійти від загальних проблем філософії історії, щоб повернутися до проблем побутового життя сучасного йому суспільства. Але тепер він вирішує не зупинятися на зовнішніх формах існування. Вирішує не вірити красивим фразам, які прикрашають дійсність. Він помічає, що за гарною ззовні обгорткою суспільства криються хворобливі, важкі внутрішні пороки.

Тому така концепція світу, що характеризується розривом між видимим і внутрішньою суттю, стає вирішальною для Ібсена. «Основним принципом драматургії виявляється аналітична композиція, при якій розвиток дії означає послідовне викриття деяких таємниць, поступове розкриття внутрішньої неврівноваженості і трагізму, що криються за досить доброчинною зовнішньою оболонкою зображуваної дійсності.

Особливо характерні для Ібсена такі форми аналітизму, при яких викриття потаємних рокових глибин зовнішньо щасливого життя створюється не лише шляхом зняття оманливої видимості в даний відрізок часу, але і шляхом виявлення хронологічно далеких витоків потайного зла. Відштовхуючись від даного моменту дії, Ібсен відновлює передісторію цього моменту, добирається до коренів того, що відбувається на сцені.»[15]

Прикладом такої драматургії є його п’єси «Ляльковий дім», «Привиди» та «Росмерхольд».

[14]Там само
[15] Там само

Особлива міць Ібсена, як художника зосереджується в поєднанні зовнішньої і внутрішньої дії при загальній цілісності колориту і ретельній виразності окремих деталей.

- Драматургія Герхарда Гауптмана

В 1940 р. німецький драматург Б. Брехт, творець «епічного театру», напише, що «історія нового театру бере свій початок від натуралізму». Якщо ж думку Брехта коректувати, то варто з усією відповідальністю сказати, що художні досягнення німецької драматургії на рубежі століть пов'язані з творчістю Герхарда Гауптмана, який був одним з найвидатніших драматургів Німеччини кінця XIX - першої половини XX століття. У його творчості відбилися шукання, характерні для німецьких письменників даного періоду. У творах розкриваються складні ідейно-естетичні метання Гауптмана. Він починав саме, як художник, що знаходився під сильним впливом натуралізму. Але і художня практика, в тому числі скульптурні роботи, свідчать, що він не обмежувався лише натуралізмом. Інтерес до природознавчих наук не перекривав зацікавленість автора до соціальних, філософських, психологічних аспектів життя людини. Гауптман ставить собі за мету зображувати не реальні суперечності цього світу, а свої власні драматичні імпульси. Однак це ніяк не означало, що драматурга не цікавила хвороблива дійсність з усіма її розбіжностями.

В драматургії Гауптмана стиль натуралізму повністю був присутній лише в ранніх його творах та частково в усіх наступних. І це багато в чому пов'язано з подіями, які відбувались в житті класика та відношенням до них самого автора. У своїй автобіографії "Пригоди моєї юності" Гауптман говорив про те, що безпосереднє зіткнення з життям стало основою і джерелом його творчості. "Я піднявся в небеса, відірвавшись від коріння

землі. Чи зможу я знову до неї повернутися, проникнути в її товщу - мені було невідомо. Але раптом у мене з'являлася сміливість, і я знову звертався до сірих буднів з їх брудом, які до цього не помічав, оскільки вважав негідним відбивати їх в мистецтві. І немов блискавка, мене осяювала думка про мої найглибші зв'язки з життям, думка про те, що саме життя може живити мою творчість. Таким чином відбулося чудо, яке перетворило мене в здорове дерево, що корінням тримається за землю. Людина створена із землі, і не існує літератури, як не існує квітки або плода, що не черпали б життєвих соків із землі .... Однак у віці сімдесяти п'яти років мені довелося зізнатися самому собі: я не зумів втілити в мистецтві своїх життєвих спостережень, зібраних навіть за чверть століття "[16].

Ці слова Гауптмана можуть служити ключем до розуміння його творчого шляху. Постійні коливання драматурга пояснювалися болісними пошуками і розбіжностями, властивими представникам німецької інтелігенції того періоду.

Вихідні позиції творчості Гауптмана пов'язані з проблемою впливу середовища на людину. У його кращих п'єсах життя дійових осіб визначається реальними умовами. Таким чином, драматичний конфлікт і еволюція образів виникають в творах Гауптмана не стільки від внутрішніх переживань персонажів і зіткнення характерів, скільки від зіткнення людини з силами, що діють на неї ззовні. Коли внутрішня мотивація дій і вчинків є відгуком на події, що відбуваються не в особистому житті, а в навколишньому середовищі.

Необхідно зазначити, що гострі зіткнення людини із середовищем зазвичай закінчуються в його п'єсах загибеллю героя, до фіналу виникає колізія трагічного масштабу. Гауптман був далекий від оптимістичного світовідчуття, він бачив вади свого часу, але як багато західноєвропейських письменників боровся проти цих вад, не знаючи виходу. Більшість його

[16] Герхарт Гауптман. Біобібліографіч. покажчик, М., 1956 С.10.

героїв після напруженої боротьби гинуть. Протест Гауптмана був гарячим і дієвим, але неминуче призводив його до соціального песимізму.

У ранніх п'єсах Гауптман розв’язував це питання з типово натуралістичних позицій: людина - жертва навколишніх обставин, вона не спроможна вирватися і пасивно підпорядковується гнітючим умовам життя. Ще й надто, вона не вміє і, мабуть, навіть не хоче боротися. Такою була установка "послідовників натуралістів", такими ж постають перед нами образи ранніх п'єс Гауптмана.

Досить широким є вибір тем, до яких звертався Гауптман. Ідеї він черпав як і з минулого, так і з його сучасності. Розлогим є також коло літературного впливу на драматурга. Це і Шекспір, і Гете, Тургеньєв, Достаєвський, Ібсен і Толстой.

Перша драма Гауптмана «Перед сходом сонця» розповіла читачам про трагедію неповноцінного життя, яке обірвалося так і не почавшись. В основу драми її автор поклав ідеї повної залежності людини від середовища, а також обумовленості психології фатальною спадковістю. П'єса присвячена темі розпаду багатої селянської сім'ї, зараженої алкоголізмом, яка не має моральних засад. Батько, селянин Краузе, проводить дні і ночі в трактирі і втратив людську подобу, а мачуха, груба тварина, нехтує життям служниць і "бавиться" з нареченим своєї падчерки Олени. Гауптман нарочито згущує фарби, підкреслюючи натуралістичні подробиці. У змалюванні персонажів він зупиняється на мікроскопічно дрібних спостереженнях. Дія відбувається в невеликому шахтарському селищі, в будинку селянина Краузе і на дворі перед корчмою.

Світу бруду і розпусти в п'єсі протистоять соціал-утопіст Лот і нещасна, чиста, вимушена жити в цьому болоті молодша дочка Краузе - Олена.

В образі Лота Гауптман частково втілив свої власні розпливчасті ідеї про соціалізм: Лот мріє про краще життя для трудівників, із захопленням

говорить про якусь ідеальну "Ікарійську робочу комуну". Він приїхав в шахтарського селища для вивчення життя рудокопів, щоб в надалі створити книгу з питань політекономії. Сам факт появи на німецькій сцені героя-соціаліста - важливий симптом часу. Лот гнівно викриває безглуздість ладу, при якому "працівник працює в поті чола і голодує, а дармоїд живе в розкоші ..."[17]. Але реальна роль Лота в п'єсі не пов'язана з його деклараціями, вони залишаються порожніми резонерськими міркуваннями. Захоплення "теорією спадковості" призвело Гауптмана до створення образу доктринера і філістера, в якому він хотів бачити позитивну суть. Нескінченні монологи Лота затягують розвиток дії, позбавляють його динамічності та напруженості. Рішення Лота покинути Олену, яка вже полюбила його, вражає надуманістю. Лот боягузливо біжить тільки тому, що Олена походить із родини алкоголіків, хоча сама вона здорова і чиста. Фатальна спадковість стає трагічною для Олени - дізнавшись про від'їзд Лота, вона накладає на себе руки. До цього, по суті, і зводиться основна дійова лінія п'єси.

Що правда, за думкою тодішніх критиків, любовні сцени Олени і Лота не дуже вдалися автору, вони виглядали дещо штучними, психологічно не переконливо та були позбавлені поезії. На противагу цим персонажам - образ інженера Гофмана, який постає як типовий ділок і цинік.

«У п'єсі "Перед сходом сонця" Гауптман під впливом натуралістичної школи, перш за все Шлаф і Гольця (яким він присвятив п'єсу), намагався створити драматичний твір, нове за змістом і за формою. Насправді ж п'єса являє собою тільки замальовки середовища. Гауптман не йде далі фотографа і майстри воскових фігур, - писав про драму "Перед сходом сонця" Ф. Мерінг, назвавши п'єсу "в драматичному відношенні мало, а в соціальному плані абсолютно невдалою"[18].

[17] Гауптман, Г. Пьесы. В 2-х т. — М.: Искусство, 1959. — Т. 1. — С. 56.
[18] *Мерінг Ф.* Избр. труды по эстетике: В 2 т. - М., 1985. - Т.2 - С. 351 - 353.

Відомий також той факт, що після перегляду постановки п'єси Гауптмана, начальник берлінської поліції, обурений "соціалістичними натяками", заявив: "Потрібно покінчити з усім цим напрямком".

До тем розладу між найближчими людьми, духовній ізольованості людини, її невідповідності дійсності ворожого світу, Гауптман звернувся також в соціально-психологічних драмах «Свято перемир'я», яку він створив вже через рік у 1890 р., в тих же натуралістичних прийомах. П'єса близька драмі "Сім'я Зеліке" А. Гольця і І. Шлаф, - в ній теж показаний розпад сім'ї через нездорової спадковості.

У Різдвяну ніч в міщанську сім'ю повертається після тривалої відсутності алкоголік і неврастенік - батько Шольц. Відповідно до теорії натуралізму, патологічна спадковість руйнує сім'ю, і Гауптман, слідуючи цим принципам, показує сварку батька з сином і смерть старого Шольца.

Проте, "Свято примирення" названа однією з найбільш слабких п'єс автора. Тому, що вона несамостійна на тему, перейнята неврастенією, неглибока за влучними висловами та образами, без належного мотивування вчинків дійових осіб.

В драмі «Ткачі» присутні аналогії з романом Золя «Жерміналь». Справа не лише в сюжетній подібності, і не лише в явно виражених елементах натуралізму в обох художників (перед усім в описі побуту та зовнішності героїв) при очевидній перевазі реалістичних тенденцій, а в пафосі того та іншого твору.

"Ткачі" - драма, яка відображає великий суспільний рух. Звернувшись до минулого Німеччини, до повстання ткачів в Силезії в 1844 році, Гауптман по-новому (якщо порівняти цю п'єсу з первістком драматурга - "Перед сходом сонця") висвітлив складні соціальні проблеми. "Це сама патетична драма у всій новонімецкій літературі, - писав про "Ткачі" Г. Брандес . - "Ткачі"- трагедія, близька "Жерміналь" Золя. Кожне сприйняття,

кожне слово тут пройняте суворої правдою, вільно від сентиментальності і перебільшень, головний ефект виходить від простоти і безпосередності автора в описі. Немає жодної самої нікчемною деталі, яка була б опущена "[19].

Гауптман задумав "Ткачів" ще під час перебування в Цюріху. Крім того, численні статті про тяжке становище робітників, що з'являлися в той період в німецькій передових виданнях, знайшли відгук у серці письменника.

У квітні 1891 року Гауптман їздив додому, в рідну Сілезію, на місця повстання ткачів. Тут він слухав розповіді батька про діда, який "ткав щодня дванадцять годин і голодував двадцять чотири". Дід брав участь у повстанні. У присвяті до п'єси Гауптман писав батькові: "Твоя розповідь про діда, бідного Ткача, що сидів в молодості за верстатом, подібно зображеним мною особам, була тим паростком, від якого виникла моя драма"[20].

П'єса "Ткачі" володіє динамічним розвитком дії і значною еволюцією образів. Якщо ми спочатку бачимо забитих, голодних ткачів, виснажених тяжкою працею і хворобами, то з кожним актом в п'єсі відбувається їхнє перетворення: з покірних рабів вони перетворюються в активних борців, які ненавидять поневолювачів і прагнуть помсти за роки підневільної праці.

"Ткачі" отримали високу оцінку прогресивних видань. Франц Мерінг зазначив в 1893 році в журналі "Новий час", що "жоден поетичний твір натуралізму не може навіть віддалено зрівнятися з "Ткачами". У цій п'єсі зникають індивідуальний герой і віртуозність на сцені. Зображення великих події німецького робочого руху завжди знайде визнання "[21].

[19] Брандес Г., Г. Гауптман, Собр. сочин., изд. Фукса, т. XI, Киев, 1902 (есть и в собр. изд. "Просвещение"); Фриче В. М., Психология натуралистической драмы, "Правда", 1906

[20] Гауптман, Г. Пьесы. В 2-х т. — М.: Искусство, 1959. — Т. 1. — С. 4

[21] *Меринг Ф.* Избр. труды по эстетике: В 2 т. - М., 1985. - Т.2 - С. 351 - 353

Критик Юліус Харт писав в газеті "Щоденний огляд" ("Tagliche Rundschau"): "Ткачі" дихають революційним духом і соціал-демократичним запалом, глибиною і активністю світогляду "[22].

Але голоси, розділилися: реакційні публікації злобно шипіли, а деякі критики намагалися зменшити значення п'єси, стверджуючи, що вона "не стільки революційна", скільки є "серйозним попередженням".

"Ткачі" були вперше поставлені в 1892 році в Вільному театрі Антуана в Парижі. Л'Арронж, керівник Німецького театру в Берліні, теж хотів незабаром після паризької вистави показати цю п'єсу. Однак постановка була заборонена поліцією. Тільки через рік, 26 лютого 1893 року "Ткачі" побачили світло рампи в закритому спектаклі Вільної сцени Отто Брама в Берліні. Постановка мала величезний успіх, згуртувавши прогресивні кола німецької столиці.

У 1894 році п'єса була поставлена в Німецькому театрі, але прусський ландтаг назвав "Ткачів" - "драмою повстання" і заборонив спектакль.

Після заборони "Ткачів" виникла судова справа, де, всупереч об'єктивній значущості драми, адвокат Гауптмана заявив, що "драматург вітає в п'єсі перемогу порядку за допомогою купки солдатів". Гауптман дійсно згодом говорив, що його наміри не були революційними, що "тільки християнське і загальнолюдське почуття, зване співчуттям, допомогло створити цю драму".

Гауптман був не тільки драматургом, він брав безпосередню участь в житті театрів, ним поставлено кілька вистав. У 1913 році під його керівництвом були здійснені в Німецькому театрі в Берліні "Вільгельм Телль" Шіллера і "Розбитий глечик" Клейста. Крім того, Гауптман постійно присутній на репетиціях своїх п'єс в театрі Вільна сцена, де він разом з режисурою розробляв постановочні прийоми.

[22] Из коллективного труда «Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков (течения и направления)». М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 6–32.

Останньою самостійною режисерською роботою Гауптмана була "Пацюки" (в Дармштадті в 1931 році).

Гауптман не вніс в режисуру Німеччини значного внеску, не створив своєї режисерської школи. Але проте звернення драматурга безпосередньо до сценічної діяльності свідчить про його справжнє знання законів театру.

Один з німецьких критиків - Карл Цейс пояснював тяжіння Гауптмана до режисури тим, що "драматург бачить пластично, інтерпретує конкретно і ніколи не буває абстрактним".

У режисурі Гауптман дотримувався реалістичних прийомів.

В 1912 р. Гауптману було присуджено Нобелівську премію, його твори привертали увагу багатьох театрів світу.

4. Натуралістична вистава

Узагальнення за Патрісом Паві

Патріс Паві в Словнику театру дав узагальнене визначення натуралістичним постановкам. За його словами, натуралістична вистава передається як сама реальність, а не як художнє зображення на сцені. Він дослідив естетику таких постановок, відповідно натуралістичним засадам, поділив її на три характеристики:

*А. «*Середовище представлене в декораціях настільки ж правдивих, як і в природі: вони грають роль «суцільного опису» (Золя) і нерідко сконструйовані із справжніх предметів (справжні двері, скривавлені годинники, шкури биків на сцені Антуана). Натуралістичні постановки намагаються до акумуляції, деталізації, унікальності та неочікуваності.

Б. Мова, що використовується без змін відтворює різноманітні стилістичні рівні, діалекти та розмовні манери, що властиві будь-яким соціальним типам. Промовляючи свій текст гіперпсихологічним чином,

артист намагається навіяти, що слова та літературна структура адекватні психології та ідеології персонажів. Таким чином зводячи до вульгарних та банальних поетичні, літературні властивості тексту: буржуазну естетику мистецтва та всі міфи внутрішнього характеру хотіли б закомуфлювати означальну роботу постановки, роботу по виробництву змісту, дискурси та сценічні механізми підсвідомо.

В. Гра актора має цілісну структуру ілюзії, що посилюють враження мімітичної реальності і спонукає актора до повного тождества з персонажем, тому що припускається, що все відбувається за невидимою четвертою стіною, що розділяє зал та сцену.»[23]

Аналізуючи попередньо викладений матеріал, можна скласти певне уявлення про натуралістичні постановки.

Прослідкуючи подальший театральний процес спостерігаємо, що до цього натуралізму будуть повертатися ще не один раз. Такі постановки існують і по цей час. Що більше, до натуралістичного відтворення дійсності схильні більшість театрів нашої країни.

- Засади натуралізму в постановках «Вільного театру»

Андре Антуана

Усі стилі культури пропорційно відтворювались і в театральному мистецтві XIX століття. До прикладу, реалізм вперше представив на сцені Франції жорсткі життєві проблеми обрамлені справжніми побутовими реаліями, які оточували найнижчі верстви населення. У цих постановках вже не боялись виставляти злидні та «білизну» заради повноцінного відтворення

[23] П.Пави Словарь театра . – М.: Прогресс, 1991 – 202с.

життєвих обставин героїв. Як писав у своєму дослідженні Гвоздєв, сам Андре Антуан вважав: «Найбільшою радістю життя те, що він виявився спроможним служити ідеям Золя як добрий солдат.»[24] І дійсно, цей режисер зумів повністю зламати звичні сценічні устої сформованої до того театральної культури. Адже він став першим на шлях цієї професії у Франції. Головним поштовхом у створенні його вистав став протест проти комерційних театрів. Саме це, напевно, й дало змогу Антуану проробити велику реформу вистав на французькій сцені. Він ставив сучасну йому драматургію, але висував особливі вимоги до сценічного рішення творів – завжди шукав нові форми акторської виразності та сценографії вистав.

Можливо, новітнє бачення роботи театру заклалось в майбутньому режисері ще з дитинства, який, як відомо, завжди захоплювався цим видом мистецтва. Де він і працював з ранніх років, на різних посадах: спочатку клерком, потім статистом, тоді актором та ще багато різних професій на шляху до своєї мрії.

Стосовно ж заснування «Вільного театру», то можемо казати, що витік він з аматорської трупи «Гальський гурток», з якою Андре Антуан познайомився у 1885 році та спочатку, вирішив працювати з ними на правах актора. Та він одразу вирізнявся від решти завдяки простоті та правдивості своєї гри. Зрештою, трупа розділилась на 2 частини – перша, на чолі з Антуаном, яка була готова до нових пошуків, та друга – на чолі з колишнім керівником Краусом, яка не хотіла відступати від академічних традицій.

Тоді ж майбутній режисер починає дружбу з письменниками, які входили до найближчого кола Еміля Золя. І, треба зазначити, що певна кількість людей з новоствореної відділеної трупи Антуана, одразу дуже боялись імені цього драматурга та його однодумців, через можливі політичні проблеми. Але Антуан беззаперечно відсторонив усіх наляканих, та

[24] Гвоздев А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий.— Л., 1939 С.84

продовжив свою роботу лише з тими, хто повністю підтримував його ідеї. Саме ті, хто залишився, згодом і стали мати назву «Вільний театр».

Першу виставу грали в маленькому трактирі, що розташовувався на Монмартрі. Глядачами стали знані письменники, журналісти, художники та інша інтелігенція. Відомо також, що були там присутні Золя, Милларме, Роден.

Відбулась вистава в напруженій тиші, зрештою, як і наступні три, що були поставлені на одноактні п'єси, в тому числі й інсценівки повісті Золя «Жак Дамур». Люди уважно стежила та співпереживала всьому, що діялось на сцені.

Та існував «Вільний театр» не довго. Лише 10 років. Хоча, за цей нетривалий період вже можна було виокремити основні риси діяльності режисера-реформатора.

Важливим в роботі колективу було створення абсолютно нового репертуару. Який би значно відрізнявся від решти театрів, де кругом йшли одноманітні п'єси популярних на той час авторів таких, як Рішпен, Скриб, Дюма-син, Сард, Ожьє, Оне, та ін..

Як вже згадувалось вище, «Вільний театр» протестував проти комерційних театрів, а тому сам він був першим у Європі, який не орієнтувався на отримання прибутку. Там ставилась сучасна драматургія реалістичного та натуралістичного напрямку.

Цікаво, що там виник новий жанр натуралістичної драматургії - «камеді росс» - грубої комедії, що могла собі дозволити говорити на відверті теми та показувати усю «спідню» суспільства. Така п'єса могла складатись з кількох коротких сцен мало пов'язаних між собою. Проте, найважливішим у них було максимально натуралістичне зображення побуту та фізіології героїв. Завдяки жаргону у розмовах та характерності поведінки персонажів – проституток, бандитів та інших найнижчих прошарків суспільства, вистави важко було відрізнити від реального життя. Але, як можна здогадатися, це

було до вподоби далеко не всім. Часто після своїх спектаклів Антуан отримував напади від критиків.

У 1893-у році з тріумфом на сцені «Вільного театру» пройшли «Ткачі» Гауптмана, а після режисер Антуан записав у своєму Щоденнику: «Варто зізнатися, що ні один французький драматург не в силі намалювати фреску такої широти і такої міці… Це шедевр…»[25].

У «Вільному театрі» вперше у Франції також були поставлені «Привиди» та «Дика качка» Ібсена, «Банкрутство» Бйорнсона та «Фрекен Юлія» Стріндберга.

Натуралізм, що зародився в театрі Антуана, протистояв драматургії розважального типу, комерційному театру і холодному академізму. Представники цього напрямку вимагали, що б у акторській грі були справжні переживання п'єси. Щоб актори прагнули до суттєвості та простоти своєї гри, знаходили мотивацію поведінки своїх героїв. (Одним з прикладів французького натуралістичного напрямку є «Тереза Ракен» Еміля Золя).

Всі теоретичні засади «Вільного театру» можна прочитати в книзі А. Антуана. Там він розповідає, що основу трупи, протягом трьох років складали молоді актори. Вони грали комедії лише для свого задоволення. Тому, коли він вирішив запросити до театру людей, як кажуть «з вулиці», то вирішив розраховувати лише на поблажливість публіки. Так, відомо, що, наприклад, у 1888-у році, ролі виконували працівники міністерства фінансів, секретар секретаріату міліції, архітектор, хімік, винний торговець, комівояжер, фабрикант. А головні жіночі ролі взагалі грали швачка, брошурниця та почтова працівниця. На що критика, власне, відповіла, що побачила відмінний ансамбль і просто неперевершено зіграну п'єсу, висловлювала захоплення дивовижною правдивістю, з якою були зіграні ролі.

[25] Антуан А. Дневники директора театра: 1887-1906. — М.; Л., 1939. С.107.

Така підтримка критики та увага публіки були дуже важливими для акторів, які з цього моменту перейшли до роботи в театрі тепер повністю. Тобто полишили свої попередні заняття, вони почали безстрашно виступати на самих різних сценах, різних міст. Бо саме тоді «Вільний театр» вирушив у гастролі.

Розвиток подій змушують Антуана ставити собі питання, чому непрофесійні актори, які мають лише природний дар, змогли грати в такому різноманітному репертуарі, до того ж грати так успішно? І відповідь він знайшов в засадах акторської школи того часу. Це була, за словами Антуана, школа декламації. До того ж, її повністю «проковтнула» більш привілейована на той час музична школа.

В консерваторії було 4 класи декламації, якими керували провідні актори провідних французьких театрів. Але в зв'язку із своєю зайнятістю в театрі, вони дуже мало часу могли приділити своїм студентам.

Андре Антуан зовсім не схвалював таку систему, коли викладачі давали учням лише теорію, в той час, як на практичні заняття не проводили. Тому на відміну від них режисер намагався давати своїм учням більше практичних занять, він сам працював з молоддю.

Але поява нової драматургії вимагала від театру дещо й нового способу вираження. Ці твори були сповненні життєвих споглядань, натуралістичних деталей. Відповідно і від акторів потребувалося поглибленої сценічної поведінки і особливої правдоподібності. Зрештою, такі нововведення скасували усі сценічні амплуа. Антуан постійно вимагав від акторів постійно вивчати природу, спостерігати істину.

Відносини між театром та життям змінюються. Саме життя, всі його глибини, також нові життєві типи відтепер цікавлять театр понад усе. Тому «Вільному театру» було просто необхідно по іншому віднестися до постановки вистави. Тепер навіть декорація повинна була стати «справжньою рамкою» для актора. І він вже не буде стандартно

жестикулювати, не буде перебільшено декламувати. Він сповнить свою гру простими жестами справжніми рухами сучасної людини, яка живе життям теперішнього (для того часу) днем. Нова виразність означала повну протилежність театральності та штучної ефективності.

Створюючи «Вільний театр», Антуан виступив проти міщанської драми, модних драматургів та мелодрам. Замість схожих між собою персонажів «героїв», «коханців», які постійно виступали на сценах академічних театрів, він вивів на сцену свого театру живих людей – робітників, дрібних буржуа та промисловців.

Натуралізм уособлював у собі дух того часу, коли видатні і чуттєві художники намагалися знайти систему в акторському мистецтві, яка б дозволяла уникнути побутового повторення, механічності, знайти такі способи і принципи, які б дозволили акторам викликати в себе натхнення, коли вони навіть грають одну і ту ж роль впродовж декількох років.

Антуан стверджував, що якщо актор являється художником, а не ремісником, він може отримувати особливу чуттєвість, особливі емоції, якими переймається під час кожної вистави.

Несподівано, але однією з проблем, з якою мусив боротися режисер, став одяг акторів. На той час було заведено витрачати шалені гроші на вишукані величні костюми для актрис з великих театрів, в яких вони мали дуже гарний вигляд. Проте, це створювало абсолютну невідповідність між реаліями драматургії та картинкою, яку бачили глядачі. У виставах Антуана ж усі актори та актриси були одягнені в костюми, що максимально відповідали матеріальному стану їхніх героїв та характерам персонажів.

Метод режисерської роботи у «Вільному театрі» характеризувалися точним розкриттям стилю автора п’єси, відтворенням історичних, національних, соціальних і побутових особливостей персонажів та середовища. Антуан домагався узгодженості всіх компонентів вистави.

Відповідно до зовнішності та поведінки героїв, вони не могли грати серед писаних декорацій. Природно на сцені всі декорації відтворювали відповідно до обставин п’єси, найчастіше за принципом – сцена-коробка — кімната зі стінами та стелею. Антурн стверджував, що «… в сучасних творах, спрямованих до правди і до натуралізму, де теорія «середовища» і впливу зовнішніх обставин посіли настільки широке місце, декорації є невіддільним доповненням твору. Адже вони є своєрідною експозицією сюжету. В новому театрі, призначеному для реалістичних п'єс, слід не боятись вводити асиметричні декоративні картини, різноманітні, що відповідають приміщенням, у яких ми насправді живемо. Треба геть знищити куліси і все штучне обрамлення, яке порушує правдоподібні картини в тих сценах, дія яких розігрується просто неба. Декорації нового театру, виконані художниками, які працюють іншими методами, ніж попередні декоратори, мають створювати враження життя, природи і надзвичайної свіжості» [26]. Антуан прагнув до того, що б його сцена була реальністю настільки, наскільки це можливо з міцними тримірними меблями. Він намагався, щоб у глядача в ході вистави виникало відчуття суцільного співпереживання дії. При фронтальному положенні павільйону глядачі спостерігали за людьми, які жили своїм життям, ніби крізь скло. У випадках, коли сцена являла собою дві стіни в кутку кімнати, у глядача створювалась враження того, що він стежить за дією з її іншого кутка.

Також важливу роль грало і освітлення сценічного простору. Антуан повністю погасив світло рампи. Наприклад, у виставі «Смерть герцога Лнгієнського» військова рада засідала у залі Венеційського замку при неясному світлі чотирьох ліхтарів, що стояли на довгому столі. «Цей ефект був настільки новим і настільки несподіваним, що всі про нього говорили»[27], — записує Антуан у свій щоденник після вистави. Так само був зал занурений у темряву і окрема сцена освітлена слабким світлом ліхтарів на

[26] Гвоздев А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий.— Л., 1939 С. 95-96.
[27] Там само, С. 99.

контрасті у третьому акті «Ткачів». Це дуже посилювало тривожні настрої. Або ж, як у сцені засідання суду в п'єсі «Дівиця Еліза» (по роману Гонкура), коли дія відбувається вночі, в глибині сцени ледь було видно судів у червоних мантіях, і оскільки лампи були поставлені перед ними, то світло падало назад, на ці червоні мантії, і яскраво освітлювало їх. Дванадцять присяжних же сиділи справа, лавки захисту був зліва і натовп адвокатів у чорних мантіях, які тіснилися за бар'єром, залишалися у півтемряві, і цей контрастний ефект дуже цікаво дивився своїм живописом»[28].

Відмовившись від комерційної основи, «Вільний театр» існував виключно на кошти з продажу абонементів, які продавалися спочатку один раз в місяць, а з 1890-го року два рази в місяць. Для вузького кола постійних глядачів театр влаштовував закриті вистави. Та, попри те, що театр був досить популярний в Парижі, він все ж відчував матеріальні складності. Навіть гастролі не рятували положення.

Творча проблема театру була в тому, що «Вільний театр» ніяк не міг знайти автора серед сучасних драматургів, який би найбільше відповідав задумам театру. А такий театр завжди спирався на серйозну драматургію.

Всі ці складності призвели до того, що у 1986-у році Антуан покинув «Вільний театр». А незабаром трупа розпалася взагалі.

Творчість «Вільного театру» вплинула не лише на французький, але й на світовий театр. По його зразку схожі театри виникали у Франції та Німеччині («Вільна сцена» Отто Брама в Берліні), в Англії – «Незалежний театр» в Лондоні, в Данії – «Вільний театр» в Копенгагені.

У наступних постановках Антуан утвердив і удосконалив новий підхід до режисури, акторської гри, театрального оформлення.

[28] Там само

- Засади натуралізму на «Вільній сцені» Отто Брама

В Німеччині ж дорогу натуралізму відкрив філолог за освітою Отто Брам.

Хоча починав свою діяльність він все ж з того, що було йому близьким. Творча діяльність Брама почалася з журналістики та театральної критики. Його статті про драматургію кінця XIX століття свідчать про тонке відчуття часу.

І ось, спираючись на досвід «Вільного театру» Андре Антуана, Отто Брам вирішив створити відповідний театр у Німеччині. Навіть назва якого дещо перегукувалася зі своїм, так би мовити, батьком – «Вільна сцена». Але подібність театрів була не лише в назвах. Основною схожою рисою все ж стала система абонементів. В театрі Отто Брама вистави теж були закриті. Відвідувати їх мали змогу лише ті, хто придбали собі абонементи. Та й проходили вони раз в тиждень, зранку у неділю. Це, так само, як і в Антуана, звільняло театр від театральної цензури. Матеріальну ж незалежність закладу забезпечували членські внески учасників театру, яких було близько тисячі.

29-го вересня 1889-го року «Привидами» Ібсена відкрили «Вільну сцену». Отто Брам не даремно обрав цю п’єсу для відкриття. По-перше, режисер бачив у творчості Ібсена жорстоку правду життя та справжні живі характери, що, треба визнати, дуже імпонувало творчим поглядам часу. А по-друге, драматургія Ібсена до того часу заборонялася в Німеччині, а тому могла вільно проголосити відкриття принципово нового театру.

Наступною постановкою стало «Перед сходом сонця» Гауптмана. «Вільна сцена» своєю прем’єрою відкрила до того ще нікому в Німеччині не відомого молодого драматурга. Тому 20 жовтня 1889-го року ввійшло в історію. Як можна прочитати зі слів очевидців, на виставі розігралася справжня битва. Одні кричали і вимагали припинити виставу (це були ті,

кого не влаштовувала різкість натуралістичної постановки), а інші з захватом викликали автора.

Можна сказати, що зустріч Брама та Гауптмана навіть означали зародження в Німеччині нової театральної епохи.

Окрім п’єс Ібсена та Гауптмана до репертуару театру входили драми Е.Золя, А.Бека, братів Гонкур та ін.

Особливу увагу Отто Брам приділяв у своїх постановках грі актора та ансамблю. «Вільна сцена» відрізнялася від «Вільного театру» тим, що тут на відміну від театру Антуана грали професійні актори. У Німецькому театрі, на чолі з Брамом, склався вже сталий акторський ансамбль. Його об’єднувала певна загальна естетична платформа. Брам, вимагав від акторів повного відречення від зовнішньої ефективності та декламаційності. Він хотів, щоб вони повністю занурювалися у психологію образів та проявляли витримку у виявленні почуттів.

Для відкриття свого другого сезону (1889 р.) «Вільна сцена» обрала п’єсу, щоб приголомшити та шокувати публіку. Нею стала «Перед сходом сонця» Гауптмана. Яка була написана автором під впливом похмурого реалізму «Влади темряви» Толстого.

Гауптман в своєму творі показує наслідки алкоголізму в середовищі бідняків.

«Морок» що пронизує п’єси відтворювався таким же «мороком» на сцені. І після постановки, у глядачів природно могло виникнути запитання: невже в нашому житті все настільки темне?

З книги Джона Стайна (на яку вже посилалися раніше) можна прочитати, що «Під час другої дії у залі почався гармидер, а в п’яті дії, коли за кулісами народжується дитя, хтось кинув на сцену пару хірургічних

щипців…»[29]. Для того, щоб дослідити такий ефект сприйняття публікою, пропонуємо детальніше розібратися в принципах постановок Отто Брама.

В основу програми нового починання Вільної сцени Брам і його соратники поклали вимога "мистецтва літературного слідопита" і наближення постановочних прийомів до правди життя.

Вже перед відкриттям Вільної сцени було оголошено, що створюється театр "вільний від цензури і комерційних цілей". Один з організаторів театру - П. Шлентер писав: "Вільна сцена повинна служити тільки художнім завданням. Все, що вона заробляє, має витрачатися виключно на ці цілі".

Так, як вже зазначалося вище, щоб не залежати від цензури і приватного капіталу, театр став закритою організацією, що існувала на членські внески. Серед ентузіастів театру - десять осіб були активними членами, інші (від 350 до тисячі осіб) були пасивними, тобто вносили щорічно невелику суму, яка давала їм право безплатного відвідування вистав.

Організатори театру орендували приміщення Лессінг-театру, а згодом Резиденц-театру, причому щомісяця давалося не більше чотирьох постановок - щонеділі в денні години.

Структура театру збігалася з Вільним театром Антуана. Істотна різниця полягала лише в тому, що, як вже було зазначено, Брам залучив як виконавців не любителів, а професійних акторів інших берлінських сцен. Це мало подвійний результат: з одного боку, підіймало професійний рівень вистав, з іншого - значно обмежувало реформаторські устремління Брама.

До відкриття Вільної сцени Брам випустив маніфест прагнучи пояснити установки театру. У цьому маніфесті відбилися як позитивні, так і негативні сторони діяльності молодого театрального організму.

"Нове мистецтво, - писав Брам, - це мистецтво того, що справді реально існує в природі і суспільстві, і воно підтримує новий час і нове життя. Нове мистецтво і новий час виходять з гасла:" Правда "[30].

[29] Стайн Дж.Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці/ Реалізм і натуралізм, книга 1. – Л.:Місіонер, 2003 – С.71

Цю правду Брам і його соратники знаходили насамперед в сучасній соціальній драматургії. Але чи зуміли вони осягнути реальні проблеми в їхній справжній глибині і суперечливості, чи зуміли вони піднятися до художніх узагальнень, критично оцінюючи життя в цілому, а не окремі її прояви? У своєму маніфесті Брам дав правді життя таке тлумачення: "Правда - не в об'єктивному сенсі, бо вона не буде зрозуміла, як те, за що варто боротися, а правда - в суб'єктивному індивідуальному розумінні глибокого і вільно висловлюваного переконання незалежного духу, який нічого не прикрашає і не затуманює. Життєздатні паростки сучасного мистецтва, - писав Брам в тому ж маніфесті, - пустили коріння на ґрунті натуралізму. Глибоко пізнаючи дійсність, сучасне мистецтво звернулося до природних проявів життя, нещадно відображаючи її у всій наготі "[31].

Таким чином, Брам підкорився вимозі натуралізму - показу маленької правди, фотографуванню окремих сторін дійсності, без спроби підняття до об'єктивного висвітлення процесу життя. У постановках сучасних п'єс, багато з яких виходили за рамки натуралізму, Брама приваблювало неприкрашене зображення деталей. Обмеженість цієї програми особливо ясно виявилася в подальші роки, коли Брам проводив свої режисерські досліди в стаціонарних професійних театрах.

На Вільній сцені Брам займався насамперед підбором репертуару і запрошенням акторів і постановників. Значення творчості Брама в цій театральній організації полягало в репертуарній політиці, що зрушила театральне мистецтво Німеччини вперед. Брам відмовився від постановок п'єс, які, як він сам визначив, відбивали "байдужість і сірість епохи нехтували серйозності в театрі, серйозністю життя і компромісно хотіли обійти конфлікти, які роздирають наш час"[32].

---

[30] «Для зачина» - статья Отто Брама, опубликованная в книге: /O.Brahm. Ŝheatêr. Dramatiker. Schauspieler. Berlin, 1961. S. 30-31/. Перевод

[31] Там само

[32] Там само

В репертуарі Вільної сцени знаходилися п'єси майже всіх драматургів, які йшли в Вільному театрі Антуана: Ібсена, Толстого, Гауптмана, братів Гонкур, Золя і Бека. Крім цього Брам звернувся і до деяких німецьким та австрійських авторів, які писали п'єси на сучасні теми, як, наприклад: Анценгрубер, Шлаф, Гольц, Гартлебен, Гіршфельд, Кайзерлинг і інші.

Новий репертуар прозвучав для театрального Берліна викликом, який шокував юнкерсько-буржуазні кола, але зате був гаряче прийнятий передовою громадськістю.

Вільна сцена відкрилася 29 вересня 1889 виставою "Привиди". Не випадково Брам зупинився на цій даті. Рівно шість років тому, саме в цей день, Л'Арронж почав діяльність Німецького театру, широко сповістивши про свої реформаторські наміри.

Звернення до "привидів" Брам пояснював чеснотами п'єси, "її сміливим викликом, життєвістю характерів і мистецтвом побудови дії". Відому роль у виборі цього твору зіграла та обставина, що Л'Арронж ще в 1884 році відмовився поставити названу п'єсу.

Сцену використовували як трибуну для соціальної критики. Що здалося багатьом надмірним і зловживанням, бо, за словами того ж Стайна «театр перетворювався на стічну канаву».

Весь процес постановки вистави, починаючи з репетиційного плану розроблявся Брамом особисто. На новий спектакль припадало п'ятнадцять - двадцять репетицій. Кожному виконавцю вручався повний текст п'єси для попереднього ознайомлення. Актори були зобов'язані бути на першу репетицію без завчених ролей, щоб уникнути заштампованості інтонацій. Робота за столом не проводилася - репетиції починалися на сценічному майданчику. Брам зазвичай стежив з ложі театру за ходом репетиції, не перериваючи її, роблячи попутно позначки в режисерському блокноті. Після закінчення репетиції він спускався до акторів і детально розбирав всі деталі гри. Основну увагу він звертав на загальну атмосферу вистави і ансамбль.

На перших порах боротьба з заштампованістю і зовнішньою віртуозністю акторського мистецтва приводила до натуралістичного змалювання середовища і побуту. Брам вимагав від виконавців зниженого тону, буденних інтонацій, проковтування частини слів, що здавалося йому природною мовою, стриманості в прояві великих почуттів. На сцені дозволявся тільки мінімальні руху і жести, мізансцени копіювали побутові руху. Особливо часто застосовувалася, як нововведення, гра спиною, репліки часом не доходили до глядача, оскільки вимовлялися в сторону задника, та мимохідь. Все це призводило до того, що окремі сцени п'єс, пройняті великими, схвильованими почуттями, проходили блідо і сухо. Брам намагався розчинити великі думки і емоції в повсякденності, знижуючи події, які мали типові риси, до незначного індивідуального випадку.

Великої уваги надавав Брам мімічним сценам і паузам, але через відсутність театральної виразності вони непомірно затягували дію. У зв'язку з цим Брам був названий сучасною критикою "режисером пауз".

Але поступово Брам почав відходити від натуралістичних прийомів. Цьому значною мірою сприяв реалістичний репертуар театру і все більше поглиблення поняття правди життя з боку самого Брама. Він оточив себе чудовими акторами, що зуміли з його допомогою домогтися поновлення акторської гри.

Для свого часу театральні досліди Брама з'явилися зрушенням, були важливим кроком сценічного мистецтва в сторону реалізму.

До виконання основних ролей в "привидів" були залучені молоді професійні актори - Еммеріх Роберт з Відня (Освальд) і берлінці - Марія Шанцер (фру Алвинг), Агнес Зорма (Регіна), Артур Крауснек (пастор Мандерс). Постановка була позитивно прийнята членами суспільства Вільна сцена, але не справила перевороту в умах, оскільки п'єса була вже відома в Берліні.

Наступний спектакль театру - "Перед сходом сонця", показаний 20 жовтня 1889 р., викликав справжню бурю в театральному житті Берліна.

У театрі під час вистави розігрався скандал, який загрожував перервати виконання п'єси. Глядачі різко розділилися на два табори: після першого акту прихильники нового напряму почали викликати автора, противники ж зустрічали його свистом та злісними вигуками. Від акту до акту шум наростав, серед театральної громадськості столиці розігралася справжня битва. Подібне тривало і в наступні дні на сторінках періодичної преси. Гучно пролунав голос відомого критика Теодора Фонтані, який вітав нове віяння. Інші ж берлінські газети кричали про злочин, вчинений "реалістами". У сатиричному журналі "Кладдерадач" з'явилася карикатура, яка зображала Вільну сцену у вигляді смітника.

У п'єсі "Перед сходом сонця" Гауптман, як уже говорилося, дотримувався принципу "послідовного натуралізму", який Брам намагався втілити на сцені. Вистава відіграла велику роль: день прем'єри п'єси Гауптмана став днем народження нового драматурга, багато в чому визначивши шляху німецького театру в наступні роки.

Після трьох років існування, в 1892 році, Вільна сцена змушена була закритися. Це рішення було пов'язане головним чином з недосконалою організаційною структурою театру: відсутністю постійного акторського колективу та стаціонарного приміщення, а також фінансовими труднощами.

Однак в 1893 році Брам оголосив про прем'єру нової п'єси Гауптмана - "Ткачі", забороненої цензурою для постановки в публічних театрах. Як писав Франц Мерінг, "Вільна сцена для цієї мети відродилася з мертвих"[33].

[33] Избранные труды по эстетике. В 2 тт. Меринг Франц,—М.: Искусство, 1985.—766 с.

Постановка "Ткачів" стала великою подією театрального життя Берліна. Революційне звучання драми привернуло до неї найбільш передові кола. Сам Брам так визначив значення цієї останньої постановки Вільної сцени: "Німецький театр знову повинен грати роль в духовному житті народу. Дороги, на яких сучасна сцена зможе завоювати значущість, - це зближення зі своїм століттям"[34].

Незважаючи на те, що до постановки були залучені другорядні актори, спектакль прозвучав переконливо. Велика заслуга належала в цьому відношенні молодому режисерові Корду Гахману, що зумів створити ансамбль. Меринг позитивно відгукувався про виставу: "Це було дуже повчальним свідченням того, як здорове нововведення тягне за собою інші здорові нововведення. У "Ткачах" грали в більшості абсолютно невідомі актори, запрошені з пів дюжини театрів другого і третього рангу, але знову-таки - за небагатьма винятками - уявлення відрізнялося прекрасним ансамблем, жодне з п'ятдесяти говорять осіб не порушувало його "[35].

Однак, навіть після "Ткачів", попри на успіх, Браму не вдалося відновити діяльність Вільної сцени, і наступний етап творчого шляху цього реформатора німецької сцени пов'язаний з його роботою в професійному стаціонарному театрі.

Історична роль Вільної сцени, всупереч короткому терміну її існування, полягала, як говорилося, в утвердженні на сцені німецького театру сучасного репертуару. Значно менше вдалося зробити Браму для поновлення принципів акторського і постановочного мистецтва. Самі умови існування цієї театральної організації перешкоджали рішучим зрушень. Актори, запрошені з різних театрів, не могли за короткий

[34] «Для зачина» - статья Отто Брама, опубликованная в книге: /O.Brahm. Ŝheatêr. Dramatiker. Schauspieler. Berlin, 1961. S. 30-31/. Перевод

[35]Избранные труды по эстетике. В 2 тт. Меринг Франц,—М.: Искусство, 1985.—766 с

репетиційний термін створити міцний ансамбль. Крім того, один спектакль слідував за іншим (наприклад, між постановками "Привидів" і "Перед сходом сонця" пройшло всього двадцять днів). Актори, зайняті в інших театрах, природно, не могли приділяти репетиціям Вільної сцени багато часу. Режисерська робота зводилася головним чином до розведення мізансцен і з'єднанню всіх компонентів спектаклю воєдино. Брам не зміг докорінно змінити творчі прийоми акторів-професіоналів. Його роль була, скоріше, декларативною, ніж конкретної, він змушений був обмежуватися загальними закликами до правди і простоти. Разом з тим новий драматичний матеріал примушував таких акторів, як Еммануель Райхер, Агнес Зорма, Рудольф Ріттнер, Ельза Леман і Оскар Зауер, тісно пов'язаних з Вільною сценою поступово переглядати свої художні прийоми. Але це-був лише перший боязкий крок по шляху освоєння нової манери акторської творчості.

У роки існування Вільної сцени Брам продовжував поєднувати театральну діяльність з роботою критика, яка отримала своє найбільш послідовне вираження з 1890 року коли Брам заснував власний журнал, названий також "Вільної сценою". Новий журнал почав конкурувати з широко поширеним мюнхенським "Товариством", редакція якого стала на войовничі позиції стосовно видання Брама. Нападкам піддавалися не тільки теоретичні погляди Брама, а й вистави Вільної сцени, які з'явилися, мішенню для часом образливих випадів співробітників "Товариства", які не шкодували епітетів для характеристики цього театрального починання. Мистецтво Вільної сцени журнал "Товариство" - називав "дивно нудною асфальтовою квіткою столичного провулка, позбавленою аромату і фарб".

Полеміка "Товариства" з "Вільної сценою" пояснювалася і тією обставиною, що в ту пору в Мюнхені широкою популярністю користувалися шекспірівські вистави Р. Жене і І. Савітса, в яких вже намічалися окремі елементи символізму, напряму, підтримуваного журналом "Товариство".

5. Розвиток течії натуралізму в Україні в кінці XIX початку XX століття

- Натуралізм в українській літературі кінця XIX, початку XX століття

Аналізуючи розвиток української літератури в період кінця XIX, початку XX століття, можна стверджувати, що драматургія не залишилась осторонь процесів, які відбувались в театрах інших європейських країн. А саме аналогії можна знайти з новаторськими пошуками так званої, "нової драми", у якій ключовою була ідея настанови на «життєподібність», яка передбачала вірогідність, як психології персонажів, так і повноцінно реалістичне відтворення умов повсякденного життя, без будь-яких символів та прикрашень побуту. Як писав Іванов в своєму дослідженні цієї теми: "традиційні експозиція, кульмінація і розв'язка драматичного дійства повинні були маскуватися під звичайні події, що не порушують ілюзію "життєподібності"[36] . Тим паче розвитку драматургії в цьому напрямку сприяв і рух від "романтично-побутових" вистав до "реалістично-побутових", що яскрава було окреслено в постановках театральних діячів того часу, зокрема, корифеїв українського театру. Таким чином, нова театральна естетика потребувала і нової посиленої уваги до зображення побуту. Але можна стверджувати, що і до того в українській драматургії, починаючи від самих перших написаних п'єс, не бракувало етнографічно-побутового колориту. Але, як стверджував Яків Мамонтов у своїх дослідженнях, «художня функція його зводилась найчастіше до надання виставі яскравості й видовищності, а "романтично-побутовий" український театр був "побутовим лише умовно", адже його естетика "мала в своїй основі не так реальний побут, життєподібність, як яскраву театральність, що

[36] Иванов Д., Рыбина П. Новая драма / Д. А. Иванов, П. Ю. Рыбина // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / [В. М. Толмачев, Г. К. Косиков. А. Ю. Зиновьева и др. ; под. ред. В. М. Толмачева]. – М. : Академия, 2003. – 79 с.

фарбувалася та оздоблювалася українською етнографією”[37]. Тому своєрідне формування натуралізму в драматургії межувало з становленням «реалістично-побутового театру» в Україні, у якому так само, як в досліджуваному жанрі, основний принцип театральності підпорядковувався принципові реальності, життєвої правдоподібності, а це знаменувало і поворот до зображення неприкрашеної повсякденності спочатку в літературних текстах, а згодом і на сценах українських театрів.

Як ми вже зрозуміли, натуралізм в літературі України кінця XIX, початку XX століття, як окремий напрям, був сформований досить опосередковано. Напевно тому, літературознавці так і не змогли точно визначити його в параметрах та в основі своєї суті. Але стверджувати, що подібної течії творчості у нас не існувало, було б помилково. Зокрема, про натуралізм, точніше про вплив на нього творчості Еміля Золя, вперше заговорив у нас Іван Франко вже у другій половині 70-х років. Але Франко не лише проявляв до цього напрямку виключно дослідницький інтерес, він навіть розвинув свою концепцію «наукового реалізму», що за типологією був спорідненим з натуралізмом і був притаманний прозовій творчості Франка 70 — 90-х років. Найповніше цей стиль проявлявся у «бориславському циклі». Саме там можна прослідкувати український варіант натуралізму, що навіть чимось перегукувався з творчістю Золя. Також схожі з натуралізмом риси були в творах інших українських письменників, зокрема, у Олександа Кониського можна прослідкувати такі риси, як фактографізм (дослівно «фотографії з життя», як визначав сам письменник). Також натуралізм був притаманний творчості Володимира Винниченка, особливо в ранній період, але він значно відрізнявся від цього ж стиля у Франка чи Кониського. Так, у Винниченка всі форми та прояви життя становили одну органічну єдність. Автор особливо був захоплений стихією життя. У його творах герої, як у своєму соціальному побуті, так і в справах побудови стосунків між собою,

[37]Мамонтов Я. Український театр в XIX столітті / Яків Мамонтов // Українська мова і література в школі. – 1988. – № 11. – 21с.

одночасно керувались силами світу природи та законами суспільства, але саме в цьому була їхня особлива привабливість та сила. Якщо ж говорити про пізню творчість Винниченка, то в ній натуралізм тісно переплітається й з іншими стилістичними течіями характерними для XIX, XX століття, такими, як імпресіонізм, символізм, експресіонізм і т.п.

Як вже згадувалось вище, одним з перших дослідників та практиків натуралізму в Україні був Іван Франко. Сам він також вважав, що лише основуючись на даних науки митець може вловити приховані закономірності та пружини соціальної реальності. Та головна мета усіх художніх творів вказувати на недоліки життя соціуму там, куди не можна досягти наукою.

Аналізуючи творчість вищезгаданих авторів можна навіть підбити підсумки, що для української літератури написаної в стилі натуралізму, можна виділити певні характерні ознаки: 1) автор для художнього твору виступав на кшталт божества, так, як був присутнім усюди, але не виявляв себе, знав абсолютно усе, але не виявляв себе, але виступав зі своїм принциповим об'єктивізмом стосовно усіх персонажів та подій; 2) головна орієнтація художнього мислення була спрямована на наукові дослідження та факти; 3) в усіх творах можна легко простежити ствердження, що Всесвіт є ідентичним з Богом, а головне сила є в єдності людини з природою, тому основною ціллю письменників було відтворення біологічних та фізичних аспектів життя персонажів; 4) головною умовою була життєподібність, яка обов'язково мала спиратись на документальність.

Аналогічно, як і в європейських натуралістів, в українських авторів, найважливіша роль у зображенні світу відводилась реалістичним описам. Завдяки деталям точно змальовувались важкі життєві умови трударів. Як це для прикладу, було в оповіданні «Ріпник» Івана Франка. Навіть зовнішність робітниць нафтових копалень автор описує з детальною точністю: «змарнілі, грижею поорані лиця», «пожовклі з нужди», із «запаленими

очима»[38]. Таким чином, демонструючи, як впливав хід нових економічних відносин на зовнішній стан людей. Деградація, і фізична, і духовна, стали їхнім фатумом. Так само Франко виразно описує відносини робітниці Фрузі та ріпника Івана помістивши героїв у не дуже привабливий життєвий побут. Таким чином, він зображує глибокий внутрішній світ, висуваючи на перший план кохання, в порівнянні з оточенням : «І він майже силоміць затяг її до шинку, в котрім було повно народу, робітників і робітниць, повно гамору, задухи, сопуху від зароплених сорочок та полотнянок, голосного реготу і запаху горілки. Ніхто не звертав на них уваги. Обоє сіли коло стола, близько печі, а Фрузя цікаво поводила очима довкола, чи нема в шинку Ганки, її найтяжчого ворога, її супірниці в Івановім серці. Ганки не було, і вона відітхнула свобідніше. Випивши чарку вишнівки і обігрівшися, вона говорила весело, згадувала село і знайомих, а вкінці, прихиливши Іванову голову до себе, прошептала: — А в мене новина»[39].

До речі, саме вищезгаданий твір найбільше предметно перегукується з «Пасткою» Еміля Золя, особливо тут відчувається його вплив на Франка. Він теж завершується трагічним фіналом — смертю. Героїня французького твору потрапила в своєрідну «пастку» обставин. Так само й українські герої приречені на каторжну працю, голод, хвороби і раптову смерть, через те, що опинились у потворній підприємців чужинців, орендарів, що здаються нам подібними на павуків.

В той період, коли розвинувся жанр натуралізму в Україні, а саме, кінець XIX, початок XX століття, вважалось, що найбільше до драматичних творів наближена новела. Оскільки саме в таких творах найбільш точно було відтворено психологічний розвиток героїв в зв’язку з обставинами, які з ними відбувались. За подібними критеріями, можна відзначити такі новели Франка, як «На роботі» та «Boa constrictor». У другій найкраще відбита філософія жаги збагачення. Ця мета стає основною в житті головного героя

[38] Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. К.: Наукова думка, 1976-1986 т. 14, с. 290
[39] Там само, с. 292

— Германа Гольдкремера. Франко відтворив точну психологію образу жорстокого підприємця-хижака. Задля цього автор вдався до порівнянні зі змієм-полозом, який живиться кров'ю своїх жертв, відповідно - робітників, вдів, сиріт.

Також можна стверджувати, що риси натуралізму є в драмі "Украдене щастя", написаній І. Франком 1891 року. Адже саме в ній талант Франка письменника органічно поєднався із глибоким знанням життя та побуту народу. Завдяки деталізації описів та тонкому розумінню психології героїв автор повноцінно відтворює внутрішнє напруження персонажів таким чином, що у читача створюється відчуття присутності поруч із живими героями. Виконується головне завдання течії натуралізму - Франко надає нам можливість стати повноцінним співучасником трагічних подій, що так зримо, точно і детально змальовано у творі. Саме тому і ми можемо зрозуміти кожного персонажа, виправдати, чи засудити його дії, і замислитись, порівнюючи з власним світосприйняттям. Відомо, що Франко через конфлікт у стосунках персонажів прагнув показати зіткнення сил, що керують людьми - жагу до грошей та людяності, кохання та зраду, честь і вірність - і пристрасть, що затьмарює сумління. Виходить, що усі троє, і Анна, і Микола, і Михайло - виявляються лише жертвами своїх бажань, емоцій та бажань та емоцій інших. Кожного з них стає жаль, адже, саме Франко показує нам, що головна їхня проблема в обставинах тогочасного життя, що були спричинені капіталістичною дійсністю.

Визначальним для течії натуралізму є і те, що саме у ній І. Франко виводить зображення побуту на інший, не зовсім звичний для тогочасного українського театру, рівень. Драма людських стосунків, усі події з героями відбуваються не у святковому піднесенні вечорниць або колядування. Ми вперше бачимо декорації буденного українського життя. Щоправда, є в п'єсі і етнографічно-побутовий матеріал, який, можна стверджувати, органічно вплітається в художню тканину твору і не вибиває з основної лінії, а,

навпаки, підкреслює та сприяє розкриттю драматичного конфлікту. В «Украденому щасті» продемонстровано такий підхід до зображення побуту, коли відтворення усіх деталей підсилюють характерність та розширюють художні функції п’єси.

Так, наприклад, навіть традиційні для тогочасної української драматургії сцени розваг сільської молоді, як то вечорниці, чи недільні розваги у Франка не виглядають, як звичні музично-хореографічні вставки. Як писав Пархоменко у своєму дослідженні творчості Івана Яковича Франка: «зображення сільських розваг допускається в творі тільки в тій мірі, в якій воно необхідно пов'язане з розвитком дії»[40]. І дійсно, досить органічно вплітаються ці сцени у художню канву драми, увиразнюючи обставини та вплив соціуму на героїв. А танці сільської молоді лише більше підкреслюють внутрішню боротьбу, що відбувається в середині Анни. Адже, коли жінка з'являється на людях разом із Михайлом, вона пересилює внутрішню залежність від думки сусідів. Саме через танець ми розуміємо, що героїня повністю віддається своїм почуттям, тим самим кидаючи виклик оточенню. Також у цій сцені ми спостерігаємо соціальне забарвлення конфлікту, завдяки тому, що автор виводить дію за межі хати Задорожних. А в сцені, коли молодь, навіть відчуваючи гостру зневагу до Анни та Михайла, змушені танцювати поряд із ними продемонстровано і вплив багатства та статусу на простолюдинів. Інша сцена вечорниць у хаті Задорожних починається з пісні «Ой, там за горою та за крем'яною» в якій йдеться про те, як чоловік б’є свою дружину. І якщо спочатку нам здається, що це драматичне напруження, як створюється завдяки тексту пісні, зайве і нічого немає спільного ж життям хазяйки дому, сама Анна починає натякати на ілюзорність цієї ідилії. Так само і в сцені, коли співають пісню про журавля «Ой я, я тому (2) журавлю, Журавлю-влю-влю-влю (2),

[40] Пархоменко М. Драматургія Івана Франка / М. Пархоменко. – Л. : Видавництво Львівського університету, 1956. – 128 с. 10.Рудь В. Принцип “поетичної справедливості” та його вияв у драмі І. Франка “Украдене щастя” / В. К. Рудь // Радянське літературознавство. – 1986. – № 5. – С.-72.

журавлю Та бучком ноги (2) поломлю, Поломлю-млю-млю-млю (2), поломлю. Селяни і селянки при остатніх куплетах похитуються, торкають одні одних плечима та кивають головами, позираючи на Миколу, що стоїть зі звішеною головою і держить чарку в тремтячій руці»[41]. Ці слова перегукується з порадами, що дають сусіди Миколі, саме тому фольклорний момент стає одним із невід'ємним елементом дії, що вмотивовують героя, цим самим неухильно наближають трагічну розв'язку. Тому можемо стверджувати, що пісня в драматургії набуває значення характерологічної деталі. І навіть факт, що Микола ніколи не співає, на противагу інших сільських жителів, викликає упереджене ставлення до нього. Зокрема, про це знаходимо в праці Л. Морозова, який зауважує: «…У характеристиці українця нелюбов до пісні є тією малосимпатичною рисою, яка, безперечно, вирізняє особу із середовища їй подібних і стає знаком, коли не передвісником, чогось недоброго у її натурі»[42].

Так, ми бачимо, що в порівнянні з іншими драматургами, які часто використовували пісенно-танцювальні номери в своїх творах задля перепустки п’єси на сцени театрів через цензуру, Франко використовував їх лише з метою зображення дійсності українців. Проте, на тлі яскравих пісень та танців під час вечорниць та святкувань, драматург подає нам і картину повсякденного побуту через деталі. Так персонажі п'єси, коли розмовляють, постійно займаються буденними господарськими справами, окрім того, вагомі змістовні репліки вплетені в обговорення трудових дій, що надає розмові цілковитої природності, відтворює реальну впізнавану картину життя. Особливо це помітно в монологах. Наприклад Анна «мотає пряжу на мотовило і числить нитки», при цьому розповідає: «Одинадцять, дванадцять, тринадцять, чотирнадцять, п'ятнадцять. (Зупиняється.) Семий день уже його нема. Чень нині прийде. І боюсь його, і жити без нього не можу. (Мотає далі.)

[41] Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – Т. 24 : драматичні твори. – К. : Наукова думка, 1979. – С.40.

[42] Мороз Л. Драматургія Івана Франка / Лариса Мороз // Дивослово. – 1996. – № 5–6. – С. 6.

Шістнадцять, сімнадцять, вісімнадцять, дев'ятнадцять, двадцять. (Зупиняється, зажмурює очі і задумується.) Який страшний! Який грізний! А що за сила! Здається, якби хотів, то так би і роздавив Мене і того… мойого… халяпу»[43]. Так автор через відтворення побутової поведінки, зокрема демонструючи трудові процеси, органічно вписує емоційний стан героїні та надає особливої характерності її словам через життєво-достовірний побутовий контекст.

Та не можна сказати, що художня функція побутових деталей у п'єсі "Украдене щастя" обмежується лише створенням реалістичного тла для родинної драми. Опис побуту дає нам і характеристику стосунків героїв. Наприклад, в перших сценах, у двох перших діях, коли щоденні господарські справи зображуються як спільна праця Анни та Миколи, а саме, коли героїня дбає про втомлених коней, жваво обговорює їх стан із чоловіком, в іншому епізоді допомагає йому "крутити ужівки". Можна сказати, що ці моменти показують нам, подружжя Задорожних пов'язує спільний побут, що між ними є добрі дружні стосунки. А після повернення Миколи з в'язниці Анна вже не хоче допомогти чоловікові. Вона, здається, навмисне демонструє повну байдужість до його занять. Наприклад, на прохання дати мотузку, щоб полагодити ціп, відповідає: «От на тобі прядива та виплети собі»[44].

Також своєрідним новаторством у драматургії Франка, стало те, що він відмовляється від «реплік набік» заради розкриття внутрішнього стану, думок героїв. Також, як вже згадувалось вище, навіть монологи героїв з'являються всього чотири рази і завжди вони виправдані та не виглядають інородними елементами. До того ж в цього автора вперше використовується підтекст. Наприклад, в сцені, коли до Задорожних вперше приходить жандарм, «Анна сидить на припічку, силується їсти, та не може»[45]. Так внутрішнє емоційне напруження героїні виявляється через просту дію з

[43] Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – Т. 24 : драматичні твори. – К. : Наукова думка, 1979. – С.46

[44] Там само С. 48

[45] Там само С.20

урахуванням контексту. Так само і молитва Анни, коли тільки прийшов Михайло, нагадує нам про її розмову з Настею, коли героїня просила поради, щоб забути своє почуття, а їй відповіли: «Не пораджу я тобі нічого, хіба одно: молися богу, чень він відверне від тебе се лихо». [46]. Тобто, саме завдяки таким тонким штрихам - побутової поведінки, створюється психологічний підтекст, який стає вагомим засобом глибокого розкриття психології героїв.

Як бачимо, у п'єсі "Украдене щастя" І. Франко використовує багато способів реалістичного відтворення дійсності, характерно для драматургії натуралізму.

- Засади натуралізму в українському театрі XIX, початку XX століття

Досліджуючи засади натуралізму в драматургії та театральних постановках різних колективів Європи, природно виникає запитання, чи було щось схоже в Україні? Не зовсім на тому рівні, але подібні риси були і у творчості наших драматургів та режисерів. Наприклад, Марко Кропивницький пробував у своїх постановках комбінувати засоби акторської гри та сценографічного мистецтва. Своєрідна достовірність потрібної атмосфери таємничості досягалася через світлові й сценографічні ефекти. Зокрема, в описах вистав, знаходимо, що у сцені української ночі на небі міг сяяти майже справжній місяць, у світлі якого виблискували хати. Також досить уваги приділяли акустичному тлу постановок. Так, у тих самих виставах здійснених на початку 1890-х рр., завдяки звуковим ефектам, відтворювалась атмосфера місця дії. Як то у сцені біля болота, могли кумкати жаби, було чути, як плюскали у воді качки, у полі кричав перепел, у

[46] Там само С.12-13.

садку співав соловейко, з села лунало мукання корів, ревів бугай, десь гризлися собаки, а потім один із них довго скавчав.

Також певні риси натуралізму можна було простежити і в акторській майстерності театру корифеїв. Такі, наприклад, як прагнення до повного ототожнення виконавця з персонажем - актори прагнули цілковито копіювати психологічний стан героїв, для цього вони дотримувалися розмовної манери спілкування, при цьому природно жестикулюючи, та застосовуючи складні характерні грими. Зокрема, Марія Заньковецька славилася тим, що на сцені могла по-справжньому плакати, рвати на собі волосся, фізіологічно правдиво зображувати зомлівання, чи передсмертні муки, саме вмирання. Так само, Петро Саксаганський граючи роль Стецька у виставі «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, виробив особливу манеру говорити, притискаючи кінчик язика до щоки. А для правдивості відтворення сценічного образу Голохвостого у виставі за твором М. Старицького «За двома зайцями» він був одягнений у куценький картатий піджачок і яскраву жилетку.

Також, своєрідні посилання до натуралізму були у виставах трупи Суходольского. Вони грались при дуже деталізованих живописних декораціях, а побутові епізоди були відтворені із винятковою ретельністю – по сцені могли ходити живі кури, качки, собаки.

Досить часто ноти натуралізму були присутніми в історичних виставах. Наприклад, художник-постановник В. Кричевський у виставах Садовського застосовував прийоми етнографії та археології в таких постановках, як «Тарас Бульба», чи «Богдан Хмельницький». Подекуди могли використовувати справжню зброю у виставах («Сава Чалий» І. Карпенка-Карого), або ж грати у справжньому рибальському взутті та одязі.

Відголоски натуралізму зустрічаємо і на початку XX століття. Естетика натуралізму є чи не основою в діяльності театрів, створених Гнатом Хоткевичем: Робітничого театру при Народному домі в Харкові (1902) та

Гуцульського театру у Галичині (1910). І там, і там акторами були аматори. У Робітничому театрі – робітники, у Гуцульському, відповідно, – гуцули, мешканці села Красноїлля, яке зараз знаходиться в Івано-Франківській області і має назву Верховин).

Достовірність етнографії та фольклору була притаманна Гуцульському театру. Так у виставі «Гуцульський рік», за твором Гната Хоткевича, цілковито реалістично відтворювала рік життя українських селян. Цілі родини гуцулів повставали перед глядачами з усіма ритуальними циклами такими, як різдвяні обряди, похорони, весілля, весняні свята та ігри та т.п. Відповідно і актори на сцені, як вже згадувалось, це були не навчені професіонали, а звичайні аматори, не виконували ролі, а діяли так, як зазвичай це робили у повсякденному житті. До того ж у тих виставах вперше відбулось замінення бутафорії справжніми речами, лаштунків – на реальні інтер'єри хат гуцул. Таким чином вистави сприймались, як цілковите співіснування сценічної і життєвої дійсностей.

Якщо ж ми вже згадували, про драматургію Івана Франка, як засновника течії натуралізму в Україні, можна дослідити і перші постановки цієї драми на українській сцені. І, на відміну від вистав натуралістів інших європейських країн, цей твір одразу сподобався глядачам.

Отож, вперше глядачі мали змогу оцінити твір після нескінченних цензурних «удосконалень» 16 листопада 1893 року на сцені театру товариства «Руська бесіда». Постановку драми здійснив Кость Підвисоцький, який сам і виконав роль Миколи Задорожного. Анну зіграла Антоніна Осиповичева, а Михайла Гурмана, який ще на той час (цензурні редакції) був поштарем — Степан Янович (батько Леся Курбаса). Проте, вже з другої вистави було зрозуміло, що це був величезний успіх. Про те, що постановка прийшлась до смаку тогочасної публіки, свідчить той факт, що на другій виставі вдячні глядачів вітали автора бурхливими овоціями, а молодь, навіть, прямо на сцені піднесла йому лавровий вінок. Також про якість вистави

можна судити з численних статей, які писали журналісти. Наприклад Мерунович Теофіл, який тоді був, театральним оглядачем, писав, що характерними для цієї драми є жива мова персонажів, правдивість та життєподібність подій.

До того ж лише до кінця 1893 року цю п'єсу, окрім Львова, було поставлено ще у дванадцяти містах Галичини, де вистави користувались великим сценічним успіхом.

А в лютому 1904 року «Украдене щастя» вперше у Києві, в приміщенні театру «Бергоньє», поставив Іван Карпенко-Карий в першій редакції Франка. Ролі у тій виставі виконували: Миколу зіграв сам Карпенко-Карий, Анну — Любов Ліницька, Михайла — Микола Садовський. Щоправда, була ця постановка без персонажа жандарма (на це не погоджувалося культурно-освітнє товариство «Руська бесіда»). І в такому варіанті ставили й інші аж до 1907 року. Друга вистава у Києві, цього разу в театрі М. Садовського відбулася 7 березня 1912 року. У новій постановці роль Миколи Задорожного зіграв галичанин Северин Паньківський, який, до речі, був особисто знайомий із Франком. Можливо це послугувало тому, що він добре розумів, яким мав бути цей персонаж. В його виконанні, Микола був повністю розчавлений суспільством.

6. Натуралізм на сцені сучасних українських театрів, зокрема, Хмельницького обласного академічного музично-драматичного театру імені М. Старицького

- Натуралізм у мистецтві сучасної України

У практиці сучасних українських театрів естетика натуралістичних вистав з'являється дедалі частіше. Особливо відчутно сприйняття його на камерних малих сценах різних колективів. Коли глядач знаходиться безпосередньо перед акторами та може сприймати усі їхні емоції, читати кожен погляд, вслухатись в кожен звук…

Наприклад, як це яскраво було представлено в уже архівній вистав Київського Театру Юного Глядача на Липках «Смак меду», в постановці Юрія Кочевенка. Для деталізації засобів натуралізму та наслідків впливу подібних вистав на глядача, розглянемо цю виставу конкретніше.

Молода мати і доросла дочка переїжджають до нової квартири. І вже навіть погода в цей час наче говорить про те, що має статись щось лихе. За вікнами барабанить дощ, тоненькі потічки раз-по-раз перекреслюють маленькі віконця, у ванній кімнаті. Вони протікають по надпису, що був зроблений кимось, ще напевно років 30 назад на вже тоді запиленому склі. Окрім звуків зливи чути також вереск мишей.

Ліхтариком дівчина поступово повільно освітлює помешкання. Квартира дуже маленька. На підлозі валяються стрем'янка та складена розкладушка. Ще в кімнаті стоїть стіл і старе-старе крісло. Промінь висвітлює велике вікно в лівому кутку. Скло зафарбоване в чорний колір. Героїні вдивляються в нього і з жахом говорять, що там видно газовий завод та бойню. Лунають пронизливо страшні звуки.

Вузеньким простінком в «квартирі» відгороджена кухонька. Власне, кухонька сказано дуже голосно. Це лише тільки вбудовані в стіну полички для посуду та стара, напівзламана плита. Коли її вмикають, щоб зігріти воду

для чаю, горить лише частина конфорки. В другу, напевно, забилась їжа, що витікала з каструль минулих власників. На додаток, при одному погляді на це, навіть створюється враження, що відчувається запах застояних, зіпсованих харчів.

В приміщенні - холодно, і про це можна довідатися не лише зі слів персонажів, але й з того, як вони неохоче знімають шапки та шарфи. Та ще й, важко не помітити два величезні вентилятори, на стіні. Самі їхні розміри вже змушують здригнутись. А коли на них звертають увагу мати і дочка, ті раптом вмикаються з диким гуркотом, що нагадує звук електричної м'ясорубки. В цей момент стає зрозуміло, що через ці пристрої в квартиру потрапляє не тільки холодне повітря, але й сморід з бойні.

Величезна м'ясорубка в квартирі змушує відчувати руйнацію, напевно, руйнацію долі героїв. Потім, вентилятори будуть вмикатися тільки тоді, коли заходитиме мамин коханець, а згодом чоловік Пітер (Олександр Вілков).

Це помешкання викликає жах та навіть огиду. З першого погляду зрозуміло, що воно зовсім непридатне для життя. І схоже, напевно, більше на морг, ніж на квартиру.

Так чи інакше, а героїням тут потрібно жити, і навіть, як стає відомо з сказаного, не один день. Така перспектива зовсім не радує сімнадцятирічну дівчину. Джо (Ірина Руденко) відверто про це каже своїй матері, яку називає виключно на ім'я – Елен (Валерія Чайковська).

Доросла жінка і молода дівчина починають сперечатися, передражнювати одна одну, майже битися. Мати просить свою дочку зробити їй кави, а у відповідь лунає відмова та кривляння.

З цього діалогу глядач отримує перше уявлення про відносини героїнь. Мама і дочка мало нагадують типову сім'ю. Це скоріше дві подруги, яких окрім цієї дружби нічого не пов'язує. Перед нами дві діаметрально різні особи, які ніяк не можуть дійти компромісу. Одна гуляща і безвідповідальна

егоїстка, з цілою купою спогадів і проблем. Інша, ще без будь-якого досвіду, примхлива і по-дитячому вередлива.

Валерія Чайковська зображує свою героїню, як жінку, яка вже багато чого пережила, багато бачила і багато знає. Вона горда та незалежна. Звикла сама керувати своїм життям. Незважаючи на це, Елен, на перший погляд, дуже проста і звичайна. Одразу видно, що вона вміє пристосовуватися до всіх ситуацій. Навіть в цій квартирі, перше, що робить - перевзувається в кімнатні капці. Коли облаштовується, розмовляє з Джо чи свариться на неї, Елен постійно посміхається. В кожному її русі є трішечки артистизму. Одразу видно, що це співачка вар'єте. Є в ній щось від актриси. Напевно це вміння, завжди дещо приховувати за своєю незмінно легкою посмішкою, і привертає до неї чоловіків. Можливо, саме цю рису прагне наслідувати Джо.

Дочка ж в виконанні Ірини Руденко, як вже говорилося, мало нагадує матір. Вона ще дитина. Щира і наївна, яка вірить в правду та справедливість. Але незважаючи на ці якості видно, що від матері їй передалась гордість та незалежність. Через такі якості і виникають сварки, коли вона не хоче слухатись Елен.

В цій квартирі вони починають дізнаватись багато нового про життя одна одної.

Джо принесла в нове помешкання розсаду квітів, яку викопала в громадському парку. Вона завжди так робить, але рослини, чомусь, ще жодного разу не приживались. Елен вважає це безглуздям, що видно з її погляду. Але дочці вона нічого не каже.

Щоб якось прикрасити оселю, дівчина розвішує по кімнаті свої картини. І ми бачимо, що її мати навіть не дивиться на малюнки, а так, формально говорить, що вони чудові, тому що Джо дуже талановита. Майже для кожної матері її дитина найкраща, найрозумніша і найталановитіша. В даній ситуації видно, що життя і захоплення дочки, насправді, мало цікавлять Елен. Вони губляться в більш важливих проблемах.

Дочка розповідає, що окрім автопортрета та пейзажів там є ще й портрет Елен. На що мати реагує зовсім не задоволено, вона наче зовсім не схожа на це зображення, бо не така страшна. Але саме з цієї сцени ми можемо побачити перший натяк на те, що і дочка любить свою маму. В свої «майже вісімнадцять» Джо залишається дитиною. А як відомо, діти часто виявляють свою любов, малюючи найрідніших людей.

Провівши глядача через бруд: бруд квартири, бруд життя, бруд відносин, режисер підводить його до вічного запитання. Що є любов? Любов матері і дитини. Що це за явище? Чому воно виникає і від чого залежить?

Юрій Кочевенко показав життя Джо та Елен з найгіршої сторони. Щоб потім показати почуття Джо та Елен.

Ну, тобто, любов матері до дитини, дитини до матері, така, яка вона є.

На сцені представлена ця любов в середовищі, в якому, здавалося б, не може вижити нічого людського.

Але ж виживає.

Вистава «Смак меду» опустила глядача в прірву, щоб потім різко, майже одним ривком підняти знову вгору. Так би мовити - від побуту в якому опинились героїні, до піднесеного - почуття любові яка пов’язувала їх.

Вистава «Смак меду» змушує згадати, зрозуміти, усвідомити, що кожна людина, незважаючи на зовнішні обставини, може любити. Лише любов здатна врятувати наш жорстокий світ.

Як бачимо, з опису постановки на малій сцені Київського театру юного глядача на Липках, ця вистава дійсно відповідає усім засадам театру натуралізму. Вона створена з урахуванням усіх особливостей цього напрямку. Та прикладів подібних сучасних постановок по всій країні можна нарахувати досить багато. Адже «малі сцени», як площадки для камерних вистав, зараз є чи не в кожному театрі усіх обласних центрів. А камерні вистави, найчастіше вимагають реалістичного зображення життя, оскільки

глядач знаходиться максимально близько від акторів та може роздивитись кожну емоцію, неначе, під мікроскопом.

Та сучасні режисери, для максимально правдивого відтворення реальності, застосовують і інші методи впливу на глядачів. Наприклад, у виставі «Театр сміху і гріху. Любовний вертеп, або український Декамерон» Київського театру «Дах», герої їли на сцені цибулю, закусуючи горілку. А оскільки це теж відбувалось на малій сцені, безпосередньо перед носами глядачів, то аромати вистави не можливо було не вловити. І хоча, вищезгадану виставу ми не можемо цілковито віднести до натуралістичної постановки, оскільки у ній є і символізм, і присутні зовсім фантастичні герої, такі, як смерть, чорт чи інші… Та відсилки до цього стилю не можливо не помітити.

Чи, скажімо, в останній прем’єрі Хмельницького обласного академічного музично-драматичного театру імені М. Старицького «Кайдаші» за мотивами твору І. Нечуя-Левицького інсценізація та режисура Ігоря Білиця. Режисер адаптував твір до сучасності України. Та, з самого початку вистави повністю прибрав «четверту стіну». Актори, вірніше герої, увесь час спілкуються з глядачами. Більше того, є одна сцена, де розмова Кайдашихи зі своєю кумою відбувається через мобільний зв'язок. А кума при тому сидить в глядацькому залі, заздалегідь пояснивши в телефонну трубку, що вона не може говорити, бо зараз в театрі. Також до естетики натуралізму можемо віднести сценографію, що точно відтворює побут українських сімей середнього класу, на сцені ми бачимо такі звичні для усіх побутові прилади, як пральна машина, газова плита, мікрохвильова. Особливий тематичний відтінок створюється розкладному дивану в кімнаті Карпа та Мотрі, та постільна білизна, яку приносить з іншої кімнати свекруха, коли готує постіль до першої шлюбної ночі. Або ж, коли молодята, у першу шлюбну ніч рахують подаровані їм на весілля гроші. Ці деталі, не лише роблять сцену

добре впізнаваною глядачам, але й показують життя героїв максимально натуралістичним, без прикрас та епітетів.

Можна сказати, що найяскравішим моментом вистави, який переконує публіку, що все, що відбувається на сцені є справжнім - є сцена, коли Кайдаш п'є горілку з Карпом та пропонують глядачу, чи глядачці з першого ряду зали, «бути третім» на їхньому «застіллі». Надто тоді, коли глядач, чи глядачка нюхають, або куштують напій, яким їх пригощають, і розуміють, що то справжня горілка. Емоції, які в цей момент виникають і в акторів і в глядачів, до речі, теж натуральні та непередбачувані.

Однак, цю виставу ми не можемо вважати повністю зробленою в стилі натуралізму. Оскільки, окрім вищеописаних сцен, режисер вводить до неї багато і смислових і сюрреалістичних, навіть, містичних та абсурдних сцен.

- Вистава «Украдене щастя» на сцені Хмельницького обласного академічного музично-драматичного театру імені М. Старицького

Оскільки ж ми досліджували твір Івана Франка, як одного з перших, хто використовував в своїй творчості головні засади натуралізму, не можемо не проаналізувати виставу «Украдене щастя» поставлену в Хмельницькому обласному академічному музично-драматичному театрі імені М. Старицького ще в 2006 році режисером Олександром Сторожуком. Тим більше, що саме ця вистава вже двічі поновлювалась (в 2014 році відбулись додаткові акторські вводи молодших виконавців на роль Анни ввели Сніжану Туткевич-Самойлову та Еллу Санько, на роль Михайла Гурмана - Володимира Веляника, а також в 2019 році (додаток №1)), пройшла близько 200 раз і йде в репертуарі театру до цього дня.

Кожного разу після «Украденого щастя» глядачі виходять зі слізьми на очах та ще довго обговорюють постановку, досліджуючи та обдумуючи сюжет. А все це завдяки вдало зробленим акторським роботам. Кожен з героїв, незалежно від вагомості ролі, від самого початку дії і до останньої

своєї яви на сцені, проводить тонкий психологічний образ свого персонажу. Як вже згадувалось вище, з урахуванням змін та введень, в першому варіанті роль Миколи Задорожного зіграв заслужений артист України Степан Бортнічук, він же грає цю роль і по сьогодні. Роль Анни в першому варіанті грала Раїса Бортнічук, зараз грають Сніжана Туткевич-Самойлова та Елла Санько, Роль Михайла Гурмана грав заслужений артист України Ігор Сторожук, пізніше на цю роль ввели Володимира Веляника, а Ігор Сторожук перейшов на роль Війта.

Сценографія вистави за всі ці роки залишилась незмінною. На сцені зображена селянська хата у розрізі. Старенький дах, місцями в дірках показує, низький матеріальний статок героїв. Дах не доторкається до стіни, крізь нього видно дерево з гніздом, що символізує сімейне гніздечко, яке було у Анни та Миколи. У хаті є лише стіл та лави, пічка, веретено, на стіні висять ікони. Біля дверей стоїть віник, яким герої обтрушують увний сніг з чобіт, коли заходять в хату. У хаті немає ліжка. Коли герої лягають спати – господарі лягають на лавку, гостя ж кладуть на підлогу. Коли ж дія переноситься у шинок - дах з хати забирається вгору, а стіни розсовуються та обертаються. Тим самим зміна місця дії також і символічна, оскільки розвал хати символізує розвал сім'ї.

Найбільше ознак стилю натуралізму у цій постановці є завдячуючи акторській грі. Кожне слово, кожен жест актори виправдовують психологією свого героя та мотивацією. Тут немає перевтілення – усе пропускають через себе. Через те ми можемо бачити сльози в очах Миколи (заслужений артист України Степан Бортнічук) в останній сцені, вже після загибелі Михайла, коли він говорить з дружиною. Так само і інші ролі складаються з тонких деталей, які містять підтексти та демонструють емоції та думки героїв, як це було закладено Франком в своєму творі.

Однак музичні номери вистави виглядають скоріше вставними, ніж органічно випливаючи ми з подій твору. І тут, напевно, зіграв роль стиль

режисера постановника, який використовував подібний прийом музичних номерів (коли актори виходять з глядацького залу, співаючи колядки, чи постановочні танцювальні номери в сценах вечорниць) також в інших своїх виставах.

Навіть в інтерв'ю з місцевим журналістам Сторожук розповідав, що «у виставі багато оригінального фольклору, який був «підслуханий» у Львові та Кракові»[47]. Таким чином постановник хотів передати психологію стосунків через колорит побуту наповненого з реального середовище, що мало надавати колосальний заряд дійству. Та насправді, органічне поєднання так і не вдалось. Очевидно тому, що постановка та написання твору припали на різні часові простори. Для того, щоб поставити в стилі натуралізму виставу за п'єсою написаною Франком у ще 1983 року, треба було б провести глибокі історичні та культурологічні дослідження. Детальне вивчення побуту героїв драми, для усвідомлення психології їхніх вчинків та мотивації їхніх дій могло б зайняти не один рік. Нажаль, сучасний театральний процес не дозволяє так довго працювати над постановкою. І, як відомо, особисто режисер Олександр Сторожук не проводив подібних досліджень готуючись до своєї вистави. Саме тому можемо зробити висновки, що у виставі існує окремо чудові фольклорні номери з автентичними піснями та танцями, і окремо глибока психологічна драма героїв. Однак, ці складові майже не перетинаються.

Отож, з вищеописаного, ми розуміємо, що постановник Олександр Сторожук, ставив цю виставу в традиційному для нього стилі постановок українських вистав, використовуючи стандартні декорації та театральні прийоми зображення українського побуту. Але завдячуючи акторській грі, повторимось, майстерності проживання та пропускання через себе, ця вистава не залишає глядачів байдужими і змушує їх приходити на неї не один

[47] Газета «Подільські вісті» 7 березня 2008 року Стаття «Олександр Сторожук. Мистецтво дає тобі ключ. І для істинного розуміння речей це вже дуже багато» Теяна Слободянюк

раз. Неначе щоб розгадати, хто і в кого вкрав щастя. І кожного разу можна впізнати свої почуття та емоції в тому, чи іншому герої.

- Вистава «Втеча з майбутнього» Хмельницького обласного академічного музично-драматичного театру імені М. Старицького, як експеримент з метою впливу сучасних постановок натуралізму

Беручи до уваги увесь досвід практики драматургії та постановок у стилі натуралізму, як в Україні, так і за кордоном, у 2016 році в Хмельницькому обласному академічному музично-драматичному театрі імені М. Старицького наважились на експеримент створення подібної постановки вистави «Втеча з майбутнього» М. Бортник-Гулеватої, з метою впливу на світогляд підлітків. Як відомо, молоді люди не сприймають повчань та нотацій від старших людей. Вони завжди вчаться на власних помилках. Тому, постановочною групою майбутньої вистави, було прийняте рішення, створити таку постановку, щоб в героях глядачі цілковито впізнали самих себе і, зрештою, через повне ототожнення, на помилках героїв зробили власні висновки.

Таким чином, стиль натуралізм для цієї вистави ще в корені задуму, найбільше підходив. Темою вистави обрали – проблеми підлітків, в тому числі проблеми з наркотиками. Створювалась вистава цілковито з нуля під керівництвом молодого режисера, який на той час щойно закінчив вищий навчальний заклад, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого Даніїл Саричев. Драму для майбутньої постановки написала теж молода драматургиня, керівник літературно-драматургічної частини Хмельницького театру, яка на той час, теж не так давно закінчила університет імені І.К.Карпенка-Карого Марина Бортник-Гулевата, сценографію створила молода художниця Віта Шаповаленко, грали у виставі актори Хмельницького театру імені М. Старицького, усім було до 30 років. Тобто, за створення продукту для підлітків взялась команда, яка не так давно й сама була підлітками і чітко пам’ятала про основне, що цікаво, що бентежить та захоплює в цьому віці.

«Нашою головною метою було цілковито відтворити реальність на сцені, щоб у глядачів ні на секунду не виникала думка, що їх обдурюють» - розповідав режисер постановник Даніїл Саричев в відео інтерв'ю Хмельницького місцевого телеканалу. – «Адже, діти дуже тонко відчувають фальш, а якби вони відчули, що ми їх хоч в чомусь обдурюємо – вони б вже не так сприймали виставу, як нам би того хотілось!»[48] . Саме ця мета стала основною ще від початку написання самої п'єси. Оскільки ні в драматургині, ні в режисера, ні в сценографа, ні в акторів не було досвіду вживання наркотиків, постановочна група досліджувала різні джерела інформації з цього питання. Усі разом переглянули низку художніх фільмів на цю тему, документальних фільмів та реалістичних відео. Окрім того, дослідницьку роботу було проведено спілкуючись з працівниками наркодиспансера міста Хмельницького, з поліцією у справах наркозалежних міста Хмельницького, також консультувались в певних питаннях з наркозалежними людьми, які знаходились на лікуванні на методоновій програмі. Останнє особливо емоційно сприймалось усіма учасниками вистави, оскільки люди, які пройшли через все пекло наркозалежності, найкраще могли донести свої емоції до тих, хто мав грати їхні ролі. До речі, Консультанти були і присутні на генеральній репетиції, перед прем'єрою вистави, на яку до того ж, були запрошені представники учнів старших класів зі шкіл міста, та вчителі, які викладають в школах основи охорони здоров'я. Після генеральної репетиції відбулось обговорення вистави, між цими першими глядачами. Але про це розкажемо пізніше.

Отож, як вже стало зрозуміло, уся робота команди була націлена на цілковиту реалістичність без усіх прикрас та умовності. Тому, навіть розмова героїв мала бути такою, як говорять підлітки, часто використовуючи сленг, суржик, жаргон. «Для того, щоб розмова героїв була максимально наближена до спілкування підлітків, мені довелось взяти кілька своїх учнів, а на той час

[48] https://www.youtube.com/watch?v=Iw1-uU8PBWw&ab_channel=33tvchannel

я викладала театральну майстерність в шкільному гуртку для учнів дев'ятого класу однієї зі шкіл міста. Разом ми сідали і вичитували текст п'єси, і в усіх спірних моментах вони мене зупиняли і казали – ми так не говоримо. Тут потрібно по іншому!»[49] - ділилась спогадами автор п'єси Марина Бортник-Гулевата. Окрім моментів стилістичних редакцій п'єси, постійно редагувався текст і в зв'язку з реалістичністю подій, мотивації героїв та подій, що змінювали персонажів. Тут було дуже доречно, що робота над п'єсою не зупинялась до самого моменту випуску прем'єри. Таким чином, вона була максимально точно адаптована до усіх вимог сценічної дійсності.

Зрозуміло, що тема постановки була обрана не з простих. Її не можна було показати в світлих тонах. Не можна було створити щасливого фіналу вистави, оскільки, молодь, яка побачила б щасливий фінал вживання наркотиків, могла б розраховувати, що і в них все закінчиться добре. А своєю постановкою театр Старицького навпаки хотів викликати максимальний супротив цій темі у підлітків. Для цього, як вже згадувалось, максимальна реалістичність без всіх прикрас була і в побуті героїв. За п'єсою, події відбуваються у підвалі, де змушений через проблеми з вітчимом, жити головний герої Роман (актор Роман Падура). І на сцені ми бачили величезних три підвальних камінних стіни та маленькі загратовані два віконця під самою стелею. У кімнатці підвалу не було зайвих предметів інтер'єру. За задумом, там було лише те, що змогли персонажі туди притягти. Старий брудний диван, кілька непотрібних шин, на яких ставилась дошка і вони перетворювались в столик, стареньке крісло, відро, яке було замість смітника і якась незрозуміло для чого потрібна витяжка, яка, проте, в сценах, коли герої були під кайфом, гарно ними обігрувалась демонструючи галюцинації. Так само одяг персонажів був такий, як одягались підлітки на той час, відповідно до матеріального та соціального статусу конкретного героя, а

[49] https://www.youtube.com/watch?v=28Z4duxNweA&ab_channel=%D0%84%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%A5%D0%BC%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BEYeUa

також бажання його самовираження та самоствердження. Наприклад, наймолодша дівчинка Катя- Відік (Наталя Цимбаліста) була дуже яскраво одягнена в короткій спідничці та зумисно сильно нафарбована, щоб здаватись старшою за віком. Актрисі навіть доводилось фарбувати волосся пасмами так, як це роблять підлітки в такому віці. Навпаки, стриманий відмінник син сектантки Дімася (актор Борис Ковальський) завжди з'являвся в стриманому чорному костюмчику, який був схожий на шкільну форму. Син прокурора, найбагатший з друзів Дрон (Тарас Юровський та Андрій Цимбалістий) одягався найбільш стильно та носив модну зачіску.

Реалістичність була відтворена і в харчах, які вживали підлітки. В одній сцені герою Роману його дівчина Оля (Юлія Качур) приносить курячі крильця, турбуючись, щоб коханий не був голодний. А він, за п'єсою, не в силі встояти перед їхнім апетитним виглядом приймає цей подарунок від дівчини, не зважаючи на їхню сварку. Звичайно, щоб передати, як зголоднілий хлопець може накинутись на улюблені харчі, не можна використати бутафорські методи. Та й це б ламало усю загальну натуралістичну картину вистави.

Однак, все ж таки, постановники добре розуміли тонку грань вистави та реальності. І в сценах вживання наркотиків, чи алкоголю, використовувалась водичка чи сік (для зображення вина). В сценах, коли персонажі мали курити наркотики, були сконструйовані засоби з пластикових пляшок, а дим на сцені з'являвся за допомогою димової машини.

Та в останній, фінальній сцені, яка мусила найточніше та найсильніше показати усе жахіття вживання наркотичних речовин, вирішено було максимально правдоподібно відтворити момент, коли героїні вводять дозу шприцом. Для цього окремо було знято та змонтоване відео, яке транслювалось на підвальній стіні за спинами героїв, паралельно з подібними діями на сцені.

Але не можна сказати, що уся вистава була нашпигована лише цілковитим негативом та брудом побуту героїв. У тих умовах, в яких вони існували, було багато і чистого та світлого. Драматургом це було виведено в окрему паралельну лінію життя героя – його відносини з коханою. Це і романтичні перші зізнання в коханні, і перший поцілунок, і турбота і ніжність. Також і перші події, які відбуваються з героями, на перший погляд, дуже смішні та легкі. Але зрештою, вони власними руками руйнують все чисте і світле, що у них є і приходять до точки неповернення, коли усі, без винятку втікають з майбутнього.

І як висновок, режисер вирішив, для завершення натуралістичної жахливої картини наслідків вживання наркотиків підлітками, після фіналу показати фрагменти реальних відео з підлітками під впливом наркотичних речовин. Це стало своєрідною жирною крапкою фіналу, після якої, за задумом, підлітки мали зробити особисті висновки. Відповісти на питання, чи хочуть вони бути такими, щоб прийти до подібного фіналу.

Як вже розповідалось вище, розуміючи, усю складність постановки та психологічну небезпеку подібного впливу на підлітків, на генеральну репетицію вистави, перед прем'єрою для глядачів, було запрошено представників учнів старших шкіл міста, вчителів викладачів предмету «Охорони здоров'я», психологів, поліції міста та консультантів наркозалежних людей, що знаходились на методоновій програмі лікування наркозалежності. Після перегляду репетиції відбулось обговорення з метою виявлення проблемних моментів вистави та з метою передбачення негативного впливу на підлітків подібних вистав. Змогу висловитись мали усі присутні. Підлітки робили зауваження, здебільшого в недосвідченості акторів у їхній підлітковій поведінці. Викладачі, висловились, що подібне вони бачать кожного дня у своїх класах, тому, на їхню думку, теми не є небезпечними для перегляду молоді від 14 років. Поліція погодилась з цією думкою. Консультанти, які пройшли через наркозалежність на особистому

досвіді, висловили думку, що можливо лише такими виставами можна донести молоді думку, про жахливий вплив наркотиків.

Прем'єру вистави було зіграно для дорослих глядачів, які після вистави висловлювали свою думку стосовно побаченого журналістам місцевого телеканалу «Поділля-Центр». Так, в більшості дорослих висловились, що краще щоб вони дивились на таке і не пробували особисто.

Також, своєрідною реакцією на постановку можна вважати відгуки журналістів. Володимир Дмитрик у статті у Всеукраїнській газеті «День» написав: «На перший погляд, «Втеча з майбутнього» може скидатися на документальну, навіть хронікальну п'єсу. Але при подальшому розгляді виявляється присутність вічних питань психології ще незрілої особистості, яка втрачає безпосередній контакт з реальним світом. Це проблема світу втраченої ідентичності, де підлітки, керовані культом наркотиків, спиртного, грошей готові зректися себе. Глядач перебуває у стані напруженого споглядання процесів руйнації особистості п'ятьох героїв вистави, найстрашніше в якій — абсолютна неусвідомленість героями свого стану.»[50]

«Вже за ґратами в'язниці головний герой Рома пізнає глибину падіння себе і друзів: "В усьому винні батьки, батьки та… батьки…" — стверджує він. Але чи лише вони? Відповісти на це запитання і має глядач»[51] - написав Володимир РАЗУВАЄВ в своїй статті після вистави.

Також, керівником літературно-драматургічної частини театру, постійно проводився моніторинг відгуків глядачів різного віку після перегляду вистави. Часто підлітки виходили зі сльозами на очах та казали, що їм було важко дивитись і вони зрозуміли, що наркотики – це зло. Але траплялись і такі випадки, коли в сценах вживання наркотиків на сцені від молодих глядачів лунали поради, як краще це зробити та правильно. Але

[50] https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/pidval-nepovernennya
[51] https://proskuriv.khm.gov.ua/2016/06/02/%D0%B2%D1%82%D0%B5%D1%87%D0%B0-%D0%B7-%D0%BC%D0%B0%D0%B9%D0%B1%D1%83%D1%82%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D1%8F%D0%BA-%D0%B2%D0%B8%D0%BC%D1%96%D1%80%D0%B8-%D1%81%D0%BE%D1%86%D1%96/

постановники розуміли, що жодна вистава не витягне тих, хто вже став на такий пагубний шлях. Мета її була вберегти від першого кроку в подібному напрямку. Щоб на підсвідомості закарбувати у молоді, що наркотики – це погано, і краще обрати інший шлях.

Що ж, на різному рівні, та головний меседж вдалося донести до усіх глядачів. Правда, одні закрились цілковито від вистави, обираючи варіант – коли ти не говориш про проблему, то її наче й не існує. А інші – краще обговорити і пояснити, щоб не пожинати потім негативних плодів.

Зрештою, проіснувала вистава один театральний сезон. За цей період подавалась на конкурс Лесі Українки та отримала схвальні відгуки від членів журі, зокрема від відомої української письменниці Лариси Ніцой. Яка потім мала особисту розмову з творцями постановки, коли висловила схвалення творінню Хмельницького театру. Також ця вистава брала участь у Першому Всеукраїнському театральному конкурсі фестивалі «Арт Юкрейн» та увійшла в список вистав, на перегляд яких до Хмельницького особисто приїжджало журі конкурсу. За умовами того ж конкурсу «Глядачі після перегляду заповнюють анкети та виставляють бали, за якими, у підсумку, оберуть трьох найкращих»[52]. У підсумку, вистава Хмельницького театру набрала середню кількість балів.

[52] https://33tv.com.ua/%D0%B7%D0%BC%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F-%D1%83-%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D1%96/

7. Висновок

У ході нашого дослідження ми дослідили причини та наслідки виникнення напрямку Натуралізму в світовому мистецтві та наукових дослідженнях.

Відповідно до мети та поставлених завдань було зібрано, систематизовано та опрацьовано матеріали, в яких йдеться про історичні засади зародження цього напрямку, теоретичні характеристики самого напрямку та аналіз відображення цих засад у практичних втіленнях творчості. Проведено аналіз публікацій сучасників театральних натуралістичних постановок у XIX та початку XX століття, а також публікацій рецензентів сучасних постановок вистав у стилі натуралізму в сучасній Україні.

Окрім цього, було реконструйовано вистави в стилі Натуралізму, що відбувались на сценах «Вільного театру» Андре Антуана та на «Вільній сцені» Отто Брама, було проаналізовано найбільш дієві засоби виразності та впливу на тогочасних глядачів, з метою порівняння з аналогами в Україні.

У своєму дослідженні я виявив характерні риси напрямку Натуралізму, що були спільними для всіх видів мистецтва та об’єднували їх метою проведення людей – глядачів, читачів, дослідників – через найчорніші сторони побуту та фізіологічні особливості людства, з метою переосмислення ними цілей свого існування та, своєрідного очищення – досягнення катарсису. Проаналізував подібні ж засади у виставах того ж періоду в Україні та порівняв їх з сучасними виставами цього стилю та використання окремих елементів театру Натуралізму у виставах інших стилістичних напрямків сьогодення.

У першому розділі своєї роботи я проаналізував основні засади виникнення напрямку Натуралізм у культурі та теоретичні характеристики

стилю найбільш вдало сформовані творчою та дослідницькою діяльністю Еміля Золя. А саме, Натуралізму, як способу повернення до природи – до натури, над ретельне вивчення з метою правдивого відтворення та відображення дійсності. Заради змоги цілковитого співпереживання глядачами побаченого та повноцінного ототожнення з реальністю довкола.

У другому розділі мною проаналізовані спроби створення нових видів театру та театральної виразності заради досягнень тих теоретичних цілей, про які писав Еміль Золя, за допомогою театральних вистав. Основними прикладами чого є створення та діяльність «Вільного театру» Андре Антуана та «Вільної сцени» Отто Брама. Особливо було цікаво досліджувати також цілі створення подібного виду театру та дисонанс очікуваної та отриманої реакції публіки. Важливим став аналіз підходів режисерів до формування акторської трупи (пам'ятаємо, часто це були не професійні актори, а люди далекі від театру), також в обранні сценічної площадки для вистав та взагалі, приміщення театру. Системи перегляду глядачами вистав.

В третьому розділі я проаналізував розвиток течії Натуралізму в Україні, що, на відміну від Європейських країн, трішки посунувся у часі до початку XX століття. Точніше, витоки ми могли спостерігати в літературі ще з кінця XIX століття. Стосовно ж театрального мистецтва, то окремі елементи були присутні в постановках вистав початку XX століття, але найбільш яскраво та ефективно втілились лише у виставах кінця XX, початку XXI століття. Що, можливо, було спричинене також подібним розвитком і в кіномистецтві України цього періоду.

В останньому розділі своєї роботи дослідив вплив стилю Натуралізму на театральне мистецтво України на прикладі вистави Київського театру юного глядача «На Липках» (2008 року) - «Смак меду» за твором Шеллі Ділені в постановці Юрія Кочевенка та двох робіт поставлених в

Хмельницькому обласному академічному музично-драматичному театрі імені М. Старицького (2014 та 2017 року).

Перша «Украдене щастя» за твором Івана Франка, як було описано вище, який став не лише засновником, але й одним із найяскравіших представників драматургів Натуралістів в Україні. В Хмельницькому театрі постановку вистави здійснив Олександр Сторожук, який в своїй творчій стилістиці більше тяжів до інших стилів театрального мистецтва, а тому й не створив потрібного сценічного відтінку психологічній драмі.

Та друга «Втеча з майбутнього» здійснена молодим режисером, випускником Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І.К. Карпенка Карого Даніїлом Саричевим на п'єсу Марини Бортник-Гулеватої. В основному задумі створення цієї п'єси та вистави були головні засоби Натуралізму, з метою впливу на молоде покоління. Щоб вони співпереживаючи героям зробили особисті висновки та не повторювали фатальних помилок!

Замислюючись над проблемами, які історично склалися при виникненні стилю Натуралізму, сприйняттю та запиту на створення стилю соціумом можемо зробити висновки, що як і раніше, до тепер люди діляться на дві категорії – перші, які слідують теоретичним прагненням Натуралістів та отримують катарсис від цих творів. І другі, які цілковито не сприймають таку творчість та повністю відсторонюються від неї, бажаючи не помічати подібного ні в реальному житті, ні, тим більше в мистецтві.

Тож у дослідженні визначено місце Натуралізму, як експериментального стилю мистецтва, який залишається актуальним та впливовим по цей день. Він є затребуваним частиною соціуму та необхідним для полегшення сприйняття, адаптацією до жорсткої реальності сьогодення. Цей напрямок може виступати, як психологічна допомога для окремих особистостей та допомагати їм справлятись із важлвими проблемами їхнього життя.

8.Список використаних джерел:

1. Абрамян В. Театральна педагогіка. – К.:Лібра, 1996. – 224 с.
2. Антуан А. Дневники директора театра: 1887-1906. — М.; Л., 1939.
3. Б.Кушнір. Переоцінка цінностей /Борис Кушнір/ Закарпатська правда 4 січня 1979р.
4. Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. Вторая половина XX века. В зеркале Пражских Квадриеннале: 1967-1999. — М., 2001.
5. Березкин В. Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XX века. — М., 1977.
6. Білоштан Я. Драматургія Івана Франка / Яків Білоштан. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1956. – 253 с.
7. Бобошко Ю.М. Режисер Лесь Курбас. – К.:Мистецтво, 1987. – 198 с.
8. Борис І. Школа ЕКМАТЕДОС. – Харків. – ХДАК. – 2005. – вип. №15. – 442 с.
9. Борисенко Н. Данило Антонович не любил грима//Вечерний Харьков. – 1999. – 22 декабря.
10. Бояджиев Г.Н. Театр Западной Европы XIX – XX века 1789-1917 / издание второепереработаное и дополненное. - М.: - Просвещение, 1984г – 271с.
11. Брюховецька Л. Адаптація чи штурм літературного Евересту? Твори Івана Франка в кіно / Лариса Брюховецька // Кіно – Театр. – 2006. – № 6. – Режим доступу до журн. : http://www.ktm.ukma.kiev.ua.
12. Брюховецька Л. Література і кіно: проблеми взаємин : літературно-критичний нарис / Лариса Брюховецька. – К. : Рад. письменник, 1988. – 183 с.
13. Владимирова Н. Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі XIX-XX століть. — К., 2008.

14. Гвоздев А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий.— Л., 1939 154
15. Горбенко А. Режиссёрское и актёрское искусство театра «Березиль»., Автореферат диссертации. – 1974. – 30 с.
16. Горбенко А. Харківський театр ім. Т.Г.Шевченка. – К.:Мистецтво, 1979. – 200 с.
17. Гордєєв С. Валентина Чистякова – легенда української сцени. – Харків. – ХДАК. – 2003. – 100 с.
18. Гордєєв С. Я – є!//Культура і життя. – 1985. - №5. – 3. лютого.
19. Григорій Квітка-Онсов´яненко, Вибрані твори, Київ 1949,
20. Григорій Квітка-Онсов´яненко, Драматичні твори. Рання проза, т.II, Київ 1979,
21. Григорій Квітка-Онсов´яненко, Повісті та оповідання. Драматичні твори, Київ 1982
22. Гриншпун И. О друзях моих и учителях. – К.:Мистецтво, 1986. – 167 с.
23. Грудина Д. Державний музично-драматичний інститут у Харкові//Нове мистецтво. – 1927. - №8. – с 8.
24. Дейч О.Й. Людина, яка була театром// Жовтень. – 1982. - № 6. – с.
25. Дергач М. Формування особистості засобами театрального мистецтва: Історія становлення педагогічної думки і практики. Навчальне видання. – Дніпропетровськ: ІМА–прес. – 2009. – 408 с.
26. Ж. Расин. Федра. – М.: Художественная литература, 1972. – 6 с.
27. ЖемьеФ. Театр. — М., 1958.
28. Заворотний О. Особливості фахової підготовки педагогів-режисерів та акторів// Вища освіта України. – 2002. - №3. – 127 с.
29. Иванов Д., Рыбина П. Новая драма / Д. А. Иванов, П. Ю. Рыбина // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / [В. М. Толмачев, Г. К. Косиков. А.

Ю. Зиновьева и др. ; под. ред. В. М. Толмачева]. – М. : Академия, 2003. – С. 76–108.

30. Иллюстрированная история мирового театра/ Под ред. Дж. Р. Брауна; Пер. с англ. — М., 1999.
31. І.Баглай. Зустріч з героями О.Островського/Баглай Ігор/ Закарпатська правда №95 25 квітня 1980р.
32. Іван Мар'яненко – видатний діяч українського театру (матеріали наук.-теорет. конференції, присвяченої 120-річчю від дня народження І.О.Мар'яненка, та спогади його колишніх учнів). – Харків. – 1998. – 64 с.
33. Кайдалова О. Советское актёрское искусство 50-70 годы. – Москва:, 1982. – 302 с.
34. Калмановский Е. Книга о театральном актёре: Введение в изучение актёрского творчества. – Л.:Искусство, 1984. – 223 с.
35. Кандинська В. Крадії щастя / Віра Кандинська // Кіно – Театр. – 2005. – № 1. – Режим доступу до журн. : http://www.ktm.ukma.kiev.ua.
36. Карпенко-Карий І. П'єси. – К.: Мистецтво, 1982
37. Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори: В 3 т. — К., 1985. — Т. 1—3.
38. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого. 100 років. Ювілейний збірник. – К.: ВВП «Компас», 2004. – 350 с.
39. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого за 100 літ // Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого. 100 років. Ювілейний збірник. – К.: ВВП «Компас», 2004. – с 15-75.
40. Кисельов Й. Валентина Чистякова. – К.:Мистецтво, – 1949. – 72 с.
41. Комеди Франсез: Сб. ст. — Л., 1980.
42. Корнієнко Н. Лесь Курбас. Репетиція майбутнього/ Неллі Корнієнко. – К.: Факт, 1998. – 469с.

43. Котляревський І. П. Вибране / І. П. Котляревський. – Х. : Прапор, 1980. – 280 с
44. Красильнікова О.,Історія українського театру XX сторіччя. – К.:Либідь,- 1999. – 205с.
45. Крим Анатолій. Євангеліє від Івана: Пєси. — К. : ВЦ Просвіта, 2006. — 207с.
46. Крушельницький М. Спогади. Статті.– К.:Мистецтво, 1969. – 183 с.
47. Кузякина Н.Б. Становление украинской советской режиссуры (1920 – начало 30-х гг.). Ленинград: ЛГИТМик, 1984. –79 с.
48. Куліш М. Зона // Твори : в 2 т. / Микола Куліш ; упоряд., підгот. текстів, вст. стаття та коментар Л. С. Танюк. — К. : Дніпро, 1990.— Т. 1 : П’єси. — С. 291—349.
49. Куліш М.Г. Твори: В 2 т. – К., 1990. – Т.2.
50. Курбас Л. Актор – основа основ театру // Курбас Л. Філософія театру. – К.: Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2001. – с. 603.
51. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадшини. К.: Дніпро, 1988. – 518 с.
52. Курбас Л. Незалежна студія при Молодому театрі у Києві // Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / Упор. і прим. М.Лабінського. – К.: Дніпро, 1998. – с. 224-225.
53. Курбас Л. Про виховання актора // Курбас Л. Філософія театру. – К.: Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2001. – с. 642.
54. Курбас Л. Про потребу нового актора // Курбас Л. Філософія театру. – К.: Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2001. – с. 773.
55. Курбас Л. Про творчий діапазон актора // Курбас Л. Філософія театру. – К.: Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2001. – с. 637.
56. Курбас Л. Спогади сучасників. – К.:Мистецтво, 1969. – 359 с.

57.Курбас Л. Статьи и воспоминания о Л.Курбасе. Литературное наследие. – М.:Искусство, 1987. – 463 с.

58.Курбас Л. Філософія театру. – К.: Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2001. – 917 с.

59.Лебедина Л. Идеи не исчезают бесследно// Театральная жизнь. – 1993. - №10. – 2с.

60.Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 124 с.

61.М. М. Кисельов Ю. І. Ковалів Г. І. Веселовська. Натуралізм // Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [веб-сайт] / гол. редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006.

62.Мамонтов Я. Український театр в XIX столітті / Яків Мамонтов // Українська мова і література в школі. – 1988. – № 11. – С. 18–23.

63.Мороз Л. Драматургія Івана Франка / Лариса Мороз // Дивослово. – 1996. – № 5–6. – С. 3–8.

64. П.Пави Словарь театра . – М.: Прогресс, 1991 – 467с.

65.Пархоменко М. Драматургія Івана Франка / М. Пархоменко. – Л. : Видавництво Львівського університету, 1956. – 128 с.

66.Полякова Б.Н. История западноевропейского театра Том 5. – М.: Искусство, 1970г – 638с.

67.Проскурникоба Т. Авиньон Жана Вилара: Традиции народного театра во Франции. — М., 1989.

68.Радченко І. 200 ролей Д.Антоновича // Соціалістична Харківщина. – 1989. – 22 грудня.

69.Рипська Н.П. Традиції та новаторство в творчій діяльності викладацького складу вузів мистецтв//

70. Рудь В. Принцип “поетичної справедливості” та його вияв у драмі І. Франка “Украдене щастя” / В. К. Рудь // Радянське літературознавство. – 1986. – № 5. – С. 37–44.
71. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр. – М. : Республика, 2000. – 639 с.
72. Свободин А. Приближение // Театральная жизнь. – 1993. - №10. – 3 с.
73. Стайн Дж.Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці/ Реалізм і натуралізм, книга 1. – Л.:Місіонер, 2003 – 255с.
74. Театральна педагогіка (педагогіка у роботі режисера): Програма курсу /Харк. держ. акад. культури; Уклад. Гордєєв С.І., Кікоть А.А., Цвєтков В.І. – Харків: ХДАК, 2003. – 11 с.
75. Тернюк П. Іван Мар’яненко. – К.:Мистецтво, 1968. – 291 с.
76. Український драматичний театр: Нариси історії в 2т. - К.: Видавн. АН УРСР, 1959-1967. – 648 с.
77. Факультет театрального мистецтва // Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого. 100 років. Ювілейний збірник. – К.: ВВП «Компас», 2004. – с. 121-128.
78. Факультет театрального мистецтва // Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого. 100 років. Ювілейний збірник. – К.: ВВП «Компас», 2004. – с. 144-228.
79. Финкельштейн Е. Жак Копо и театр Старой голубятни. — Л., 1971.
80. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – Т. 24 : драматичні твори. – К. : Наукова думка, 1979. – 447 с.
81. Франко І. Про театр і драматургію : вибрані статті, рецензії та висловлювання / Іван Франко. – К. : Видавництво АН УРСР, 1957. – 240 с.
82. Характеристика з театру
83. Цукасова Л., Волков Л. Театральная педагогика. Принципы. Заповеди. Советы. – ЛКИ. – 2007. – 192 с.

84. Чабаненко І. Записки театрального педагога. – К.:Мистецтво, – 1980. – 190 с.
85. Чаговець В. І.О.Мар'яненко. – К.:Мистецтво, - 1947. – 32 с.
86. Чарели Э. Начальные приёмы воспитания речевого голоса актёра // Культура сценической речи // М.: Всеросийское театральное общество. – 1979. – С. 330
87. Чарели Э. Начальные приёмы воспитания речевого голоса актёра // Культура сценической речи // М.: Всеросийское театральное общество. – 1979. – с. 330-440.
88. Черкашин Р. Благородний талант// Культура і життя. – 1989. - № 51. – 24 грудня.
89. Черкашин Р. Робота читця над художнім твором. – К.:Держ. видавництво обр. мистецтва і муз. літератури УРСР. – 1958. – 124 с.
90. Черкашин Р. Фоміна Ю., Ми – березільці, - К.:Акта,- 2008. – 335 с.
91. Черкашин Р. Художнє слово на сцені. – К.: Вища школа. – 1989. – 327 с.
92. Черкашин Р. Художнє читання. Техніка та логіка мови. – К.: Мистецтво. – 1995. – 128 с.

Інтернет видання:

1. http://httpwww.100velikih.ruview566.html/
2. http://jurfak-mj.narod.ru/25
3. http://www./philol./msu.ru~/forlitPagesBiblioteka_Zola_Naturalisme.htm
4. http://httpin1.com.uaarticle11378/
5. http://httplib.ruinprozibsenibsen0_1.txt/
6. https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/pidval-nepovernennya

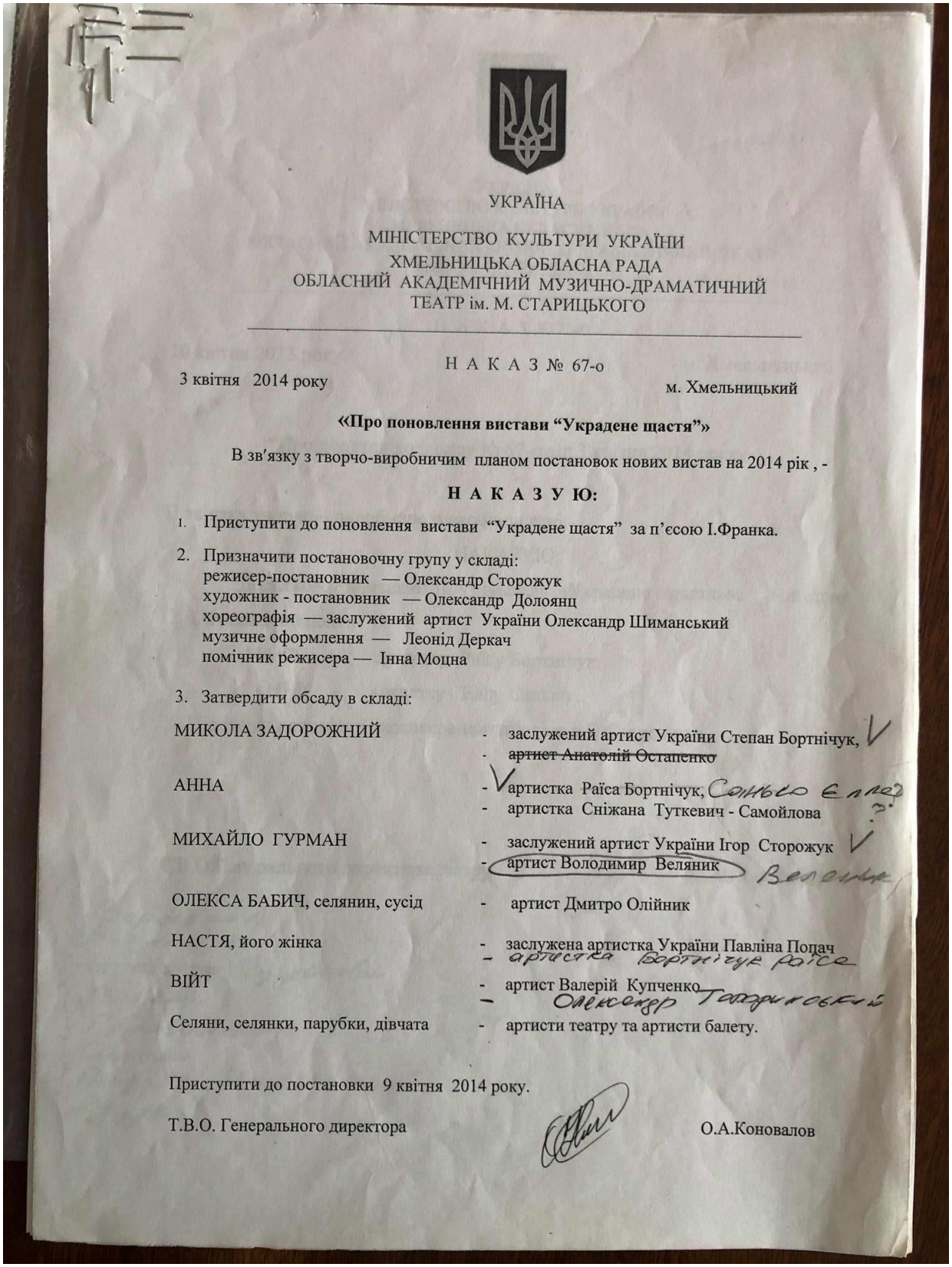
7. https://proskuriv.khm.gov.ua/2016/06/02/%D0%B2%D1%82%D0%B5%D1%87%D0%B0-%D0%B7-%D0%BC%D0%B0%D0%B9%D0%B1%D1%83%D1%82%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D1%8F%D0%BA-%D0%B2%D0%B8%D0%BC%D1%96%D1%80%D0%B8-%D1%81%D0%BE%D1%86%D1%96/

8. https://33tv.com.ua/%D0%B7%D0%BC%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F-%D1%83-%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D1%96/

9. https://www.youtube.com/watch?v=Iw1-uU8PBWw&ab_channel=33tvchannel

Додатки

Додаток1.



УКРАЇНА

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХМЕЛЬНИЦЬКА ОБЛАСНА РАДА
ОБЛАСНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ
ТЕАТР ім. М. СТАРИЦЬКОГО

Н А К А З № 67-о

3 квітня 2014 року м. Хмельницький

«Про поновлення вистави "Украдене щастя"»

В зв'язку з творчо-виробничим планом постановок нових вистав на 2014 рік , -

Н А К А З У Ю:

1. Приступити до поновлення вистави "Украдене щастя" за п'єсою І.Франка.
2. Призначити постановочну групу у складі:
   режисер-постановник — Олександр Сторожук
   художник - постановник — Олександр Долоянц
   хореографія — заслужений артист України Олександр Шиманський
   музичне оформлення — Леонід Деркач
   помічник режисера — Інна Моцна
3. Затвердити обсаду в складі:

МИКОЛА ЗАДОРОЖНИЙ	- заслужений артист України Степан Бортнічук, V - ~~артист Анатолій Остапенко~~
АННА	- V артистка Раїса Бортнічук, Сонько Елла? - артистка Сніжана Туткевич - Самойлова ?
МИХАЙЛО ГУРМАН	- заслужений артист України Ігор Сторожук V - артист Володимир Веляник Веляник
ОЛЕКСА БАБИЧ, селянин, сусід	- артист Дмитро Олійник
НАСТЯ, його жінка	- заслужена артистка України Павліна Попач - артистка Бортнічук Раїса
ВІЙТ	- артист Валерій Купченко - Олександр Тодориновський
Селяни, селянки, парубки, дівчата	- артисти театру та артисти балету.

Приступити до постановки 9 квітня 2014 року.

Т.В.О. Генерального директора О.А.Коновалов

УКРАЇНА
ХМЕЛЬНИЦЬКА ОБЛАСНА РАДА
ОБЛАСНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ
ТЕАТР імені М. СТАРИЦЬКОГО

Н А К А З № 74-о

5 травня 2017 року м. Хмельницький

Про додаткове призначення у виставу «Украдене щастя»

В зв'язку з творчо - виробничою необхідністю внести зміни до наказу № 67-о від 03.04.2014 р.. «Про поновлення вистави «Украдене щастя»», -

Н А К А З У Ю:

Додатково призначити у виставу «Украдене щастя» І.Франка на роль Війта — заслуженого артиста України Олександра Топоринського.

Підстава: службова записка асистента режисера вистави «Украдене щастя» Сторожука І.Я. від 04.05.2017р..

Директор театру Г.С.Шпулак

УКРАЇНА
ХМЕЛЬНИЦЬКА ОБЛАСНА РАДА
ОБЛАСНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ
ТЕАТР імені М. СТАРИЦЬКОГО

Н А К А З № 14-о

23 січня 2020 року м. Хмельницький

Про додаткове призначення на роль

У зв'язку з творчо-виробничою необхідністю, -

Н А К А З У Ю:

1. Додатково призначити на роль у виставу «Ніч перед Різдвом» :

   ЧОРТ – артист драми Цимбалістий Андрій

2. Додатково призначити на роль у виставу «Украдене щастя» :

   ПАРУБОК – артист драми Цимбалістий Андрій

Підстава: службова записка асистента режисера Сторожука І.Я. від 23.01.2020р

Директор театру А.В.Ковальчук

Додаток 2

Фото з вистави «Украдене щастя» І. Франка поставленої О. Сторожуком в Хмельницькому обласному академічному музично-драматичному театрі імені М. Старицького в 2014 році.

Додаток 3

Фото з вистави «Втеча з майбутнього» М. Бортник-Гулеватої, в постановці Данііла Саричева зробленій в Хмельницькому обласному академічному музично-драматичному театрі імені М. Старицького в 2016 році.

Додаток 4.

Фото статтей-рецензій

на виставу «Втеча з майбутнього» М. Бортник-Гулеватої в постановці Данііла Саричева

14 Культурологія "ПРОСКУРІВ" №20, 26 ТРАВНЯ 2016

ПРЕС-КОНФЕРЕНЦІЇ

"Втеча з майбутнього"

як соціальний проект театру ім. М.Старицького

Для обласного академічного музично-драматичного театру ім. М.Старицького традиційно стало проведення прес-конференції напередодні чергової прем'єри. Така зустріч з журналістами відбулася днями і була присвячена анонсуванню нового театрального проекту — вистави "Втеча з майбутнього".

Ця прем'єра подвійна для самого театру: як драматург дебютувала керівник літературно-драматичної частини Марина Бортник-Гулевата, всі ролі виконують молоді актори — для них це також дебют у повноцінному самовираженні на сцені, музичне оформлення здійснюють сучасні й теж молоді хмельницькі музиканти Володимир Бойко і Андрій Шамрай. Власне і постановка цієї п'єси покладена на молодь: режисера Данііла Саричева і художника Віту Шаповаленко, які вже відзначились у нинішньому театральному сезоні виставою "Сто тисяч" за твором Івана Карпенка-Карого.

"Втеча з майбутнього", за словами її автора, вистава насамперед для осіб старших 14 років, про їхні проблеми, зокрема щодо наркотиків. "Наші герої — підлітки на межі переходу в доросле життя. Проблеми, з якими вони стикаються, яке не дитячі, а почуття відповідальності ще відсутнє. Це той вік, коли їм вкрай потрібні розуміння і підтримка дорослих, насамперед батьків, але чи завжди для них знаходиться час? На сцені глядач побачить не вигаданих персонажів, а героїв, списаних з життя, яскравих типажів міських вулиць", — сказала Марина Бортник-Гулевата.

Данііл Саричев визначає жанр п'єси як "драму на межі реальності". "Ми не ставили перед собою завдання якоїсь моралі, — каже він. — Це шокова терапія, через яку люди мають задуматися про свою відповідальність — своєрідне дзеркало, де вони бачать себе. Автор написав п'єсу мовою сучасної молоді, вона не завжди літературна, але жива і природна. Отож намагаємося бути з нею на одному рівні".

Нинішня вистава — новаторська не лише драматургічними особливостями, а й цікавими постановчими рішеннями. Характерно, що до роботи над нею були залучені консультанти — наркологи, правоохоронці, а також люди, які самі пережили жах наслідків наркозалежності.

Наскільки складно було вжитись у нове для себе сценічне життя актерам? Борис Ковальський (Дімася): "Мій персонаж ріс без батьків, тому має різні комплекси, невпевненість у собі. У результаті потрапляє в погану компанію. Роль дуже непроста, як і вся п'єса. Думаю, наприкінці вистави має стояти знак запитання і для глядача, і для нас, виконавців: чи все було зрозуміло і як ми справилися зі своїм завданням?". Тарас Юровський (Дрон): "Працюючи над ролью, довелося незбиток ламати себе, вживатись у зовсім інше життя, поведінку, світогляд. Ми багато говорили про все на репетиціях, але цей процес для нас триватиме далі, в усіх наступних виставах".

Художній керівник театру Анатолій Пундик розповів про складність пошуків п'єси з такою тематикою, яка, за його словами, "хвилює творчий склад театру багато років". "Своє слово сказала наша завліт Марина Бортник-Гулевата і воно зняло цю проблему, — пояснює художній керівник. — П "Втеча з майбутнього" стала для театру сучасним соціальним проектом, який передбачає широку дискусію в суспільстві. Сподіваємося, що він нікого не залишить байдужим, але з розумінням того, що театр не лікує соціальні хвороби, а лише ставить їхній діагноз".

Хмельницький глядач матиме можливість сприйняти творчий діагноз театру вже 29 травня — на прем'єрі вистави "Втеча з майбутнього".

Володимир РАЗУВАЄВ

ВИСТАВКИ

Асоціації на полотні Сергія Кравця

У сервісному центрі ПАТ "Хмельницькобленерго" діє персональна виставка творів відомо-

йому живопису і графіки — колірні плями, силуетність фігур і предметів, що тануть у просторі, доміную-

ПОДІЯ

До річниці подільської "Просвіти"

Шоста Всеукраїнська науково-практична конференція "Духовні витоки Поділля: "Просвіта" в історії краю", яка відбулась з ініціативи та на базі Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, була приурочена 110-й річниці Подільської "Просвіти".

Одразу відзначимо високий організаційний та науковий рівень цього форуму, який, вочевидь, дасть хороший дослідницький імпульс усім, хто не лише в нашім краї вивчає історію просвітянського руху та минувшину нашого народу. На цьому, зрештою, наголосила голова оргкомітету, ректор академії Інна Шоробура, яка вела пленарне засідання конференції. До речі, окрім традиційних виступів гостей з числа представників влади, освітніх та громадських інституцій, прозвучала й низка ґрунтовних доповідей, які, так би мовити, задали належний для такого рівня зібрання науковий тон. Не обійшлося без відзнак, насамперед науковцям цього та інших вишів, відомим дослідникам історії краю від Національної та Хмельницької спілок краєзнавців України, обласного Держархіву, правлінь обласної та міської "Просвіти", Товариства ім. Якова Гальченського, голова якого Богдан Теленько вручив диплом лауреата однойменної премії молодому історику, викладачеві академії Денису Красносілецькому, котрий першим у країні захистив кандидатську дисертацію та видав монографію про життя і боротьбу славного отамана. Серед відзначених за науково-дослідницькі здобутки — історики і краєзнавці Юрій Телячий, Віктор Адамський, Олександр Григоренко, Сергій Єсюніч, Богдан Кришук, Михайло Ілліньский, Віталій Мацько, Петро Слободзяюк та інші. Зацікавили ґрунтовністю доповіді історіків Валерія Рекрута, який розпочав науковий дискурс, Олександра Завальнюка, Віктора Прокопчука, Анатолія Трембіцького та інших. Хорошим доповненням до конференції стала книжкова виставка видавництва "Медобори", директор і засновник якого Мирослав Мошак підготував на конференцію власне ґрунтовне дослідження та виставку документальних раритетів з фондів обласного Держархіву.

Особлива цінність конференції в тому, що вона насправді носила дискусійний характер, адже серед заявлених доповідей та повідомлень були цілком контраверсійні не лише за тематичною спрямованістю, але й ідеологічним підґрунтям. Цікаво й те, що науковці пробують вивчати існування "Просвіти" у нашім краї під час нацистської окупації, хоча тут ще бракує ґрунтових досліджень. Як і таких, які б вивчали об'єктивно відродження просвітянського руху в області наприкінці 1980-х та початку 1990-х років.

Відрадно, що саме ця конференція передувала низці подібних наукових та краєзнавчих зібрань в області загалом. Особливої уваги заслуговує тематичний "круглий стіл" з нагоди розквіту Подільської "Просвіти" та 155-ліття її першого голови Костя Солухи у Кам'янці-Подільському. На цьому зібранні, яке відбулось минулої середи, також відчувалася принципова дискусійна тональність. Адже тільки нещодавно в Кам'янці пролунались у назві центральної міської бібліотеки імені комуністичного діяча В.Затонського і

ПРЕМ'ЄРА

"Втеча з майбутнього"

як виміри соціального проекту

На завершення ювілейного 80-го сезону обласний академічний музично-драматичний театр імені М.Старицького підготував глядачу певну несподіванку: виставу "Втеча з майбутнього" як соціальний проект. Автор п'єси, завліт театру Марина Бортник-Гулевата і постановник Даниїл Саричев визначили її жанр як драма на межі реальності. Фактично ж межа ця була насправді умовна, а п'єса за формою — з усіма ознаками документалістики.

У 70-90 роки минулого століття театральним хітом про тодішню молодь була п'єса О.Арбузова "Жорстокі ігри". У ній ішлося про пошуки молодих людей життєвого шляху, місця в суспільстві та про відповідальність за власні вчинки. "Втечу з майбутнього" можна вважати продовженням "Жорстоких ігор" у сучасні дні: які зміни відбулись у молодіжному середовищі, як розділилися герої дня нинішнього, на які життєві орієнтири налаштовані сьогоднішні "мажори" та їхні антиподи "лузери"?

Представлена на сцені історія п'ятьох підлітків — з сучасного життя, у кожного з них є реальний прототип. У них було минуле, вони навіть вчилися в одному класі, є сьогодення, але немає майбутнього. Ці дорослі вже діти відкинуті реаліями життя у підвал, у свою нору. Тут їхній клуб, дискотека, тусовка — своєрідний замінник розваг і буття золотої молоді. Піднестися на жаданий рівень щасливого, безтурботного життя хоча б на лічені хвилини їм допомагають наркотики, у цьому мареві вони літають метеликами. У довгих же перервах стають агресивними, жорстокими і підступними, здатними на все. Їхню компанію об'єднав і керує нею найцинічніший з них Дрон. Він використовує її для розповсюдження наркотиків — єдиного засобу заробітку на алкоголь і нові дози. З першої дози починається їхнє падіння — втеча з власного майбутнього. Фінал цього падіння трагічний: головний герой Рома, підбитий компанією, наважується помститися коханій Олі за нібито зраджену любов. Спосіб — присадити на наркотики. Але сталася страшна несподіванка — дівчина вмирає від передозування. Компанія миттєво зникає, Рома має відповідати за скоєне...

Художник-постановник Віта Шаповаленко для оформлення сцени обрала мінімальні, але виразні засоби. Нора-підвал легко трансформується у в'язницю для головного героя. Все дійство супроводжують звуки крапель води зі стелі: це і відлік часу морального падіння персонажів, і символічний атрибут тюремної камери — неминучої участі кожного з них. Відчути жах наркотичної залежності допомагають документальні відеокадри — вони фактично поєднуються з тим, що відбувається на сцені, зігране дійство стає суворою життєвою реальністю.

Виставу супроводжують музика і пісні молодих хмельницьких авторів Володимира Бойка та Андрія Шамрая. Їхня спільна робота була створена спеціально для цієї вистави і стала справжнім досягненням.

Даниїл Саричев побудував сценічне дійство у дуже високому темпоритмі, який відповідає сучасному життю. Сьогоднішнім героям доводиться значно швидше вишукувати собі місце у ньому, ніж їхнім попередникам з "Жорстоких ігор".

Натомість "Втеча з майбутнього" відкриває й інший аспект сучасного життя: граничне розшарування у суспільстві, поділ на "мажорів" та "лузерів". Якщо в арбузівських Микити і Нельки могло відбутися справжнє кохання, то у нинішній виставі Роман та Оля приречені на трагічний фінал, і це сувора ознака нашого часу. Тобто соціальний проект театру насправді є значно ширшим і глибшим, аніж лише проблема наркотиків.

Для молодих акторів театру ця вистава стала своєрідним іспитом, вони вперше отримали можливість спробувати зіграти великі ролі, вийти з тіні епізодів та масовки. Персонажі, яких вони грали, їм добре знайомі, могли бути з їхнього середовища, проблеми сучасної молоді близькі та зрозумілі.

Головний герой Рома у виконанні Романа Падури — зламана наркотиками і поганою компанією сильна колись особистість, здатна свого часу протистояти її ватажку Дрону. Його ненависть до світу "мажорів" — одна з причин зради кохання. Роль можна вважати вдалим дебютом актора.

Дімася (Борис Ковальський) — характерний зразок слабкого характеру хлопчика з інтелігентної сім'ї, який знайшов не тих друзів. Відтак його падіння було стрімким, а кінець — жалюгідним. Внутрішній злам характеру в актора відчутний, але він має переконливіше відобразитися й у зовнішніх проявах: пластиці, голосі.

Відіка — неповнолітню Катрусю Наталя Дяченко грає як дівчинку, котра намагається якнайшвидше стати дорослою і незалежною. Тому її поведінка — грубувата гра у придуманий образ. Це актрисі вдається, на жаль, руйнація природної дівочості лише вгадується, відтак образ не виглядає закінченим повноцінно.

Оля Юлії Кузнецової — жертва чистого юнацького кохання до хлопця з іншого, ніж вона, світу. Виразніша наївність краще сприяла б їй донести до глядача глибину трагічного кінця своєї любові та життя.

Дрон Тараса Юровського — яскравий і переконливий образ ватажка молодих "лузерів", дрібного наркоділка з великими амбіціями. Але ж це юнак, поки що не сформований у дорослу людину. Його сповіді про батька дещо не вистачає гостроти глибоко схованих від усіх дитячих почуттів — більших, ніж висловлена образа.

Вже за ґратами в'язниці головний герой Рома пізнає глибину падіння себе і друзів: "В усьому винні батьки, батьки та... батьки..." — стверджує він. Але чи лише вони? Відповісти на це запитання і має глядач.

Володимир РАЗУВАЄВ
Фото Миколи ШАФІНСЬКОГО

ОСОБИСТОСТ

Тала

Минув рік, як
толій Лучко, відо
мадський діяч. А
широкому загалу
людей, доля яких
тим, хто цікавит
громадську діяль
нині якось уже за
життя через неду
людях. Дуже шко
бистості залиши

2 травня 2015-
толія і в кра
спокійного життя
і друга в останні
покоїться його м
дожника, згідно
призначеного йом
цвинтар і місце н
мою в селі Моска

Пам'ятаю, як т
краєвидів. І ще д
містили перед хат
В цій хаті тепер в
чудове, благодатн
втрати. Чи не є
знищення україн
тури? Покійний

Художник був
слід як митець і
паду Радянського
ла осередком На
ції незалежної У
Руху, а невдовзі

Цілком законо
Кам'янець-Поді
став заступником
був натхненник
вуличь. Про май
він говорив: "Ч
дися на цій назв
дженням культу
майбутнє нашої

А коли недуги
тернету, де свою
національних ід
сконцентрував
швидка не забра

Талант худож
кінченню школи
цтва. Після зак
не повернувся в
Згодом понад 3
йому кращі над
стрімкі події на
ді й загадкових
но хворіє наше
"Стільки навко
ся спрямувати у
гроші". Але по
новитого митця
Канаді, США,

Ніколи не заб
ній боротьбі, од
рів, прагнуть,
служитиме ще

МИСТЕЦТВО

Співець Верховини

Цьогоріч у травні виповнилося 105 років з дня народження народного художника України Андрія Коцки — одного з

Як у довоєнний, так і в повоєнний періоди Андрій Коцка завжди був у центрі культурно-мистецького життя краю.

ВИСТАВА «ВТЕЧА З МАЙБУТНЬОГО» ПІДІЙМАЄ ОДНУ З НАЙСТРАШНІШИХ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ — НАРКОМАНІЮ, А ГЕРОЯМИ ПОСТАНОВКИ Є ПІДЛІТКИ

Підвал неповернення

Акордом «під завісу» сезону Хмельницького театру ім. М. Старицького прозвучала прем'єра «Втеча з майбутнього»

Вистава поставлена за п'єсою Марини Бортник-Гулеватої. Незважаючи на те, що п'єсу зараховано до категорії гостросоціальних, актуальність «Втечі з майбутнього» лише зростатиме з часом.

■ Взявшись за постановку, молодий київський режисер Даніїл Саричев навряд чи ставив перед собою стратегічну мету «спробувати» вже відомих глядачу хмельницьких акторів. Він просто взяв тих, кого побачив в образах п'єси і цим підтвердив відому істину, як корисно мати свіжий погляд на можливість трупи.

■ Мінімалістичне оформлення сцени, де натуралістичні елементи (ліжко-диван, крісло; на передньому плані — імпровізований столик із шин, накритих дерев'яною дошкою) є незмінними впродовж усієї вистави (художник — Віта Шаповаленко). На задньому плані — обідрана підвальна стіна, заґратовані віконця, масивні вхідні двері, що уособлюють замкнену територію — безвихіддя, — ось середовище, в якому постійно існуватимуть персонажі, модель світу підлітків.

■ Як коментар до майбутнього сюжету, автор вдається до прямого звернення головного героя п'єси Роми до глядачів: «...Хтось мріяв стати великим вченим, хтось — заробляти купу «бабок», а хтось — просто любити... Та у кожного були свої проблеми. Комусь заважали батьки, а комусь... теж батьки. Ми бачили в цих людях найсильнішу перешкоду. Та ми не шукали способу порозумітися з ними. Ми ховались від них у свою нору»...

■ На перший погляд, «Втеча з майбутнього» може скидатися на документальну, навіть хронікальну п'єсу. Але при подальшому розгляді виявляється присутність вічних питань психології ще незрілої особистості, яка втрачає безпосередній контакт з реальним світом. Це проблема світу втраченої ідентичності, де підлітки, керовані культом наркотиків, спиртного, грошей готові зректися себе. Глядач перебуває у стані напруженого споглядання процесів руйнації особистості п'ятьох героїв вистави, найстрашніше в якій — абсолютна неусвідомленість героями свого стану.

■ Автор показує своїх персонажів в їх тісному взаємозв'язку. Дрон (Тарас Юровський) — колоритний типаж «тіньового мажора» у ватазі молодих «лузерів», синок прокурора. Хитрий і підступний, він розпоряджається всіма і всім. Саме він налагодив систему купівлі-продажу і безкоштовної «дегустації» наркотиків. Дімася (Борис Ковальський) — типовий «хлопчик на побігеньках», якому притаманні риси такого собі сучасного Хлестакова. Здається, в його мізках вічно живуть фрази «Чево изволите?» і «Будет сделано!». Героїня Наталії Дяченко — неповнолітня Катруся, яку компанія охрестила Відіком, дещо незграбна, вайлувата, вона постійно намагається здатися старшою за віком, але це їй мало вдається.

■ Єдиний персонаж вистави, який викликає співчуття — Оля — дівчина Роми, яку грає Юлія Кузнецова. На противагу іншим персонажам, вона з благополучної сім'ї. В брудний підвал її привело світле й нерозсудливе кохання. Неусвідомленість нею свого становища призводить до трагічного фіналу: Оля отримує передозування, а потім її ґвалтують. Режисер у цей кульмінаційний момент уникає подальшої драматизації подій — з вистави випадає «кадр» тексту п'єси, в якому Рома віддає кохану на поталу друзям...

■ Вистава сміливо говорить про одну з найбільш суттєвих, гострих проблем соціальних зрушень. Саме в цьому — сенс і п'єси, і режисерського попередження. Але чи буде воно почуте? Хотілось би.

Володимир ДМИТРИК, Хмельницький

бачити» написав: «Спочатку картини ст створювалися... Унікальність будь-якого де воно перебувало». Саме з людського ється своєрідний синтез мистецтва та ди

ФЕСТИВАЛЬ ТИЖНЯ

«Молоко-2016» — з 2 до 6 с

Відкриє IX Міжнародний фестиваль теат тів люстрації» Івано-Франківського теат В. Пелевіна, Г. Грекова, Ю. Муравицьк виставу «Ktre-jetй-la» театру «Парадигм жать господарі форуму — одесити. Теат О. Вампіловим. 4 серпня у програмі — Рівненського українського музично-дра ни і покажуть трагікомедію «Гра в Бога зонансна постановка Стаса Жиркова «С Київського театру «Золоті ворота» та Ів І. Франка. В основі сюжету цієї драми ле та Червоної армії, яких доля зводить в Гнатковський та Дмитро Рибалевський тер-класи, творчі дискусії, фотоконкур лабораторія молодої режисури, костю

ФІЛЬМ ТИЖНЯ

«Секрети домашніх твар

Захоплююча історія для сімейного пе них мультфільмів «Гидкий я» і «Лора довиковий період» і «Хортон». Голо леної хазяйки на Манхеттені, грає і Але все життя Макса перевернулос ти ще одного собаку — Дюка. Ця па облишити свої сварки з більш пова загублених домашніх тваринок, що

Підготувала Тетяна ПОЛІЩУК, «Ден