

ЛАРИСА НЕДІН

СТАТТІ

ДОПОВІДІ

ЛИСТИ

ІНТЕРВ'Ю

Київ
Видавництво Ліра-К
2024

УДК 792.028(081)
Н42

Недін Лариса

Н42 Статті. Доповіді. Листи. Інтерв'ю / Уклад. Н. Капус-
тянська. Київ: Видавництво Ліра-К, 2024. 160 с.
ISBN 978-617-520-866-3

До книги ввійшли вибрані наукові статті, розвідки, доповіді, у яких аналізуються проблеми стратегії, тактики й етики відносин у продюсерському партнерстві в площині сценічного мистецтва, порушуються актуальні питання щодо концептуальних засад і моделей акторської діяльності в суміжних професіях, зокрема в сфері радіомистецтва, а також творчі портрети митців української сцени.

УДК 792.028(081)

ISBN 978-617-520-866-3

© Недін Л., 2024
© Видавництво Ліра-К, 2024

ЗМІСТ

Замість епіграфа.....	5
-----------------------	---

СТАТТІ. ДОПОВІДІ

Художньо-етичні аспекти творчої діяльності продюсера в сфері сценічного мистецтва	8
Сфери продюсування та продюсерські моделі в сучасному драматичному процесі. Радіомистецтво	14
Монотеатр перед мікрофоном у контексті майстерності актора.....	19
Вплив розважальних програм українського радіо на творчу долю акторів київських театрів	31
Специфіка роботи актора зі словом у радіопросторі.....	37
Особливості внутрішньої і зовнішньої техніки в гумористичних передачах постановочно-ігрового характеру. Радіомистецтво	51
Наукові принципи комунікативних концепцій в індустрії сценічної діяльності.....	64
Водоспад-відблиски.....	71
Народна казка як складова освітньо-естетичного виховання на етнонаціональній основі.....	76
Творча спілка «Асоціація діячів естрадного мистецтва України» в культурно-мистецькому просторі країни	79
Культурні коди і мистецька комунікація діячів українського театру кінця XIX – початку XX століть	84
Постать Марії Заньковецької в площині етнокультурного простору України	97
Ольга Ільїна – незгасна зірка буковинської сцени.....	101
Фестиваль «Золоті оплески Буковини» як складова сучасного театрального процесу	105
Режисер Анатолій Литвинчук як майстер сценічних першопрочитань, послідовник творчого методу Леся Курбаса... ..	118
Режисер, педагог Леонід Олійник – представник української театральної школи.....	122
Слово про вчителя.....	126
Листи	130
До вершин творчості.....	139

ІНТЕРВ'Ю

За чашечкою кави.....	144
Поза ефіром	148
БІОГРАФІЯ	151
Замість післямови	159

*Своєму педагогу – Леоніду Арте-
мовичу Олійнику,
присвячую...*



ЗАМІСТЬ ЕПІГРАФА

Леонід Артемович Олійник. Для мене – і педагог, і наставник, і як батько...

Батько – бо самотній у чужому тоді для мене місті Києві мені не було до когось звернутися в сутужні моменти життя за порадою, а він завжди знаходив час – чи у парку, чи після занять в аудиторії, чи за чашкою чаю – завжди можна було розраховувати на задушевну розмову, зігрітися теплом і увагою його родини.

Педагог – бо по сьогодні свої успіхи чи поразки звіряю: «А що сказав би Леонід Артемович», – інколи навіть чую його інтонації.

Наставник – бо поталанило попрацювати з ним і як викладач-початківець (викладала на одному з його курсів сценічну мову та майстерність актора) і назавжди запам'ятала, як він спілкувався з колегами, як одним словом, штрихом інтонаційним міг розвіяти сумніви чи підбадьорити, поліпшити настрій.

Він для мене, для мого покоління – Старійшина української театральної школи. Простий і мудрий. І неправда, що незамінних людей немає. Його ніхто не зміг замінити. Ні для нас – завжди його студентів, ні для театральної школи загалом.

Лариса Недін, актриса, поетеса, заслужена артистка України¹.

¹По той бік очей / Збірник, присвячений 90-річчю від дня народження Леоніда Артемовича Олійника. 2009. С. 35.

СТАТТІ. ДОПОВІДІ



*Лариса Недін,
членкиня Національної спілки театральних діячів України*

ХУДОЖНЬО-ЕТИЧНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПРОДЮСЕРА В СФЕРІ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Сучасні форми шоу-бізнесу об'єктивно вимагають новітніх підходів до діяльності продюсера, які ґрунтуються на національних етнокультурних традиціях і впливають на формування творчої особистості. Мистецькій особистості та її багатовекторній діяльності як об'єктові наукового дослідження потрібні поглиблене осмислення і прогнозування в контексті сучасних теорій комунікації. Так, завдяки висновкам наукових розробок вітчизняних і британських учених можна об'єктивно визначити роль і місце феномену мистецької особистості та культуротворення, передусім у масмедіальному та культурно-освітньому, художньо-мистецькому та етнокультурному часопросторі. Методологія, розроблена в межах структуралізму та семіотичного аналізу Р. Барта, У. Еко, дала змогу виявити механізми утворення та репродукування семіотичного простору для формування професійної мистецької особистості, висококваліфікованого фахівця в галузі продюсерської діяльності та сучасного шоу-бізнесу та, відповідно, соціокультурного та етнокультурного часопростору, середовища, комунікативних взаємозв'язків тощо.

Водночас варто зазначити, що завдяки історико-культурологічним методам стало можливим вивчення багатократності відносин мистецької особистості в системі етнокультурних і культурологічних цінностей, професійної мистецької освіти зокрема. Філософсько-культурологічний аналіз дав змогу осмислити процеси естетизації сучасного середовища продюсера, професійного формування його особистості, що справило безпосередній вплив на високопрофесійність продюсерської діяльності та його середовища [1, 350–355]. Використовуючи системний підхід, вдалося розкрити цілісність і специфіку феномена мистецької особистості продюсера в системі культурологічних, мистецьких і навчально-освітніх пріоритетів, а також

виявити залежність між їхніми структурними елементами завдяки міждисциплінарним і комунікативним взаємозв'язкам.

Особливо слід виокремити онтологічні та соціокультурні детермінанти мистецької особистості продюсера в системі гуманізаційних процесів і професійної мистецької освіти насамперед. Проблема взаємовідносин, взаємовпливу соціальних і культурних детермінант у трактуванні мистецької особистості продюсера щільно пов'язана з проблемою формування особистості (як одним із головних компонентів формування високопрофесійного фахівця), тому стає дедалі актуальнішою. У сучасних умовах головною, найважливішою причиною цього є глобальна проблема гуманізації процесу суспільного розвитку, гуманістичного розвитку людини, філософії особистості, політичної культури та культури загалом [4, 189–194]. Більшість сучасних філософів, політологів, культурологів, мистецтвознавців і педагогів вважає, що саме всебічний гуманістичний розвиток особистості є тим шляхом, що приведе людство до розв'язання всіх наявних глобальних проблем, створить умови для подальшого цивілізованого розвитку суспільства на засадах національної культури, освіти відповідно до теорії розвитку гуманітарної науки в умовах сьогодення, насамперед у сфері мистецької освіти та формування інституції продюсування.

Не випадково, починаючи з 30-х років ХХ століття, проблеми впливу різних чинників (детермінант) на проблему формування мистецької особистості та культуру особистості присвячено чимало наукових праць вітчизняних і зарубіжних дослідників. Ще в 30-ті роки ХХ століття, як вважає сучасний дослідник А.О. Белік, у культурології з'явився новий напрям «самоорганізація-культура-і-особистість», який змістив акценти у вивченні різноманітних культур [5, 167–174]. У всіх попередніх напрямках головним об'єктом аналізу були культура, її структури, типи тощо. Винятком стало психологічне вивчення культури, у якому людина становить собою індивід, і основний акцент робиться на несвідомому елементі її психіки, водночас обов'язково проявляється культурна ідентичність людини, особисто-

сті, народу, етносу, нації [2, 105]. Центральною проблематикою напряму «культура-і-особистість», особливо на першому етапі його розвитку, було дослідження інкультурації, аналіз значення дитинства для особливостей функціонування дорослої людини. Суттєву роль відігравала теза про специфічний тип особистості, що визначає характер тієї чи тієї культури. Виникнення напряму пов'язують із появою праць Р. Бенедикт «Конфігурації культур у Північній Америці» (1932 р.) і «Моделі культур» (1934 р.). Від середини 50-х років ХХ ст. напрям «самоорганізації особистості» засобами культури спрямовано на розробку узагальнювальних культурологічних теорій. Здійсненню цієї мети слугували праці Л. Спієра, І. Халлоуела і С. Ньютона; К. Клакхона і Г. Мюррея, Дж. Долларда і Н. Міллера; Дж.М. Уайтінга та І. Чайлда; Дж. Хонігмана, Ф. Хсю, Дж. Уоллеса, В. Барнова, Е. Бургіньона та багатьох інших.

До схеми та змісту загальної структури досліджень психологічної антропології певні зміни та доповнення внесено, починаючи з 80-х років ХХ століття, Дж. Г. Мідом (використання як теоретичної орієнтації його інтеракціоністської концепції та його підходу до аналізу «Я»), а також використання загальних принципів культурно-історичної школи М. Виготського-Леонтьєва при порівняльному аналізі впливу (чи його відсутності) на психологічні виміри особистості, інституалізованих форм освіти в різних культурах.

Помітними стали зрушення щодо розгляду проблем соціокультурної детермінації формування особистості, здійснені філософами, культурологами, мистецтвознавцями і педагогами України в 90-ті роки ХХ століття. Найбільш значущими є праці українських учених В. П. Андрущенко, Є. К. Бистрицького, І. В. Бойченка, Л. І. Горенко, І. Ф. Надольного, М. І. Михальченка, В. Г. Табачківського, Л. В. Сохань тощо. Зокрема, автори монографії «Культура. Ідеологія. Особистість: методолого-світоглядний аналіз» (К., 2002) так оцінюють взаємодію соціальних і культурних детермінант мистецької особистості: «Зазначена взаємодія здійснюється не в абстрактному просторово-часово-

му середовищі, а в діяльності й спілкуванні людей у суспільстві [1, 351; 3, 125]. Діяльність постає як дійсність культури. Без діяльності культура втрачає історичні раціонально-чуттєві контури, соціальний сенс, відривається від земної основи і перетворюється на ілюзію, джерела якої можна виявити далеко не завжди» [1, 359–360; 6, 185–186].

Аналіз наукової проблематики згаданих напрямів, шкіл та деяких учених щодо соціокультурних та етнокультурних впливів на особистість продюсера та формування фахівця свідчить про вагомі досягнення в цій сфері діяльності. Водночас варто звернути увагу на системний розгляд діалектики взаємовпливу соціальних і культурних детермінант під час формування особистості продюсера. Цю проблему ще надто мало висвітлено в науковій та навчально-методичній літературі, насамперед у культурологічному, мистецтвознавчому та педагогічному аспектах відповідно до новітніх завдань вищої мистецької освіти України початку XXI століття.

Процес взаємовпливу соціально-культурних, мистецько-освітніх та етнокультурних детермінант розвитку особистості продюсера можна розглядати як на історико-культурному тлі, так і з огляду на сучасний стан соціокультурних відносин та їх вплив на особистість. Не відкидаючи потреби щодо взяття до уваги певних історичних соціокультурних обставин, зауважимо щодо діалектики такого взаємовпливу в сучасних умовах. Маючи на увазі, що соціокультурні та етнокультурні детермінанти – це соціальні та культуротворчі відносини (у широкому розумінні терміна), що реалізуються, проявляються під час соціокультурної діяльності продюсера, що містить певну систему елементів (деяких детермінант), а також те, що культурними та етнокультурними детермінантами можна визначити такі: стан виховання, освіти, духовної (культурної творчості); рівень опанування певною галуззю знань; культура праці, поведінки; культура національного, релігійного та мовного середовища (усі ці елементи і становлять зміст поняття «культури суспільства»), можна стверджувати, що саме у взаємодії насамперед

цих, а також геополітичних, біологічних, культуротворчих та етнокультурних чинників народжується особистість продюсера як феномен цього соціокультурного простору.

Як соціальні, так і культурні, етнокультурні детермінанти розвиваються об'єктивно за певних внутрішніх, притаманних їм причин і за своїми особистими законами та закономірностями. Тобто немає однозначної залежності чи повної відповідності між станом соціальних відносин (чи діяльності) в суспільстві та станом, рівнем його культури. Водночас очевидним є й те, що як соціальні, так і культурні, етнокультурні детермінанти взаємно впливають одна на одну та прагнуть у своєму розвитку до наближення за станом свого подальшого розвитку. Щодо конкретного суспільства, соціальної спільноти чи окремої особистості (продюсера чи виконавця), то їх стан розвитку залежить від конкретно культурно-історичної ситуації, від конкретного стану соціальних відносин і культури цієї соціальної спільноти, у якій вони перебувають. Відповідно до цього, якщо постає потреба з'ясувати стан і перспективи розвитку особистості в конкретному суспільстві, то варто проаналізувати весь комплекс геополітичних, економічних, соціокультурних та етнонаціональних відносин у цьому суспільстві (чи середовищі) та стан культури в них. І лише за таких умов можна об'єктивно визначити соціокультурний і духовний рівень, стан особистості, насамперед мистецької особистості. Водночас певною мірою є сенс погодитися і з тими дослідниками, які відкидають безумовну соціокультурну детермінацію розвитку кожної особистості, що є дуже важливим в умовах євроінтеграційних процесів в Україні початку XXI століття.

Література

1. Парадигма розвитку національного культурно-освітнього простору XXI ст.: українознавчі критерії дослідження / Горенко Л. І. // VIII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Національно-культурний простір України XXI ст.: стан і перспективи: Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 2–3 червня 2010 р. К. : НАКККиМ., 2010. С. 350–360.

2. Культурна ідентичність / Горенко Л. // Науковий інструментарій українознавця. Довідник / Кер. авторського колективу, наук. кер. Л. Токар. К. : ННДІУВІ, 2012. С. 213–218.

3. Архетипи української культури / Кримський С.Б. // Феномен української культури: методологічні засади осмислення. К., 1996. 135 с.

4. Поняття політичної культури. Політична культура українців / Лісовий В.С. // Феномен української культури: методологічні засади осмислення. К., 2010. 320 с.

5. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.): монографія / В. Шейко, Ю. Богущкий. К. : Генеза, 2005. 592 с.

6. Історико-культурний досвід українського народу в навчальному процесі / Хандогій Г.Л. // Українознавство – наука самопізнання українського народу: Матеріали X щорічної Міжнародної науково-практичної конференції; 18–20 жовтня 2001 р. / Загальна ред. Кононенко П.П., наук. ред.-упорядн. Ярошинський О.Б. К. : НДІУ, 2001. С.184–186.



Лариса Недін, заслужена артистка України

СФЕРИ ПРОДЮСУВАННЯ ТА ПРОДЮСЕРСЬКІ МОДЕЛІ В СУЧАСНОМУ ДРАМАТИЧНОМУ ПРОЦЕСІ. РАДІОМИСТЕЦТВО¹

FIELDS OF PRODUCTION AND PRODUCER MODELS IN THE MODERN DRAMATIC PROCESS. RADIO ART

Для початку розглянемо передумови виникнення продюсерської моделі та продюсування як такого в радіожурналістиці, зокрема у жанрі художнього мовлення, адже саме у цій площині перетинаються та синтезуються з журналістикою різні мистецькі жанри. Радіо – це засіб масової інформації, який не лише фіксує, констатує процеси суспільства, а й впливає на них, а отже, впливає на свідомість і почуття людей. Радіо говорить з кожним зокрема і з мільйонами одразу, це аудиторія, яка за кількістю в сотні разів більша, ніж театральні, концертні зали.

Драматургічні процеси фундаментально вкоренилися в таких жанрах радіомистецтва: радіовистава (ідеться саме про радіопостановки, а не трансляційні записи вистав у театрі), радіодетектив, радіофільм, розважально-постановочні передачі. Звернімо свою увагу на розважально-постановочні передачі. Постановочні передачі ігрового, театралізованого характеру потребують ансамблевого, колективного стилю роботи: редактор-автор сценарію, режисер-постановник, актори, музичний редактор, звукорежисер, широко залучаються до співпраці письменники-гумористи, сатирики. Найяскравішим прикладом таких передач в історії Українського радіо залишаються «Від суботи до суботи» та «А ми до вас в ранковий час». Нічого кращого й популярнішого створено не було.

¹ Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: творчі діалоги. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2020. 486 с. С. 121–129. Режим доступу: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Diyalnist_produsera_v_kulturno_mystetskomu_prostori_XXI_stolyttya_2020.pdf

Продюсер у радіоструктурі – це виробник, організатор передачі, довірена особа компанії, об'єднання, дирекції, редакції, художній керівник проєкту. Здійснює організаційний, художній, фінансовий контроль за створенням контенту (радіопродукту), відповідає за дотримання договорів із компанією, студією, редакцією про відповідність створеної радіопередачі умовам, вимогам договору.

Передача «Від суботи до суботи» з'явилася в радіоефірі 1968 року, «А ми до вас в ранковий час» на дев'ять років пізніше. Фундатором і керманічем цих передач був журналіст Григорій Мельник. Водночас не використовували терміна «продюсер» на території СРСР, до складу якого входила Україна, хоча на Заході вже широко послуговувались цим поняттям у мистецькій індустрії. Усі організаційно-творчі процеси (від редакторського задуму до виходу передачі в ефір: робота з позаштатними авторами, співпраця з режисером-постановником, з акторами, музичний матеріал, прем'єри, інтерв'ю) здійснював і контролював Г. Мельник. І щосуботи радіослухачі слухали новий випуск передачі. Лише з появою «А ми до вас в ранковий час», яка звучала в ефірі спочатку двічі (субота, неділя), а згодом, ставши популярною, щодня цей марафон підхопили журналісти-редактори Віктор Герасимов, Інна Цацко, Людмила Онищенко.

Біля витоків цих передач стояли унікальні режисери-постановники Володимир Бохонко та Юрій Дзюба. Залучали кращих артистів: Юрія Шумського, Миколу Яковченка, Степана Олексенка, Анатолія Пазенка, Олег Комарова, Ірину Дуку, Зою Вихареву, Наталю Лотоцьку, Інну Єрмоленко. Для створення рейтингового обличчя програми за справу взялися наші незабутні гумористи: Андрій Сова, Павло Глазовий, Тарапунька і Штепель (Юрій Тимошенко та Юхим Березін). Позивні цих передач лунали в кожній сільській домівці, з вікон міських квартир, запрошуючи слухачів у світ дотепного слова, музики, даруючи людям піднесений настрій. Усмішки, інтермедії, фейлетони, гуморески, які прозвучали в межах передач, одразу ставали популярними. Їх переписували, передавали з вуст у вуста, виконували на концертних майданчиках.

Варто згадати й естрадних виконавців: Костянтин Огневий, Дмитро Гнатюк, Назарій Яремчук, Василь Зінкевич, Софія Ротару, Едіта П'єха, Алла Пугачова, Валерій Леонтьєв, Микола Гнатюк, Олександр Єров, Лев Лещенко та багато інших зірок всесоюзної естради поспішали до студії на інтерв'ю, бо знали, що пісні, які звучать у цих передачах, приречені на успіх. Історичний факт: саме «Від суботи до суботи» подарувала крила пісні Володимира Івасюка «Червона рута» (на власний ризик її вставив у передачу редактор, а нині знаний поет-пісняр Віктор Герасимов, якому «не рекомендували» цього робити).

Очоливши 1995 року редакцію розважальних передач, я (Лариса Недін – авторка статті) успадкувала й обов'язки керівника цих програм. Редакторами передач на той час були Ігор Стратій і Олена Терентьєва, до режисерської групи долучились Василь Обручов, Юрій Ємельяненко. У 2001–2002 роках відбулася реорганізація структури УР-3 (третього каналу Українського радіо), упроваджено новий формат – радіоканал духовного відродження «Культура». Формат – це не що інше, як «уніформа» радіостанції, її індивідуальний одяг. Отже, канал «Культура», як безальтернативний на той час канал в інформаційному просторі нашої держави, набув чітко окресленої творчо-стилістичної палітри. Було унеможливлено підміну творчості її імітацією. Колектив однодумців керувався гаслом: «Мистецькому каналу – тільки високохудожні, справді мистецькі передачі!». Канал став ефірною оазою українського національно-культурного духу. Постала потреба у змінненні психології журналістів, ведучих передач.

Обмежуватися лише ефіром – це не що інше, як обмежувати свої ринкові можливості. Старе доринкове радіо відходило в минуле, народжувалося радіо в новій якості: не лише як ефірна структура, а й як продюсерський центр. Постала потреба в позаефірній діяльності: концерти, презентації, творчі зустрічі, конкурси, фестивалі та інші мистецькі й соціально значущі акції. А відтак вдалося привернути увагу рекламодавця. Саме в розважальних передачах «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час» з'явилися перші рекламні ролики.

2005-й рік. До команди творців передач долучилися режисери-постановники Зінаїда Журавльова, Лариса Потапенко, В'ячеслав Глушенко. Постійними ведучими (візитівкою передачі) стали Лариса Недін і Олександр Сафонов. Голосову палітру творили Тамара Стратієнко, Олена Фещенко, Тетяна Філіпенко, Людмила Ігнатенко, В'ячеслав Сланко, Леонід Марченко, Василь Довжик, пізніше приєдналися Євгенія Гулякіна, Василь Черношкур. Керівник передач (Л. Недін), якого вже називають художнім керівником, організовує концертні програми на різних сценічних майданчиках.

У 2008 році відсвяткували 40-річний ювілей передачі «Від суботи до суботи» – улюблениці мільйонів радіослухачів – на сцені Оперної студії Національної консерваторії ім. П. І. Чайковського (нині – Національна музична академія). Записані та широко транслювалися радіо-, відеOVERSII шоу-програми, у якій взяла участь вся творча група й артисти естради Павло Дворський, Павло Зібров, Іво Бобул, Олег Дзюба, Микола Свидюк, Алла Кудлай, Лілія Сандулеса, Ніна Шестакова, Любов і Віктор Анісімови, квартети «Явір», «Гетьман», гумористи, сатирики, виконавці художнього слова Анатолій Литвинов, Анатолій Паламаренко, Анатолій Демчук, Євген Дудар, популярні композитори та поети-піснярі. У межах святкування за сприяння ТС «Асоціація діячів естрадного мистецтва України» (Президент Творчої спілки – В. В. Герасимов) проведено конкурс виконавців сучасної естрадної пісні. Передача «А ми до вас в ранковий час» свій 40-річний ювілей відсвяткувала у 2017-му, ювілейний концерт відбувся в січні 2018-го у Великій концертній студії Будинку звукозапису Українського радіо. Переповнений зал глядачів вітали провідні артисти сучасної естради, поети-піснярі, композитори, літератори. Глядачі мали змогу побачити та поспілкуватися з акторами, які були головними діючими героями цього вечора. Свої вітання надіслали автори, чиї гумористичні твори впродовж останніх десятиріч лунали з ефіру, – Микола Возянов (м. Харків), Юрій Береза (м. Рівне). ВідеOVERSII ювілейного вечора можна переглянути на каналі [youtube.com.estrada.ua](https://www.youtube.com/estrada.ua) У 2017 році Національні телекомпанія і радіокомпанія України

реформовані в ПАТ «Національна суспільна телерадіокомпанія» – UA: Суспільне. Телебачення і радіо стали єдиною структурою, і вже офіційно в структурі штатного розпису працівників є посади: генеральний продюсер, виконавчий продюсер, лінійний продюсер, продюсер проекту, продюсер передачі тощо. Розпочалася нова ера мовлення. Передачі «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час» стали історією українського радіо. Про них сьогодні пишуть журналісти, аналітики, культурологи, про них читають в підручниках студенти – майбутні журналісти, ведучі програм, актори, драматурги, режисери-постановники. Ці передачі – приклад для майбутніх поколінь у ЗМІ високохудожнього ефірного продукту для широкого загалу слухачів, джерело пізнавальної інформації і піднесеного настрою, альтернатива радіостанціям, які замість мистецтва культивують примітивний ширпотреб, несмак, і є не що інше, як форпости чужоземної ерзацкультури, з її деструктивним впливом на масову свідомість слухачів. Це приклад духовних, культурно-мистецьких професійних стандартів, які утримують високу планку художнього мовлення.



Лариса Недін, авторка року «Франкова земля-2020, переможець у номінації «Франковий Дрогобич-Київ. Сила мовленого слова»

МОНТЕАТР ПЕРЕД МІКРОФОНОМ У КОНТЕКСТІ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА¹

У статті розглянуто монотеатр як актуальний напрям не лише драматичного театру, а й театру звукової драматургії, який розширює творчу палітру актора, дає змогу глибше проявити й увиразнити свою творчу індивідуальність, зокрема і в контексті виконавської майстерності актора. Відстежено історичний шлях зародження моно'єси в жанрі оригінальної радіодрами та адаптації літературних творів.

Ключові слова: монотеатр, монодрама, моновистава, слово, монолог, радіодрама, радіоп'єса, потік свідомості, радіосповідь.

The mono-theatre in front of the microphone in the context of actor's skill

*The article considers the mono-theatre as a relevant direction of not only dramatic theatre, but also theatre of sound dramaturgy, which expands the creative palette of the actor; helps to more deeply show and express creative personality, in particular, in the context of the performing mastery of the artistic speech. The historical path of origin of mono-play in the genre of original radio drama and adaptation of literary works is traced. **Keywords:** mono-theatre, monodrama, mono-play, word, monologue, radio-drama, radio-play, flow of consciousness, radio-confession.*

В статье рассмотрен монотеатр как актуальное направление не только драматического театра, но и театра звуковой драматургии, который расширяет творческую палитру актера, помогает глубже проявить свою творческую индивидуальность, в частности и в контексте исполнительского мастерства актера. Прослежен исторический путь зарождения

¹ Монотеатр перед мікрофоном у контексті майстерності актора / Л. М. Недін // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2020. Вип. 26. С. 69–74. Режим доступу: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/202592>

монопьесы в жанре оригинальной радиодрамы и адаптации литературных произведений.

Ключевые слова: *монотеатр, монодрама, моноспектакль, слово, монолог, радиодрама, радиопьеса, поток сознания, радиоисповедь.*

Один зі шляхів розвитку сучасного театру – це популяризація здобутків виконавської майстерності, репрезентація можливостей універсальної мови театру, сприяння інтеграції до світового театрального процесу методом не реставрації, а пошуку їхнього розвитку в сучасному мистецькому просторі, коли руйнуються штампи, інертність заради переосмислення світових театральних ідей, заради виявлення больових точок життя і залучення публіки до роздумів.

Починаючи з кінця 80-х років ХХ століття, в Україні виокремлюється і активно розвивається така форма театрального мистецтва, як моновистава, яка обумовила розвиток жанру монодрами, жанру з єдиним суб'єктом дії, що дало поштовх розвитку камерних театрів, які допомагають акторові проявляти та увиразнювати свою індивідуальність методом глибокого відчуття Слова, виразності мовлення, адже Мова здатна розкрити, збудити талант мислення і талант дії, реформує думку, бачення, світосприйняття Людини.

Ці процеси обумовили і розвиток фестивального руху в цьому напрямі, який став складовою міжнародних театральних процесів.

Моновистави є в репертуарі більшості провідних майстрів драматичної сцени. Щойно актор чи актриса входять в етап творчої зрілості, неминуче виникає бажання створити моновиставу, бо моновистава – це найвищий рівень акторської майстерності. Зазвичай до цієї форми звертаються актори, які тягнуться до глибоко психологічного театру, які здатні душевним камертоном обирати сповідальну ноту та довіряють їй творення світу. У цю сповідальну подорож беруть із собою лише одного побратима – своє «я», усвідомлюючи, що ризикують зійти на одноманітність, бути нудними або повчальними. Актори, які відчувають у собі силу і впевненість бути цікавими, тривожни-

ми, а часом по-шекспірівськи монументальними або ж іронічними і навіть смішними.

Стрімке збільшення кількості камерних сцен у державних і недержавних театрах сприяє цьому. Камерна сцена – це своєрідний рентген для виконавця. Вона виявляє мотиви його вчинків, слів, жестів, міру обдарованості актора, його культуру в ставленні до професії, уміння синтезувати власний творчий стиль із життєдайною енергією мистецтва. Камерна сцена – це можливість створити, передати через власне «я» простір, пронизаний відчуттям дисгармонії сучасного світу і водночас організувати власний гармонійний театральний космос.

Камерна сцена – простір, де гостро перетинаються інтереси драматурга й актора. Може, тому часто-густо актори виступають авторами своїх вистав. І першочерговий предмет їхнього дослідження – особистість із правдивими пристрастями, активна життєва позиція, прагнення до філософського осягнення буття людини в світі. Основний ключ моновистав – особистість у всій повноті стосунків, почуттів, духовних надбань людства.

У жанрі монотеатру яскраво, самобутньо, неповторно працюють актори:

Ольга Бразинська і Олександра Галицька (м. Дніпро), Богдан Козак, Лідія Данильчук, Святослав Максимчук, Наталя Половинка (м. Львів), київські майстри – Вікторія Васалатій, Лариса Кадирова, Ірина Кліщевська, Олег Комаров, Петро Миронов, Лариса Недін (авторка статті), Галина Стефанова, Михайло Фіца, Галина Яблонська; у Херсоні – Любов Калюжна, а також Олена Ластівка, Тетяна Крижанівська у Черкасах. І цей перелік можна продовжити.

Завдяки Міжнародному театральному фестивалю монодрам «Марія» (засновниця і організатор – народна артистка України Лариса Кадирова) український глядач міг в різні роки бачити моновистави акторів з інших країн: Шовгі Гусейнов (Азербайджан), Марія Захаревич, Галина Дзягілева, Олена Дудич (Білорусь), Нора Бадалян (Вірменія), Марія Відаль (Іспанія), Біруте Мар (Литва), Юні Дар (Норвегія), Пітер Чижмар (Словаччина –

Велика Британія), Віктор Лафорович, Ельжбета Левак, Барбара Дзекан (Польща), Джікан Бикмаз (Туреччина) тощо.

У моновиставі актор сам на сам із публікою. У цьому монодіалозі він безмежно зрозумілий, бо відвертий, чесний, висловлює те найглибше, що може розіграватися в душі людини. У своє творіння вкладає все, що в нього є ідеального і трагічного, чесного та іронічного. От чому моновистави здебільшого глибоко драматичні й дуже рідко мають розважальний, комедійний характер.

Розмірковуючи про сучасне мистецтво, не варто ігнорувати той факт (він очевидний), що естетичні погляди, смаки сучасної людини формуються під впливом електронних засобів масової комунікації. Соціальні мережі дають змогу відстежувати події в будь-якій частині світу. Це впливає на всі сфери життєдіяльності. У сучасної людини процес усвідомлення подій забирає значно менше часу. Ця здатність народилася під впливом телебачення, насамперед радіо і гаджетоманії. Молодь має «кліпове» мислення. Сучасна вистава підвладна логіці, яка прийшла до нас із кінематографа. Логіка монтажу без послідовних переходів, умотивування переходу одного епізоду в інший, відповідно і сцен та сюжетних ліній. Виникла нова якість побудови вистав. Та й у сучасних п'єсах значно зважено принцип поєднання елементів, раніше несумісних. Це особливість сучасного театру, сучасної драматургії. Ці процеси змінили не лише глядацьке сприйняття, а й змусили режисерів вдаватися до нових форм, вплинули на акторську техніку. Як засвідчує практика, базова акторська школа в Україні єдина. Коли актори з різних причин переходять з одного театру до іншого, вони легко адаптуються в новому колективі. Їх об'єднує базова школа, професійне виховання, побудоване на засадах психологізму, умінні відтворювати життєву правду художніми засобами. Різняться лише способи. Та позаяк театр не може існувати поза обставинами часу, відбулися певні зміни у виконавській манері. Уміння відчувати сьогодення, бути органічним у ньому, «своїм» – запорука визнання. Прослуховуючи фондові записи 30-х, 60-х, 80-х років, ловиш себе на думці, що актори вельми відрізняються манерою

гри від сьогоднішніх, це відмінне бачення правди. Сьогодні еталон змінився. Мине 10–20 років, він знову зміниться. Сучасний актор здатен працювати та органічно почуватися і на театральній сцені, і на телебаченні, на радіо, і в кіно. А це не так легко, як здається на перший погляд. Актор опановує суміжні професії. Питання самовдосконалення кожен актор вирішує для себе сам. Це справа індивідуальна. У будь-якій професійній сфері цінуються професіонали, а це зобов'язує працювати над собою.

Інформаційний простір і мистецький простір весь час щільно перетинаються. Разом із цим простір мистецтва має свою яскраво виражену специфіку, структуру, яка, скажімо, тендітніша, чуттєвіша, ніж структура простору інформації. Мистецький простір передбачає звернення до духовного, яке, на жаль, охоплює далеко не всі суспільні прошарки, випадання яких із мистецьких процесів є небезпечним, бо призводить до деградації.

Інформації про *радіомистецтво* бракувало і в середині ХХ ст., і в 90-х, бракує її й у ХХІ ст. Утім, попри це чимало журналістів, сценаристів, письменників, драматургів, акторів відчували потребу в формах самовираження, які є найприроднішими для радіоефіру. Починаючи з кінця 80-х років минулого століття, народжуються, так би мовити, змішані жанри, написані суцільними діалогами. Доволі поширеним є погляд, що радіодрама – це насамперед мистецтво створення досконалого природного діалогу. Наголошую, природного. Зробіть невеличкий експеримент: прочитайте вголос будь-який фрагмент художньої прози. Ви відчуєте, що вам бракує обірваних речень, вигуків, семантичних повторів тощо, словом, того, що надає забарвлення, колориту усній мові. Сценічні п'єси – «читабельні», мова театральних персонажів відрізняється від звичайного спілкування (саме тому на театрі в усі часи актори прагнуть часто-густо спрощувати написане, наближати до звичайної розмовної мови).

Заведено вважати, що історія радіомистецтва розпочалася 1923 року, коли Бі-Бі-Сі видало в ефір озвучені уривки із п'єс В. Шекспіра. Зауважу: «ще у 1908 році англійський режисер і теоретик сцени Гордон Крег стверджував, що п'єси Шекспіра

написані не для сцени, що думка в них важливіша за вчинки і речі» [1]. Не менш важливим є те, що театр «Глобус», для якого писав Шекспір, замість декорацій послуговувався написами: «Палац», «Балкон», «Ліс» тощо. Тобто глядач мав дофантазувати, доуявляти. Так само, як слухаючи радіо, коли не бачиш, а лише чуєш, – і вже твоя уява творить стрічку бачення.

У фондах Українського радіо зберігається багато записів мовнистав різних років. І не лише тому, що це й документальний запис голосів акторів різних поколінь, і тих, кого вже немає серед живих. Цей жанр запитаний в ефірі. Записи напихваті. Їх любить слухати радіослухач. Чому?

«Драматичний монолог – невід’ємна частина п’єси. Літературні монологи – це твори лірики та епосу. Якщо в театральних виставах сценічне мовлення існує поряд з музикою, співом, рухом, танцем, то в монологі – чи драматичному, чи літературному – панує слово. Літературний монолог може бути не наділений такою активною, дієвою функцією, як у п’єсі, проте зміни подій, прагнень, рішень героїв мають розкриватися через внутрішню філігранну трансформацію мовлення актора-оповідача. Основа цього образу – чітко визначені завдання акторської та виконавської концепції», – пише кандидат мистецтвознавства А. Гладишева [2]. Монолог найчастіше має сповідальний характер. Це процес мислення на очах у публіки, до того ж уся внутрішня техніка актора сконцентрована на рухові думки. Надважливою складовою завдання під час виконання монологу є вміння не зосереджуватися на переживаннях у собі, а діяти словом, вести діалог із глядачами, мати чітку людську позицію.

Моноп’єса – це твір, який завжди виконує один актор. Його виконавська природа має поєднувати зовнішню та внутрішню техніку акторського мистецтва, майстерність художньої розповіді та художнього читання.

Камерна природа радіомистецтва майже тотожна інтонації сповіді, розмови віч-на-віч. Багато хто з літераторів, журналістів, митців вважає монолог пріоритетною формою радіодрама-

тургії. «Монолог, найменш сценічна частина п'єси, є найрадіогенішою» [3], – стверджував П. Антокольський.

Перші радіоп'єси-монологи у світовому радіомистецтві з'явилися у 30-х роках ХХ століття. В їхній основі від самого початку використовувався принцип літературної традиції – «потік свідомості». Характер героя, як і всі події, їхня послідовність, конфлікт, розкривалися під час словесного самовираження, а не конфлікту двох чи більше дійових осіб. Герой (героїня) «запрошував» і «впускав» слухачів у свій внутрішній світ, і саме слухачі, а не партнер-персонаж, ставали співрозмовниками та свідками сповіді. Слухачеві надавалося право бути співучасником подій, робити висновки, виносити присуд. Цей прийом виявився бездоганним і напрочуд радійним. Радіо звертається до всіх і до кожного зокрема. «Інтимний» характер таких постановок отожднюється з радіосповіддю. Не механічна складова (мікрофон, запис, монтаж), а «душа», «я», виражені в слові, стали головним виражальним засобом для актора і, відповідно, знаряддям для режисера. Голос виконавця здатен передавати витончені й радісні таємниці людського буття, гармонію, яка є містком до глибин століть, увібравши в себе мистецький досвід тисячоліть.

Прикладів радіоп'єс-монологів багато (їдеться як про оригінальні, так і адаптовані літературні твори). Слід зауважити, виокремлюються своєю не сценічністю і водночас вишуканою професійністю німецькі твори, написані драматургами, письменниками повоєнного часу (ідеться про Другу світову). Для прикладу кілька імен: Г. Белль, Арнольд Мейноф, Герман Кессер, Гюнтер Айх. І саме бурхливий розвиток німецької радіодрами (і в моножанрі зокрема) у повоєнний час спровокував негативні явища-рефлексії в Радянському Союзі, до складу якого входила Україна. Подібні радіоп'єси таврувалися як «формалістичні», «фашистські» (спишемо це на драматично-трагічний шок, пов'язаний з подіями Другої світової війни). Радянській ідеології були завжди чужими поняття «індивідуум», «особистість», «пошук свого “я”», «сповідь». П'єса-потік свідомості, п'єса-монолог надовго зникли з літературного, театрального

процесу і, відповідно, – з радіоефіру. Радіодраматургія змушена була шукати інших шляхів розвитку. І тільки з розпадом СРСР стали можливими міжнародні зв'язки, що були поштовхом до відродження «забутого жанру» і розвитку його на новому професійному рівні. У монодрамі – це шлях характерного загострення уваги до конфлікту «індивідуум – загаль», до внутрішніх потреб особистості. Запитаними стають «п'єса-потік свідомості», п'єса-монолог, у яких людська уява руйнує звичні просторово-часові зв'язки.

Монодрама – це широке поле різноманітних засобів виразності, у якому поєднані емоційна, фізична та словесна дія. Коли ж ідеться про радіовиставу, то інтонаційна палітра стає домінантою актора. Професійні актори знають, що інтонація не існує сама собою. Її не варто штучно створювати й механічно відтворювати. Інтонація має народитися у результаті глибокого аналізу твору, через який розкривається внутрішнє життя героя чи героїні. В інтонації відображається образне бачення подій, ставлення виконавця до вчинків героя.

«Практика засвідчує, що інтонаційно убога мова найчастіше народжена відсутністю у актора не лише виразних голосових даних, а й яскравого бачення, багатой творчої фантазії, справжньої словесної дії» [4], – зазначає заслужена артистка України Зоя Вихарева – доцент кафедри сценічної мови Київського Національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Безпосередність інтонаційного звучання монологу має передавати безпосередність та органічність виникнення тексту ролі. Можна стверджувати, що інтонація – один із найважливіших виразних засобів актора в радіотеатрі. Інтонація розкриває риси характеру, свідчить про соціальну та професійну належність героя (героїні), передає нюанси почуттів, думок, підтекстів. Саме інтонацією передаються звертання, запитання, порівняння або ж особливий емоційний стан персонажа. Актор наділяє героя своїм голосом, через який «оживляє» його. Через голос, інтонаційний малюнок ролі, підтексти, влас-

ний життєвий досвід, який проєктується на героя, темперамент робить свого героя зримим.

Актор, який має досвід роботи на радіо та усвідомлює специфіку слова у радіовиставі, розуміє значення вміння прони-кати в мовну палітру твору. Він шанобливо ставитиметься до авторської стилістики, яка дає змогу відчутти і мелодику, і ритм мови героїв, їхню мовну манеру. Інтенація ж як засіб виразності допомагає передати найтонші психологічні нюанси почуттів героїв та емоційного стану.

Беручи до уваги соціокультурний контекст, у якому створено п'єсу, аналізуючи форму радіотвору в зв'язку з його змістом, варто зауважити, що монологічні різновиди радіомистецтва часто вбирають у себе традиції конкретної національної школи радіодраматургії. Як приклад, традиція, пов'язана генетично з поетичною спадщиною минулого, з усною народною творчістю (міф, легенда, сказання, як відомо, народжувалися в дописемний, долітературний періоди розвитку людства, існували в монологічній формі). До таких форм у радіотворчості свого часу зверталися фінський драматург Павло Хаавіко, російські автори В. Гусев, Е. Багрицький, українські поетеси Любов Забашта, Наталія Давидовська. У новітні часи такі спроби мають Марія Морозенко та Ігор Павлюк. Якщо вести мову про адаптовані літературні твори, то слід зазначити, що актори часто звертаються до творів українських класиків – Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, створюючи цікаві моновистави, тематично суголосні часу.

Передбачити способи розвитку ефірного ринку важко. Утім, зважаючи на специфіку аудиторії шанувальників радіо, стабільність художніх смаків значної частини радіослухачів, вихованих на культурних цінностях і традиціях нашого народу, можна сміливо прогнозувати інтерес до радіомистецтва загалом і до монодрами зокрема, як оригінальних радіоп'єс, так і до адаптованих літературних творів. У монодрамі життя ніби спресоване. Це біль і радість, трагічна безвихідь і найніжніша іронія, байдужість і співчуття, утиснені в якусь годину часу (моновистави зазвичай тривають 45 хв, 1 год, 1 год 20 хв).

Персоніфікована складова моновистави, її зміст залежать не лише від натхнення автора, а й від виконавської майстерності виконавця. Творчі уподобання драматурга інтерпретує актор. Технічна складова доволі часто впливає на засоби втілення задуму, та й на сам задум. Скажімо, радіомікрофон вплинув на діапазон можливостей драматурга, розширив просторові координати, які в театрі обумовлені та обмежені розміром сцени. Сценічним майданчиком моновистави став не радіоприймач, а внутрішній світ та уява слухача. Ю. Архипов зазначає: «Місце дії радіоп'єси – справді людська душа, в котрій нема і не може бути «праворуч», «ліворуч», яка не підвладна законам Евклідової геометрії» [5].

Кінцевий результат моновистави перед мікрофоном – не текст на столі редактора, не задум режисера-постановника і звуковий запис і навіть не інтерпретація авторського задуму актором, а взаємозв'язок з аудиторією, таїнство співтворчості зі слухачем. І в цьому трикутнику головна роль відведена виконавцеві. «Слово, мовлене у порівнянні зі словом написаним, несе додаткове інформаційне навантаження» [6]. Виконавець ролі підказує, мотивує шлях до створення радіообразу, кінцевий образ і події народжуються в уяві радіослухача. Актор стає автором «театру уяви». Збудником стає словесна дія, слово, помножене на творчу уяву, думку, бачення, оцінку, енергетичний посил, інтонування, власний життєвий і творчий досвід, майстерне і досконале володіння зовнішньою і внутрішньою акторською технікою.

Радіо – самодостатнє. Воно повернуло і піднесло на значно вищий щабель усне мистецтво, тепер уже високо організоване. Надало рівні права слову друкованому і слову мовленому. Сценічні постановки у драматичних театрах рано чи пізно зникають з репертуару, з театральних афіш. Театр звукової драматургії залишає людству у формі фондових записів зразки високохудожніх творінь.

Монотеатр перед мікрофоном – це записи оригінальних радіоп'єс, адаптовані літературні твори і трансляційні театральні записи моновистав, що зберігають для майбутніх поколінь го-

лос і частинку душі кращих майстрів, які творять у царині художнього слова.

Джерела та література

1. Ляшенко Б. Радио без тайн: «Рассказ неизвестного диктора». М. : Искусство, 1990. 224 с. С. 21.
2. Гладишева А. Сценічна мова. Монологи. Композиції. Моноп'єси : Навч. посібник-хрестоматія. Біла Церква: Білоцерківська книжкова ф-ка, 2013. 367 с. С. 13.
3. Бараневич Ю. Жанры радиовещания. Киев; Одесса: Вища школа, 1978. 194 с. С. 175.
4. Вихарева З. Робота над віршем та логічний аналіз тексту. Київ, 2005. С. 4.
5. Шишлина М. Приглашение на вернисаж // Темная башня: Радиопьесы Великобритании и Ирландии. М. : Искусство, 1990. 224 с. С.7.
6. Хоменко І. Оригінальна радіодрама: Навч. посібник. Київ : Київ. націон. ун-т. Ін-т журналістики, 2002. 320 с.

References

1. Lyashenko B. (1990). Radio without secrets: «Story by unknown». Moskva : Iskusstvo. 224 194 [in Russian].
2. Gladisheva A. (2013). Stage language. Monologues. Compositions . Monoplays: Navch. posibnik-hrestomatiya. Bila Tserkva: Bilotserkivska knizhкова f-ka. 367 [in Ukrainian].
3. Baranevich Yu. (1978). Genres of broadcast. Kyiv; Odessa: Vischa shkola. 194 [in Russian].
4. Vihareva Z. (2005). Prosecution of verse and logic analysis of text. Kyiv [in Ukrainian].
5. Shishlina M. (1990). Invitation on an opening day. *Temnaya bashnya: Radiopesyi Velikobritanii i Irlandii*. Moskva: Iskusstvo. 224 [in Russian].
6. Homenko I. (2002). Original radiodrama: Navch. posIbник. Kyiv: Kyiv. natsion. un-t. Institut zhurnalistiki. 320 [in Ukrainian].



*Лариса Недін зі студентами на церемонії вручення театральної премії
«Київська пектораль» у Молодому театрі*

ВПЛИВ РОЗВАЖАЛЬНИХ ПРОГРАМ УКРАЇНСЬКОГО РАДІО НА ТВОРЧУ ДОЛЮ АКТОРІВ КИЇВСЬКИХ ТЕАТРІВ¹

Починаючи з 90-х років ХХ століття, уявляється тенденція відсоткового збільшення в теле- і радіоефірі розважальних передач, шоу. Можна сміливо стверджувати, що передвісниками в інформаційному просторі, зокрема радіо, були гумористичні передачі постановочного характеру «Від суботи до суботи» та «А ми до вас в ранковий час». Автором ідеї та редактором цих передач був журналіст Григорій Мельник. З 1968 року на хвилях першого каналу Українського радіо щосуботи звучала передача «Від суботи до суботи», яка дуже швидко набула популярності. Всі організаційно-творчі процеси (від редакторського задуму до виходу в ефір: сценарій, робота з позаштатними авторами – гумористами, сатириками, режисером-постановником, акторами, музичне оформлення, прем'єри, інтерв'ю) здійснював і контролював Г. Мельник. Лише через дев'ять років, з появою передачі «А ми до вас в ранковий час», яка звучала в ефірі спочатку щосуботи і щонеділі, а згодом щодня, долучилися журналісти-редактори Віктор Герасимов, Інна Цацко, Людмила Оніщенко. Режисери-постановники Володимир Бохонко та Юрій Дзюба запросили до співпраці акторів київських театрів, серед яких Степан Олексенко, Анатолій Пазенко, Мирослава Резніченко, Василь Коршун, Олена Фещенко, Олег Комаров, Ірина Дука, Ада Роговцева, Зоя Вихарева, Анатолій Васильєв, Наталя Лотоцька, Інна Єрмоленко. Для створення «рейтингового обличчя» програми за справу взялися наші незабутні гумористи: Андрій Сова, Павло Глазовий, Тарапунька і Штепсель (Юрій Тимошенко, Юхим Березін). Позивні цих передач (автор музики Леонід Попернацький) лунали в кожній сільській домів-

¹ Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів VI Міжнародної науково-практичної конференції, 12.05.2021 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. 142 с. С. 48–53. Режим доступу: <https://knutkt.com.ua/naukovarobota/naukovikonferencii/1004.html>

ці, з вікон міських квартир, запрошуючи слухачів у світ дотепного слова, музики, даруючи людям піднесений настрій. Інтермедії, фейлетони, гуморески, усмішки, які звучали в передачах «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час», одразу ставали популярними, їх переписували, передавали з вуст у вуста, виконували на концертних майданчиках.

Очоливши у 1995-му році редакцію розважальних програм Українського радіо, мені (авторка доповіді Ларисі Недін) довелося успадкувати й обов'язки керівника передач «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час», які виявилися довгожителками ефіру. Вони не лише не втратили своєї актуальності, а й стали ще популярнішими, оскільки демократичні зміни в незалежній Україні вплинули на процеси, пов'язані зі свободою слова. Редакторські обов'язки на той час перебрали на себе Ігор Стратій та Олена Терентьева, до режисерської групи долучилися Василь Обручов і Юрій Ємельяненко.

У 2001–2002 роках відбулася реорганізація структури Українського радіо. Упроваджувалися ринкові моделі в структуру мовлення. «Старе» радіо відходило в минуле, народжувалося радіо не лише як ефірна структура, а й як продюсерський центр. Постає потреба в позаефірній діяльності – концерти, творчі зустрічі, конкурси, ювілейні мистецькі заходи, у яких брали участь ті самі актори, які записували передачі в студії.

У 2005 році режисерами-постановниками передач стали Зінаїда Журавльова (мала великий досвід роботи в цьому жанрі, оскільки тривалий час була ведучою і співрежисером телевізійної програми «П'ять хвилин на роздуми»), Лариса Потапенко, В'ячеслав Глушенко, постійними ведучими – Лариса Недін, Олександр Сафонов, голосову палітру творили Тамара Стратієнко, Леонід Марченко, Людмила Ігнатенко, Василь Довжик, пізніше приєдналися Євгенія Гулякіна, Василь Черношкур, В'ячеслав Махлай, Анатолій Гнатюк, Вадим Полікарпов, Софія Гордійчук, Дмитро Коростильов, Карина Сухорукова, Валерія Бондарук.

Специфіка передач, про які йдеться, полягає в тому, що редактор – автор сценарію – добирає короткі літературні дотепи, опо-

відки, усмішки, гуморески, анекдоти, зрідка невеличкі фейлетони, актори ж мають їх не просто озвучити, а й зіграти. В одному випуску передачі актор може зіграти 5–7 ролей. Момент творчого перевтілення, тобто народження образу, відбувається дуже швидко, почасти, імпровізаційно, у стилі стенд-апу. Тобто на радіо не буває довгого, напруженого, усвідомленого репетиційного періоду роботи актора над роллю, який є основою творчого акту в театрі. На перший план виходить така складова професії, як гостра характерність, яка допомагає активно, миттєво розкривати дійову природу подій. Голосова, тембральна характерність – це особливий вид таланту. Актор тільки голосом передає, скажімо, фізичне самопочуття, вік, фізичний стан, а слухач домальовує своєю уявою образ, перетворюючи все почуте в стрічку бачення в своїй свідомості. Засобами виразності стають голосові контрасти, відтінки, напівтони чи яскрава характерність.

Усі актори без винятку, хто в різні роки працював над створенням передач «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час», стверджували, що саме постійні радіозаписи змушували відпрацьовувати мовно-голосові комплекси вправ, що давало змогу підтримувати професійну форму, а це, безумовно, позитивно позначалося і на роботі в театрі.

Процес творчості має відбуватися в умовах взаємної симпатії, тому всі режисери-постановники передач завжди добирали «своїх» акторів, творили «свою» команду. Створення атмосфери товариських взаємин – найважливіша передумова творчості. Такі взаємини обов'язкові та зумовлюють етику і професіоналізм не лише в театрі, а й під час роботи на радіо. Чому актори мали за честь записуватися в радіопередачах? Адже не йшлося про головні, масштабні ролі. У гумористичних передачах усі ролі невеличкі, за театральними мірками – епізодичні. Проте ці передачі популярні, акторів упізнають за голосом. А для того, щоб сорокап'ятихвилинна передача звучала як на одному подиху, щоб залишала в свідомості слухача позитивні емоції, приємні враження, вона має бути бездоганною як мистецький, творчий продукт. Це досягається ансамблевою роботою: редак-

тор – сценарист – режисер – актор, музичний редактор. Найважливіша роль у цьому ланцюжку відводиться акторові, який утілює задум сценариста та режисера. Наведу лише кілька прикладів. Багато років ведучою передачі «Від суботи до суботи» була народна артистка України Наталя Лотоцька. Вона навіть ображалася, що, маючи чималий послужний список зіграних ролей в театрі, популярною стала завдяки передачі. Хоч куди б приїздив із гастролями театр ім. І. Франка, її зустрічали словами: «То це ви ведуча програми «Від суботи до суботи!»». Те саме було і в творчій долі акторів театру ім. Лесі Українки – народних артистів України Анатолія Пазенка, Олега Комарова.

Завдяки точним завданням режисера актор перед мікрофоном вибудовує зі слухачькою аудиторією (яку не бачить) безбар'єрний зв'язок, своєрідний дует. Це неабиякий хист. Симбіоз внутрішньої та зовнішньої акторської техніки створює емоційне поле в свідомості самого актора й має передаватися слухачеві. Пошук виражальних засобів полягає у віртуозному володінні голосу. Текст передачі – це не лише привід для ефірного (радіо) існування актора, а й зміст життя героїв інтермедій, коло думок, напрямок мислення, безперервність пошуку думки «між рядками» майстром, у тексті – дешифрація. У гумористичному, сатиричному жанрах важливіше те, про що не написано, але заради чого писалося. Працюючи в розважальних передачах, треба вміти розпізнавати природу почуттів, властиву письменникові-гумористу, сатирику, зрештою часу, характеру. Це дуже важлива здатність. Навчити цього вкрай складно. Це радше зі сфери понять «обдарованість», «талант».

Професіоналізм актора – це не лише сума технічних прийомів. У акторові найцінніше – це громадянська позиція, усвідомлення і розуміння політичних і моральних процесів у суспільстві. Коли артисти, задіяні в передачах, концертували, приїздили на творчі зустрічі, глядачам найбільше запам'ятовувалися виступи народних артистів, у репертуарі яких переважали твори на політичні теми. Глядачі чітко вгадували, про кого і про що

йдеться, хоча жодного разу не звучали конкретні прізвища. Артистів часто просили виконувати інтермедії на «біс».

Розважальні передачі на радіо завжди мали глибинне наповнення. Гіпертрофований ігровий стиль життя в сьогоденні змінює ідеали духовності й краси швидше, ніж вони встигають сформуватися в людині. Гумор і сатира – це застереження, заклик.

Часто шанувальники на творчих зустрічах розповідають, що під час звучання передачі вони вступали в діалог, відповідали на запитання, у них народжувались якісь репліки... Це найцінніше. Мети досягнуто. Творчій групі вдалося створити дійство і задіяти слухачів, впливати на них, викликати в них відповідні емоції, враження, думки.

І, мабуть, найголовніше – у розважальних передачах можуть працювати актори, які мають почуття гумору, уміють бачити в трагічному смішне і трагічне в смішному, відчувають міру, щоб гумор не перетворився на брутальність, несмак. Цього навчити неможливо. Цю науку осягає кожен самотійно.

Гумор і сатиру як такі творили багато людей упродовж багатьох віків. Безліч усмішок, гуморесок, анекдотів, жартів, афоризмів, приказок, гострих і дотепних висловів як безіменних авторів, так і людей зі світовими іменами, були озвучені акторами в розважальних передачах. Самобутньо, яскраво, а часом і неповторно грали своїх героїв талановиті актори київських театрів.

Передачі «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час» виявилися, як уже згадувалося, довгожительками. Перша звучала на хвилях Українського радіо протягом сорока п'яти років, друга – сорока. У житті все змінюється, немає нічого вічного. У 2017 році відбулася реформа ЗМІ, реорганізація – зникли державне телебачення і радіо. Натомість з'явилося суспільне мовлення – ПАТ «Національна телерадіокомпанія». З'явилися і нові концептуальні вимоги мовлення, формати. Згадані програми залишилися в історії художнього мовлення, українського радіомистецтва, а з ними й імена непересічних творців, які впродовж десятиліть дарували радіослухачам веселий сміх і піднесений настрій.



Лариса Недін, Ігор Мізер, Михайло Кришталь

СПЕЦИФІКА РОБОТИ АКТОРА ЗІ СЛОВОМ У РАДІОПРОСТОРІ¹

У статті розглянуто специфіку роботи актора зі словом у радіопросторі. Зокрема, авторка зосереджує свою увагу на відмінностях усного слова як виражального засобу в радіоефірі і на театральній сцені, слухоряду і відеоряду, майстерності оповідача на сцені й оповідача перед мікрофоном у професійній студії звукозапису.

Ключові слова: *слово, радіоефір, голос, мікрофон, актор.*

В статье рассмотрена специфика работы актера со словом в радиопространстве. В частности, автор сосредотачивает внимание на различии устного слова как способа выражения в радиоэфире и на театральной сцене, мастерства рассказчика на сцене и рассказчика перед микрофоном в профессиональной студии звукозаписи.

Ключевые слова: *слово, радиоэфир, голос, микрофон, актер.*

In this article it was investigated the specific of actors work with words in radio broadcast. Keywords: word, radio broadcast, voice, microphone, actor.

Художнє мовлення посідає особливе місце в історії Українського радіо. Адже саме у цій площині перетинаються і синтезуються з журналістикою різні мистецькі жанри. Центральне місце в театральному процесі належить актору. Без актора не може існувати і радіотеатр, як і жанри, про які йтиметься в статті. Специфіка роботи драматичного актора в радіопросторі досі достеменно не досліджена з наукового погляду. Є чимало книжок і наукових праць про журналістику, зокрема і радіожурналістику, у яких фігурує факт залучення акторів до творчо-виробничого процесу. Серед них доволі популярними є, скажімо,

¹ Специфіка роботи актора зі словом у радіопросторі / Л. М. Недін // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2019. Вип. 24. С. 69–74. Режим доступу: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/183906>

науково-методичні праці О. Ваніної [1] (ідеться про збірник «Телевізійна й радіожурналістика») або ж підручник О. Гояна [2] «Основи радіожурналістики і радіоменеджменту», які дають широке і точне розуміння природи радіопростору і творчо-виробничих процесів. А от підручників, за якими можна систематизовано навчитися радіомистецтва, зокрема акторського, не написано. Є застереження, що природа словесної дії на театральній сцені і в радіоефірі відмінні. Так, відома українська дикторка, ведуча і режисер, н.а. України Тамара Стратієнко, маючи акторську освіту, своє професійне життя пов'язала з радіо і телебаченням. В інтерв'ю в межах передачі «Вечірній клуб актриси Лариси» UA: Радіо Культура (автор і ведуча Л. Недін) неодноразово наголошує на різниці природи існування актора в театральній і в радіопостановці [3]. Театральний режисер, педагог, н.а. України Михайло Резнікович в інтерв'ю з нагоди 90-річчя Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки, згадуючи акторів, які плідно працювали і на радіо, маючи досвід радіопостановок, теж зазначає, що актор має відчувати «природу мікрофона» [5]. Про специфіку роботи на радіо пише у статті «Працює в повний голос – голос Українського радіо» і відомий журналіст, педагог Віктор Набруско [4] (багато років очолював Національну радіокомпанію України).

Ця стаття – покроковий аналіз відмінностей роботи зі словом актора в театрі і в радіоефірі, слухоряду і відеоряду, акцентуація нюансів майстерності оповідача на сцені й перед мікрофоном у професійній студії звукозапису.

Історичний факт: перша передача Українського радіо вийшла в ефір 16 листопада 1924 р. у Харкові (тодішній столиці УРСР). З появою телебачення, а пізніше стрімкого розвитку цифрових технологій, радіо поступилося першістю, та залишається невід'ємною складовою засобів масової інформації, відчутно випереджаючи друковані періодичні видання.

Радіо – це засіб масової інформації, який не лише фіксує, констатує процеси суспільства, а й впливає на них, а отже, впливає на свідомість і почуття людей.

Специфічні можливості радіо (відмінні від телебачення):
доступніше;
оперативніше;
не вимагає абсолютної уваги;
створює широкий діапазон самостійності;
слухоряд (на відміну від відеоряду) залишає слухачеві ширший простір для уяви, індивідуального сприйняття.

Серед виражальних засобів радіо усне слово – на першому місці і лише потім – музика, шуми, технічні можливості (насамперед монтаж у різних його значеннях). Радіослово не ідентичне друкованому.

Слово в радіопросторі підпорядковане законам усного мовлення. Важливим чинником є інтонаційне забарвлення, яке часто-густо здатне змінювати смислове значення написаного слова або ж надавати йому протилежного значення. В усній мові те, як людина сказала, часом перетворюється на те, що людина сказала. Слово, що звучить у радіоефірі, має величезну емоційну силу, викликає ефект співпереживання, робить невидиме видимим, тобто унаочнює передачу. За своєю природою радіомова діалогічна, вона завжди передбачає співрозмовника (хоч ти його не бачиш), тобто радіослухача. Радіо говорить із кожним зокрема і з мільйонами одразу, це аудиторія, яка за кількістю в сотні разів більша, ніж театральні, концертні зали.

За своєю структурою мовний радіодень складається з інформаційних випусків, суспільно-політичних програм, соціальних і культурологічних, і п'ятдесят відсотків (зокрема й освітні передачі) – це художнє мовлення: музика, література (всі жанри), історія, театр. Від самого початку особливо популярними були і залишаються літературні читання, музично-поетичні композиції, радіоновели, радіодетектив, радіовистави (не плутати із трансляційним записом театральної вистави), радіофільм, розважально-постановочні (гумористичні) передачі.

Починаючи з 90-х років ХХ століття у всьому світі простежуються тенденції запитаності журналістів-ведучих з артистичною харизмою, бо теле-, радіомовлення дедалі більше і більше

потребує авторських проєктів, шоу-програм. Проте коли йдеться про мистецькі жанри, без фахового спеціаліста годі обійтися. От чому з Українським радіо (як і з радіо в будь-якій іншій країні) співпрацюють музикознавці, музиканти, композитори, співаки, актори, театрознавці, драматурги, режисери-постановники.

Актори плідно й самобутньо працюють у таких жанрах: аудіокнига, розважальні передачі, радіовистава, радіофільм, поетично-музичні композиції, літературні та історичні передачі освітнього спрямування, передачі для маленьких слухачів і школярів, проморолики (анонси проєктів).

За якими ж критеріями відбувається добір фахівців? Голос – важливий чинник мистецтва мовлення, озвучування, дубляжу. Не в кожного талановитого актора «приємний мікрофонний голос» – основний радіофеномен або ж радіопочерк. Так само, як і про зовнішність, у людей складається враження про ваш голос упродовж перших хвилин спілкування.

Згадуючи конкретну людину, ми згадуємо й її голос. Для актора голос важливий так само, як і зовнішність. Людський голос (зважте, нематеріальна субстанція – це могутній інструмент впливу. Він може закохати, переконати, а може відштовхнути, насторожити. Слухач не бачить актора перед мікрофоном, а лише чує з ефіру. І тому слід пам'ятати про те, що аудиторія чекає на приємний голос у радіоефірі. Не можна «скрипучий», верескливий, різкий чи глухий голос «переробити», можна ледь-ледь пом'якшити, але з верескливого не можна зробити грудний, низький, а прокурений, «скрипучий» – перетворити на м'який, співучий. Важко піддаються усуненню гугнявість, старечий голос у молодій людині. Ці вади потребують тривалої роботи з фахівцем, а часом і медичного втручання. Актор із зірваними голосовими зв'язками не може працювати фахово на радіо, бо мікрофон посилює і ще більше увиразнює проблему.

Мікрофон частково змінює, спотворює голос. Актори-початківці, які вперше працюють у радіостудії, часто незадоволені своїм звучанням у записі, а студенти запитують: «Це хіба мій голос? Я якось не так звучу!» Так, мікрофон підсилює звучання,

однак лише з досвідом досягається «відчуття мікрофона», якщо вміло ним користуватися, щоб добитися повноти звучання.

Є чимало мінусів підсилювальної техніки навіть у наш час – буму цифрових технологій:

звучання може бути нерозбірливим;
деформується тембр голосу;
деякі звуки збільшують свою об'ємність;
можлива хаотичність звучання.

Як зарадити? Насамперед мусить бути чітка артикуляція, дикційна довершеність. Потрібно дещо сповільнювати темп мовлення, добиватися рівномірного, стійкого струменя видихуваного повітря. Знайти методом спроб свій природний тон. Має бути енергійне і повне, але неголосне звучання. Посил звуку, як на театральній сцені, буде завжди під час запису штучним, перебільшеним, негармонійним. Бажано змінювати забарвлення звуку, щоб не впадати в монотонність. Пам'ятати, що мікрофон надчутливий до шумів. Голосний вдих чи видих, плямкання, сопіння, клацання зубами, зайва слина в роті – все це буде браком у записові.

Важливим чинником, що впливає на слово, яке звучить у радіопросторі, є психічний і фізичний стан актора під час запису. Млявість, байдужість, утома, вагання, роздратованість, схвилюваність, сумнів, апатія, доброзичливість, зацікавленість, бадьорість, упевненість мікрофон «збільшує» в рази, і слухач легко вловлює нюанси у вашому голосі.

Актор має готуватися до запису. Виконувати вправи для розширення голосового діапазону, добиватися вільного переходу з одного регістру до іншого, виконувати комплекс артикуляційно-дикційних вправ, водночас ставлення мусить бути ще вимогливішим, ніж до вистави на кону, бо спектакль у репертуарі – на роки, є можливість шліфувати, удосконалювати, продовжувати пошук зерна ролі. А запис відбувається «лише сьогодні», бо за день-два передача має звучати в ефірі, непрофесійний результат неприпустимий, на перезапис завтра, після-завтра нема часу. Це означає, що актора, який не зважає на специфіку роботи зі словом на радіо, надалі не запрошуватимуть.

Досвідчені радіорежисери «виховують» актора, з яким надалі планують співпрацювати, даючи можливість поетапно, від простих завдань, прийти до творення образу в радіовиставах. Щоб актор відчув «стихію», «природу» радіопростору, слід починати із запису нескладних текстів публіцистичного жанру, у яких першочерговою є констатація фактів, чітке донесення думки, без будь-яких психологічних навантажень. Корисно буде попрацювати з невеличкими за обсягом оголошеннями анонсного характеру. Саме анонс дає змогу чітко дати відповідь на запитання «що, де, коли».

Працюючи з такими текстами, легше відпрацьовувати перспективу думки.

Велика користь і від споглядальної практики, а також участь у групових сценах, коли надається можливість записати кілька реплік. Присутність початківця на записах, де працюють вже досвідчені актори, допомагає легше і впевненіше орієнтуватися в запису, розумітися на різновидах мікрофонів, звикнути до навушників.

Високо цінуються талант, уміння, навички працювати з першого-другого дубля. А це означає, що актор має володіти технікою читання «з листа», розуміти, що таке текстова стрічка бачення, коли, починаючи читати речення, бачиш його закінчення. Без навичок логічного аналізу тексту «тут і зараз» не обійтися. Кинули в Лету часи, коли на підготовку запису передачі виділялися дні, тижні. Зараз є зміна, залежно від складності жанру – 1–2 години. Навіть для таких жанрів, як радіотеатр, радіофільм, не виділяють більше місяця, а до них належать і редакторська робота, і режисерська, й акторська, монтаж звукорежисера (який забирає лівову частку відведеного часу). От чому надважливими є грамотний художній аналіз тексту, мовні такти, логічні наголоси, логічна перспектива, чітке донесення смислу фрази, робота за думкою, водночас вимагається не читати текст, а виконувати поставлене режисером завдання. Законів логіки мови варто дотримуватись «автоматично» (на підсвідомому рівні), щоб не гаяти на це час і працювати над образною палітрою ролі.

Ще одна специфіка роботи актора зі словом у радіоєфірі: якщо в театрі актор працює з режисером, репетиції веде режисер, аналізує прогони режисер, то на радіо обов'язковим є дует режисер – звукорежисер, звукооператор. Недосвідчений актор часом розгублено запитує під час запису радіовистави: «А кого я маю більше слухати? Режисера-постановника чи звукорежисера?» Відповідь – обох. Можна дуже талановито зіграти сцену з вистави, виконати монолог, а звукорежисер вам скаже:

– Переписуємо. Ви «заковтнули» мікрофон, «заплювали» його, «зашморгали».

Це означає, що актор не розрахував відстань до мікрофона, силу звуку, голосовий посил тощо, і в записові проявилось «технічне перевантаження», яке спресовує природний звук, робить його різким, або глухим, або тріскучим чи «як з діжки». Якщо за роллю героєві чи героїні треба плакати, це слід робити не як у житті, а суто технічно моделювати плач (така природа радіо), бо за органічного (природного) плачу втрачається дикція, з'являється носовий призвук, відчуття слини в роті, сльози, які часто-густо провокують горловий спазм... Все це неприпустиме в роботі перед мікрофоном, це той випадок, коли треба талановито удавати плач, зберігаючи чітку дикцію. Слухач не бачить актора, а на слух йому здається, що актор по-справжньому плаче в цей час.

Або, скажімо, у якійсь сцені персонаж має кричати, гукати. Якщо це робити як у житті або за законами театру, то це буде суцільний брак. Перед мікрофоном крик здебільшого імітується за допомогою відвернення голови, звучить ніби здалеку, або ж актор має відійти на певну відстань від мікрофона і за допомогою порад звукорежисера віднайти такий посил, таку силу звуку, яка буде прийнятною для технічного запису (ще раз наголошую, ідеться про радіопостановки, трансляційний запис відтворює все так, як на сцені, це вже парафія суто звукорежисерів і звукооператорів запису, які встановлюють на сцені перед початком вистави спеціальну звукозаписувальну апаратуру).

Радіопостановка має чимало відмінностей, якщо порівнювати з постановкою в театрі. Тут немає «застільного» періоду.

Читання п'єси відбувається радше між редактором, режисером-постановником, звукорежисером, музичне оформлення (дуже важлива складова аудіомистецтва) пропонує або режисер-постановник, або звукорежисер, бо музика в радіопостановці тотожна мізансценам у театрі, зміні місця події, часу тривалості подій. І навіть коли пишеться оригінальна музика до радіовистави і тут є процес творчої співпраці з композитором, оформленням музичним займатиметься режисер-постановник або звукорежисер (специфіка радіо). Радіо потребує адаптації драматичного твору. Акторові, безперечно, порадять прочитати оригінальний твір, якщо це літературна п'єса чи проза, за якою створено радіоінсценівку, але чимдалі частіше для радіопостановки беруть за основу радіоп'єси (цей жанр дуже потужно розвивається в новітні часи у світі ще із 50–60-х років ХХ століття, у нашій країні відроджено цей жанр лише з 2000-х, бо в СРСР був заборонений, починаючи з 30-х років минулого століття). Постановка відбувається поетапно, репетиція передує звукозапису і проходить як проба перед мікрофоном, пишуться завжди лише окремі сцени, не завжди послідовно. Акторові важко дотримуватись наскрізної дії, тому «залежність» від режисера навіть у нюансах – першочерговий чинник. Бо лише він знає кінцевий результат, що за чим, який градус почуттів, емоцій має бути на певному етапі в тій чи іншій сцені. Актор часто почувається сліпим кошеням. Саме тому надважливо розвинути в собі миттєву реакцію, уміння ламати темпоритм, інтуїтивно прямувати за режисером, тут і зараз вибудовувати емоційний малюнок ролі, бути дикційно чітким і вправним, широко використовувати можливості свого голосового діапазону. Словесна дія в радіо просторі – першочергова. Актор не має інших засобів виразності (на відміну від театральної сцени). Пластичний малюнок радіоролі залежатиме лише від творчої уяви і вміння роль передати словом.

Словесна дія – це процес, у якому важливу роль відіграє інтонація. В аудіомистецтві багатство інтонацій розглядається як засіб, що допомагає створенню радіообразу. Оскільки слухач

дофантазовує героїв, про яких ідеться в радіовиставах чи озвучених літературних творах, саме інтонація допомагає створити характери персонажів, індивідуальність кожного із них, увиразнити особливості їхньої мови, передати складність почуттів, робить їх «видимими» в уяві слухача. Водночас актор, створюючи образ, має чути й авторську інтонацію, щоб не порушувати задуму драматурга, автора радіоп'єси чи редактора, який створив радіокомпозицію за твором письменника. Увиразнення авторського задуму аж ніяк не обмежує актора. Творча свобода полягає в інтерпретації образу.

Актор наділяє героя своїм голосом, через який «оживляє» його. Через голос, інтонаційний малюнок ролі, підтексти, власний життєвий досвід, який проектується на героя, темперамент він робить свого героя зримим. Актор, який має досвід роботи на радіо й усвідомлює специфіку слова в радіопросторі, розуміє значення вміння проникати в мовну палітру твору. Він шанобливо ставитиметься до авторської стилістики, яка дає змогу відчутти і мелодику, і ритм мови героїв, їхню мовну манеру. Інтонація як засіб виразності допомагає передати найтонші психологічні нюанси почуттів героїв та емоційного стану.

Чи використовується фізична дія в поєднанні зі словесною? Так. Однак в інший спосіб, ніж у театрі. Наприклад, за сюжетом іде запис сцени, де б'ються на шаблях. Бій відтворюватиме звуко-режисер шумовим звукорядом, нашаруванням пласта за пластом різних звуків, які могли бути за певних історичних обставин, за тієї чи іншої епохи музичною темою. Якщо ж у цей момент має відбуватися діалог, то актори, які працюють перед мікрофоном, відповідно, мають відтворювати органічний стан в цій ситуації: і дихати, і говорити, і вигукувати, і розмахувати руками, й імітувати кроки. Удавати подібний стан штучно не випадає. Актори мають правдиво відтворити протистояння. Звичайно, це буде не зовсім так, як на сцені під час вистави (постановочні бої), але має бути віднайдено спосіб передати цей стан. Можна замінити шаблі палицями гумовими, дерев'яними (звук шабел підмонтує звуко-режисер), можна використати деякі рухи бойових мистецтв,

можна врешті імітувати рукопашний бій, але це дасть змогу відчутти той градус фізичного навантаження, який неодмінно вплине і на характер словесної дії. Або, скажімо, актори грають сцену, яка відбувається на воді. Герої п'єси перепливають річку, один із них поранений. Для достовірності природи фізичного стану в студії перед мікрофоном поставлять посудину з водою (відро, миска). Актори під час репетиції мають віднайти баланс між імітацією, що вони плывуть, і справжнім відчуттям перебування у воді. Відтворюючи діалог, мають руками плескати по воді, занурювати їх, умиватися, відповідно, дихаючи так, як людина дихає, перепливаючи річку й вибиваючись з останніх сил, та ще й вимовляючи важливі за змістом слова. Звукорежисер під час монтажу, зведення запису обов'язково внесе «технічні правки»: підсилить звук води, пташиний щебет, гуркіт літака чи машини тощо, але на органіку людського голосу, інтонацію, чіткість думки – вплинути не зможе.

На практиці іноді видається дивним подібне в студії. Проте ж мовлене слово вбирає в себе внутрішній стан людини. Актори мають знаходити такі засоби виразності словесної дії, які змусили б слухача вірити тому, що він чує, на сто відсотків. Для того щоб слухоряд був не менш переконливим, аніж відеоряд (на телеекрані), маючи в своєму творчому арсеналі лише голос, актор змушений залучити весь спектр творчої уяви, який тільки має. Якщо виконавець не зможе уявити те, що він грає, перебуваючи в студії перед мікрофоном, за відсутності декорацій, повного акторського ансамблю, музичного оформлення (воно з'явиться лише під час монтажу), світлових ефектів (у театрі все це – дуже важливі складові вистави), не зможе повірити в нафантазоване його ж уявою, то й слово записане буде непереконливим, неорганічним, і найпрофесійніша техніка зарадити цьому не зможе.

Літературні читання.

На перший погляд у цьому жанрі легше працювати, ніж у радіовиставі чи радіофільмі. Проте повна відсутність фізичної дії, яка частково все ж є у постановочних жанрах, вимагає більшої зосере-

дженості, самовіддачі. Бо актор по суті працює в моножанрі, сам на сам зі слухачем. Це особливий психофізичний стан. Редактор, режисер довіряють акторові, він не лише має право, а від нього й очікують особистісного прочитання, потрактування художнього твору. Виконавська уява і яскрава кінострічка бачень впливатиме на характер словесної дії. Саме в цьому жанрі проявляється найвищий рівень професіоналізму, оскільки актор має продемонструвати комплекс навичок: володіння мистецтвом розповіді, образне мислення, фантазію і творчу уяву, вміння емоційно впливати на слухача, якого не бачиш, досконалий логічний аналіз твору, професійну техніку мовлення і тембральне багатство голосу.

Різновид літературних читань – аудіокнига. Саме цей жанр широко застосовують у художньому радіомовленні, у дошкільних закладах, у школах для учнів різного віку, для людей із невиліковними вадами зору. У побуті аудіодиски замінюють книжкові полиці. Зручно слухати в автомобілі. Для запису художніх творів запрошують як авторів (авторське виконання), так і професійних акторів. Прочитати художньо роман, великоформатну повість спроможний далеко не кожний. Письмова мова дає змогу легше орієнтуватися в розділових знаках. Усне художнє мовлення передбачає низку випадків, коли, скажімо, крапка в написаному тексті може бути замінена інтонацією двокрапки чи тире, крапки з комою в озвученому тексті. Бо слухач швидко втомлюється від подрібненості тексту. Виконавець-актор, зв'язуючи смислове речення, має вести логічну перспективу як оповідач, щоб розкрити головну ідею твору. Проте й ігнорувати знаки автора не маємо права. Вони – це орієнтир для смислового аналізу художнього тексту. Мистецтво художнього читання передбачає суб'єктивний характер акцентованих смислових зв'язків, що надає певної особливості трактуванню твору. Це своєрідний «художній шарм» виконавської майстерності актора, який зачаровує слухача своєю неповторністю. Оповідач на сцені весь час взаємодіє з глядачем, бачить його очі, його реакцію, чує сміх чи тишу, від цього залежать почасти і смислове навантаження, і темпоритм.

Оповідач перед мікрофоном лише уявляє свою публіку, він не знає, хто його слухає, – школяр чи студент, тридцятирічна жінка чи людина літнього віку. Тому перед актором завжди стоятиме завдання добитися універсальності, щоб записаний художній твір було цікаво слухати всім.

У світі є чимало фестивалів і конкурсів аудіомистецтва, зокрема і радіовистав. У Хорватії й Іраку, Англії та Франції, Македонії й Польщі, Бельгії та Німеччині, Швеції та Голландії. В Україні, починаючи з 2000-х років, зреалізовано кілька конкурсів радіоп'єси «Відродимо забутий жанр», озвучено твори переможців. Ці радіопостановки успішно представлені на міжнародному рівні. Українське радіо активно та плідно працює в жанрі «Аудіокнига», залучаючи провідних майстрів художнього слова. Радіомистецтво творять люди, талановиті фахівці. Українське радіо має багатющий художній фонд, який потребує глибокого дослідження та вивчення. Якщо ж вести мову про часи незалежності нашої держави, то варто згадати унікальних режисерів-постановників і акторів. Когось із них уже немає серед нас, хтось продовжує плідно творчо працювати. Їх називають корифеями радіоефіру: Володимир Бохонко, Римма Скибенко, Юрій Дзюба, Василь Обручов, Зінаїда Журавльова – це радіорежисери-постановники-самородки. Кожен із них прийшов на радіо або з акторської професії, або маючи за плечима досвід театральних постановок. Ці особистості творили історію радіотеатру, історію постановочно-розважальних передач (найважчий жанр, який потребує окремої розмови), записали тисячі, без перебільшення, літературних та освітніх програм, були першопрохідцями суто радіопостановок, бо тривалий час у радіоефірі звучали адаптовані під радіотеатр трансляційні записи вистав театрів України. Це вони відкрили, виховали кілька поколінь акторів, які добре відчують специфіку роботи на радіо, специфіку слова, що звучить не зі сцени, а в ефірі.

Свій неповторний внесок у художнє мовлення зробили режисери-постановники Лариса Потапенко, В'ячеслав Глушенко. Саме вони працювали багато років, уже в часи незалежності нашої країни, над передачами «Від суботи до суботи» й «А ми до вас в ран-

ковий час», а це найважчий жанр – сатира і гумор. Самобутньо працює Наталя Стрижевська з феноменальною звукорежисеркою Катериною Шигаєвою; цьому тандемові під силу і масштабні постановки, і жанр «Монотеатр перед мікрофоном». Олена Єфимчук поєднує два фахи – режисер-постановник і звукорежисер.

У фондах Українського радіо зберігаються вистави, у яких неповторно, а часом феноменально, високохудожньо творили Наталя Ужвій, Юрій Шумський, Аркадій Гашинський, Микола Яковченко, Степан Олексенко, Анатолій Васильєв, Костянтин Степанков, Наталя Лотоцька, Анатолій Пазенко, Богдан Ступка, Інна Єрмоленко. Доволі тривалий час і в радіопостановках і в популярних розважальних передачах «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час» (художнім керівником яких і ведучою впродовж 25-ти років була авторка цих рядків) активно брали участь Ада Роговцева, Зоя Вихарева, Ірина Дука, Людмила Ігнатенко, Олег Комаров, Леонід Марченко, Олена Фещенко, Василь Довжик, Тамара Стратієнко. У межах проєкту «Відродимо забутий жанр» (ідеться про українські радіоп'єси) створили неповторні радіообрази Олександр Биструшкін, Наталя Сумська, Олексій Богданович, Лесь Задніпровський, Ірина Дорошенко, Лідія Яремчук, Анатолій Гнатюк, Олександр Ігнатуша, Борис Лобода, Лариса Кадирова, Лариса Хоролець, Тарас Жирко, Римма Зюбіна, Галина Стефанова, Валерія Чайковська, Петро Бойко, Анатолій Паламаренко.

Радіо наслідує природне людське спілкування. Навіть у документальних передачах варто дотримуватися принципів розмовності, уникаючи трибунної манери мовлення. Індивідуальність актора через слово персоніфікує і унаочнює радіогероїв, робить їх «своїми», «рідними», зримими. Сценічний майданчик у радіопросторі не студія, не мікрофон, а внутрішній світ слухача.

Джерела та література:

1. Ваніна О. Значення голосу і манери говорити для теле- і радіожурналістів. Телевізійна й радіожурналістика: Зб. наук.-метод. праць. Львів, 2000. 266 с.
2. Гоян О. Я. Основи радіожурналістики і радіоменеджменту: підручник. Київ : Веселка, 2004. 244 с.

3. Інтерв'ю з Тамарою Стратієнко. Передача «Вечірній клуб актриси Лариси» від 23.09.2017. (Архів автора; фонотека Українського радіо).

4. Набруско В. І. Працює в повний голос – голос Українського радіо. Журналіст України. 2004. № 4–5.

5. Інтерв'ю з Михайлом Резніковичем. Передача «Вечірній клуб актриси Лариси» від 28.04.2018 р. (Архів автора; фонотека Українського радіо).

References

1. Vanina, O. (2000). The importance of voice and parlance for television and radio journalists. *Televiziina y radiozhurnalistyka: collection of research articles*. Lviv. 266 [in Ukrainian].

2. Hoian, O. Ya. (2004). Foundations of radio journalism and radio management. Tutorial. Kyiv : Veselka. 244 [in Ukrainian].

3. An interview with Tamara Stratiienko. Programme «An evening club with Larysa, the actress». 23.09.2017 (from the author's personal archives) [in Ukrainian].

4. Nabrusko, V. I. (2004). On air in full voice – the voice of Ukrainian radio. *Zhurnalist Ukrainy*, 2004. 4–5 [in Ukrainian].

5. An interview with Mykhailo Reznikovych. Programme «An evening club with Larysa, the actress». 28.04.2018 (from the author's personal archives) [in Ukrainian].



Лариса Недін зі студентами під час навчального процесу

ОСОБЛИВОСТІ ВНУТРІШНЬОЇ І ЗОВНІШНЬОЇ ТЕХНІКИ В ГУМОРИСТИЧНИХ ПЕРЕДАЧАХ ПОСТАНОВОЧНО-ІГРОВОГО ХАРАКТЕРУ. РАДІОМИСТЕЦТВО¹

Анотація. У статті розглянуто спектр внутрішньої і зовнішньої акторської техніки в суміжній сфері діяльності драматичного актора – радіомистецтві, який з наукового погляду раніше не досліджувався.

Увагу зосереджено на розважальних передачах постановочно-ігрового характеру, участь у яких значно розширює професійний діапазон і творчу палітру актора. Акцент зроблено на особливостях внутрішньої і зовнішньої техніки як засобах виразності в радіопередачах гумористичного жанру.

Ключові слова: внутрішня техніка, зовнішня техніка, радіо, актор, режисер, ритм, перевтілення, «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час».

Постановка проблеми та її актуальність. Коли говоримо про фахове, професійне виховання актора, слід акцентувати, що жоден майстер-педагог, як і театральна школа загалом, не можуть надати конкретного рецепту творчості, щоб навчити грати. Основа навчального процесу – створення необхідних умов методом усунення внутрішніх і зовнішніх перешкод, які зазвичай постають на шляху початківця (студента) до органічної творчості. Навчитися творити (грати) лише завдяки технічним прийомам неможливо. Тоді як можливо і потрібно створити сприятливі умови для розкриття потенціалу закладеного таланту.

Відомо, що єдиним інструментом актора є його психофізика. Отже, цей «інструмент» має бути здатним сприймати творчі імпульси, тобто народжувати, відтворювати логічні дії, а для цього

¹ Особливості внутрішньої і зовнішньої акторської техніки в гумористичних передачах постановочно-ігрового характеру. Радіомистецтво / Л. М. Недін // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2021. Вип. 27–28. С. 41–47. Режим доступу: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/238775>

варто професійно удосконалювати внутрішню (психічну) і зовнішню (фізичну) складові. От чому в акторській освіті є надважливими поняття «внутрішня техніка» і «зовнішня техніка». Внутрішня техніка актора – це вміння створювати необхідні психічні умови для органічного народження дії. Зовнішня техніка – це техніка мовлення, постановка голосу, ритміка, пластика тощо – це навички і вміння, які є зовнішньою технікою. Поняття «зовнішня» і «внутрішня» техніка мають «взаємопроникати», взаємодіяти. Лише за таких умов актор володітиме надважливою складовою професії – чуттям і відчуттям сценічної правди і форми.

Мова театру універсальна, саме тому театр органічно прижився і в телевізійному просторі, і як складова радіомистецтва, не лише у вигляді трансляційних записів, а й таких жанрових форм, як телетеатр і радіотеатр. А це розширило професійне поле діяльності актора.

Мета статті – розкрити специфіку акторської техніки в суміжній сфері діяльності драматичного актора – радіомистецтві, акцентуючи увагу на особливостях внутрішньої та зовнішньої техніки як засобах виразності в радіопередачах гумористичного жанру.

Виклад основного матеріалу. Починаючи з 90-х років ХХ століття, яскраво простежується тенденція відсоткового збільшення в теле- і радіоефірі розважальних передач, шоу. У наш час їх багато, як грибів після дощу. Можна сміливо стверджувати, що передвісниками в інформаційному просторі, зокрема радіо, були гумористичні передачі постановочно-ігрового характеру «Від суботи до суботи» та «А ми до вас в ранковий час». Автором ідеї та редактором цих передач був журналіст Григорій Мельник. З 1968 року на хвилях першого каналу Українського радіо щосуботи звучала передача «Від суботи до суботи», яка дуже швидко набула популярності. Усі організаційно-творчі процеси (від редакторського задуму до виходу в ефір: сценарій, робота з позаштатними авторами-гумористами, сатириками, режисером-постановником, акторами, музичне оформлення, прем'єри, інтерв'ю) здійснював і контролював Г. Мельник. Тільки через дев'ять років з появою передачі «А ми

до вас в ранковий час», яка звучала в ефірі спочатку щосуботи й щонеділі, а згодом щодня, долучилися журналісти-редактори Віктор Герасимов, Інна Цацко, Людмила Оніщенко. Режисери-постановники Володимир Бохонко та Юрій Дзюба запросили до співпраці акторів, серед яких Степан Олексенко, Анатолій Пазенко, Олег Комаров, Ірина Дука, Ада Роговцева, Зоя Вихарева, Анатолій Васильєв, Наталя Лотоцька, Інна Єрмоленко.

...Для створення «рейтингового обличчя» програми за справу взялися наші незабутні гумористи: Андрій Сова, Павло Глазовий, Тарапунька і Штепсель (Юрій Тимошенко, Юхим Березін). Позивні цих передач лунали в кожній сільській домівці, з вікон міських квартир, запрошуючи слухачів у світ дотепного слова, музики, даруючи людям піднесений настрій. Інтермедії, фейлетони, гуморески, усмішки, які звучали в передачах «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час», одразу ставали популярними, їх переписували, передавали з вуст у вуста, виконували на концертних майданчиках... (Недін, 2020, с. 121–129).

Як стверджував театральний режисер Е. М. Митницький, «... сьогодні про сьогодні дуже важко писати. Інакше це буде на злобу дня, це будуть куплети або анекдоти... І тому режисурі не уникнути певної майже месіанської заангажованості». (Митницький, 1998, с. 27). А отже, те, що для театру було і є небезпечними тенденціями, у жанрі розважальних передач було і залишається актуальним. Розважально-спатажний елемент завжди домінує.

Очоливши 1995 року редакцію розважальних Українського радіо, довелося авторці цієї статті Ларисі Недін успадкувати й обов'язки керівника передач «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час», які виявились довгожителками ефіру. Вони не лише не втратили своєї актуальності, а й стали ще популярнішими, оскільки демократичні зміни в незалежній Україні вплинули на процеси, пов'язані зі свободою слова. Редакторські обов'язки на той час перебрали на себе Ігор Стратій та Олена Терентьева, до режисерської групи долучилися Василь Обручов і Юрій Ємельяненко.

У 2001–2002 роках відбулася реорганізація структури Українського радіо. Упроваджувалися ринкові моделі в структуру мовлення. «Старе» радіо відходило в минуле, народжувалося радіо не лише як ефірна структура, а й як продюсерський центр. Постала потреба в позаефірній діяльності – концерти, творчі зустрічі, конкурси, ювілейні мистецькі заходи, у яких брали участь ті самі актори, які записували передачі в студії. Унаочнилася, увиразнилася природа відмінностей акторського існування (діяння) на сцені, тобто в звичних умовах, і під час запису в радіостудії передач постановочно-ігрового характеру.

У 2005 році режисерами-постановниками передач стали Зінаїда Журавльова (мала великий досвід роботи в цьому жанрі, оскільки тривалий час була ведучою і співрежисером телевізійної програми «П'ять хвилин на роздуми»), Лариса Потапенко, В'ячеслав Глушенко, постійними ведучими – Лариса Недін, Олександр Сафонов, голосову палітру творили Тамара Стратієнко, Леонід Марченко, Людмила Ігнатенко, Василь Довжик, пізніше приєдналися Євгенія Гулякіна, Василь Чорношкур, В'ячеслав Махлай, Анатолій Гнатюк, Вадим Полікарпов, Софія Гордійчук, Дмитро Коростильов, Карина Сухорукова, Валерія Бондарук. Специфіка передач, про які йдеться, полягає в тому, що редактор – автор сценарію – добирає короткі літературні дотепи, оповідки, усмішки, гуморески, анекдоти, зрідка невеличкі фейлетони, актори ж мають їх не просто озвучити, а й зіграти. В одному випуску передачі актор може зіграти 5–7 ролей. Оскільки радіо не дає змоги бачити, то головним засобом виразності залишається лише голос, який передає згусток емоцій персонажа, його характер. Позаяк репетиційний період запису передач скорочений, то вивчення дійсності, яка відображена в образах, аналіз матеріалу, закладеного драматургом, письменником, методологія роботи актора, яка передбачає в театрі тривалий репетиційний період, тут відбувалося лише в пробах перед мікрофоном. Момент творчого перевтілення, тобто народження образу, здійснювалося дуже швидко, почасти імпровізаційно, у стилі стенд-апу (реалії не лише сьогодення: кілька випусків передачі записувалися за півтори-дві години, актори приходять

до студії або до ранкових репетицій в театрі, або між репетицією і виставою). Тобто на радіо не було тривалого, напруженого, усвідомленого репетиційного періоду роботи актора над роллю, який є основою творчого акту в театрі. На перший план виходить така складова професії, як гостра характерність, що допомагає активно, миттєво розкривати дійову природу подій. Голосова, тембральна характерність – це особливий вид таланту. Актор лише голосом передає, скажімо, фізичне самопочуття, вік, фізичний стан, а слухач домальовує своєю уявою образ, перетворюючи все почуте в стрічку бачення в своїй свідомості.

Дивитися – заняття пасивне, бачити – активна життєва дія. Під час запису передач, прочитавши літературний матеріал, актор, який грає перед мікрофоном, усвідомлено працює за схемою: бачити – означає поєднати зір і думку в одному фокусі, уявляючи те, про що йдеться, оскільки в радіостудії не вибудовують мізансцен, тут немає фізичної дії героїв, не звучить музика, яка створює атмосферу, немає екрана, де можна бачити, що і де відбувається тощо. Усе передається лише голосом.

У розважальних передачах особливу роль відіграє темпоритм. Насправді дуже важко навчити актора розуміти, що таке внутрішня зміна. Вона визначається ритмом. Часто режисер робить зауваження: не той темпоритм, змініть темпоритм. Далеко не кожен це розуміє. Темп – це рух зовнішніх речей під час мізансценування, а ритм – це швидка внутрішня реакція. Скажімо, людина, яка чогось прагне, існує інакше, ніж байдужа. Проблема перевтілення є почасти проблемою ритмічної зміни. Оскільки на радіо немає зовнішніх засобів виразності, то швидке перевтілення в героїв анекдотів, гуморесок, оповідок, усмішок відбувається завдяки зміні внутрішнього ритму. Декому це дано від природи (характерність). Ритм – це дієвість, коли актор розкриває в собі можливість змінитися. Актори з вузьким творчим діапазоном мають обмежені перспективи. Радіомікрофон це одразу увиразнює. Такі актори не приживаються в творчих командах, які працюють у розважальному жанрі.

Актор має бути емоційним, тобто на сцені потрібно вміти мислити, але мислення сконцентроване, емоційно забарвлене.

Ще більше воно потрібне в постановочних розважальних радіопередачах, бо гумористичний, сатиричний жанр передбачає глибокі підтексти, паралелі, відверті натяки, провокативність. Засобами виразності стають голосові контрасти, відтінки, напівтони чи яскрава характерність.

Загальновідома істина: актор має володіти голосом і тілом. Коли додати внутрішню наповненість – перед нами непересічна акторська індивідуальність. Будьмо відверті, десь після тридцяти років більшість драматичних акторів не самовдосконалюється, не працює над собою. Недарма побутує думка, що з-поміж виконавців саме актори найлінівіші. Приміром, оперний співак хоч і не часто виходить на сцену, проте щодня тренується – співає гами, вокалізи, повторює свої арії. Музикант теж щодня вправляється на своєму інструменті. Солоїст балету щодня працює в балетному залі біля станка. Драматичні актори далеко не завжди «розігривають» свій мовний апарат перед виставою. Опанувавши ази техніки в студентські роки, дозволяють собі не тренуватися або ж замало працювати над собою. У будь-якій сфері діяльності небажання самовдосконалюватися – ознака непрофесіоналізму. Усі актори, без винятку, хто в різні роки працював над створенням передач «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час», стверджували, що саме постійні радіозаписи змушували відпрацьовувати мовно-голосові комплекси вправ, що допомагало підтримувати професійну форму, а це, безумовно, позитивно позначалося і на роботі в театрі.

Побутує ще одна професійна проблема – акторські штампи. Не повторюватися надзвичайно складно навіть дуже обдарованим акторам, майстрам. Та й вдалі знахідки згодом стають штампами, бо вони вже перевірені на публіці й актор свідомо їх застосовує. В аудіомистецтві доволі часто штамп тотожний амплуа. Скажімо, раніше ролі дітей озвучували не діти, а професійні актори, частіше, які працювали в Театрі юного глядача. І роками актрису чи актора запрошували на записи саме тому, що вони вміли це робити феноменально. Або ж такий приклад: не кожен актор вміє органічно зіграти сп'янілу людину, щоб і мова була розбірливою (для радіо це надважливо). Знову ж таки режисер запро-

шує актора, у якого це завжди добре виходить. І хоча це штамп, але доречний і необхідний в тій чи тій передачі. Це той випадок, коли знайдено спільну мову режисера й актора і не доводиться витратити дорогоцінний студійний час, щоб когось вчити чи показувати, як треба, записуючи багато дублів.

Процес творчості має відбуватися в умовах взаємної симпатії, тому всі режисери-постановники передач, про які йдеться в статті, завжди добирали «своїх» акторів, творили «свою» команду. Створення атмосфери товариських взаємин – найважливіша передумова творчості. Такі взаємини обов'язкові й зумовлюють етику і професіоналізм не лише в театрі, а й під час роботи на радіо. Чому актори мали за честь записуватися в радіопередачах? Адже не йшлося про головні, масштабні ролі. У гумористичних передачах всі ролі невеличкі, за театральними мірками – епізодичні. Однак ці передачі популярні, акторів упізнають за голосом. А для того щоб 45-хвилинна передача звучала як на одному подиху, щоб залишала в свідомості слухача позитивні емоції, приємні враження, вона має бути бездоганною як мистецький, творчий продукт. Це досягається ансамблевою роботою: редактор – сценарист – режисер – актор, музичний редактор. Найважливіша роль у цьому ланцюжку відводиться акторові, який втілює задум сценариста та режисера. Наведу лише кілька прикладів. Багато років ведучою передачі «Від суботи до суботи» була народна артистка України Наталя Лотоцька. Вона навіть ображалася, що, маючи чималий послужний список зіграних ролей у театрі, популярною стала завдяки передачі. Хоча куди б приїздив з гастрольями театр ім. І. Франка, її зустрічали словами: «То це ви ведуча програми «Від суботи до суботи!»». Те саме було і в творчій долі акторів театру ім. Лесі Українки – народних артистів України Анатолія Пазенка, Олега Комарова.

Завдяки точним завданням режисера актор перед мікрофоном вибудовує зі слухачькою аудиторією (яку не бачить) безбар'єрний зв'язок, своєрідний дует. Це неабиякий хист. Симбіоз внутрішньої та зовнішньої акторської техніки створює емоційне поле у свідомості самого актора й має передаватися слухачеві. Пошук виражальних засобів скорочується до віртуозного воло-

діння голосом. Текст передачі – це не лише привід для ефірного (радіо) існування актора, а й зміст життя героїв інтермедій, коло думок, напрям мислення, безперервність пошуку думки «між рядками» майстром, у тексті – дешифрація. У гумористичному, сатиричному жанрах важливіше те, про що не написано, але заради чого писалося. Для цього потрібна переконливість, особиста мета, зрештою актор-особистість, у якому гармонійно поєднуються професіоналізм і суто людське наповнення. Не завжди актор, який є цікавою, яскравою (харизматичною) особистістю в житті (дотепник, майстер розповідати анекдоти), органічний у розважальних передачах. Випробування (кастинги) проходять ті, хто володіє умінням думати перед мікрофоном, бачити події, чути партнерів, має досконало розвинену внутрішню техніку, а головне – уміють проектувати на свій внутрішній екран. Фантазія такого актора народжує нескінченні картинки. Такий актор обов'язково живе в ритмах часу, відчуває ці ритми, реагує на всі події, що з ним відбуваються, пам'ятає, що ці події відкрили нового. Працюючи в розважальних передачах, потрібно вміти розпізнавати природу почуттів, властиву письменникові-гумористу, сатирику, зрештою часу, характеру. Це дуже важлива здатність. Навчити цього вкрай складно. Це радше зі сфери понять «обдарованість», «талант».

Професіоналізм актора – це не лише технічні прийоми. Психотехніка потрібна, але «демонструвати» слухачеві її не варто. Вона має проявлятися в особистому осягненні життєвих подій і відгуку-вібрації. Психотехніка – це головний інструмент дієвого аналізу. Зовнішня техніка не має полягати в демонстрації, скажімо, поставленого голосу (хоча радіо провокує до подібного). Красивий голос – це чудово, але сам собою він не має цінності, як і красива зовнішність. Голос має бути інструментом, який допомагає створювати характери. В акторові найцінніше – це громадянська позиція, усвідомлення та розуміння політичних і моральних процесів у суспільстві. Коли артисти, задіяні в передачах, концертували, приїздили на творчі зустрічі, глядачам найбільше запам'ятовувалися виступи народних артистів України Анатолія Литвинова та Анатолія Демчука, бо в їхньому репертуарі перева-

жали твори на політичні теми. Глядачі чітко вгадували, про кого і про що йдеться, хоча жодного разу не звучали конкретні прізвиська. Артистів часто просили виконувати інтермедії на «біс».

Дуже часто плутають поняття «акторська особистість» і «типажність». Коли драматург пише п'єсу, він розраховує на конкретну індивідуальність, яка, використовуючи свій внутрішній потенціал, може донести думку автора і без великих монологів, без додаткових ремарок-вказівок. Індивідуальність, яка збуриє емоційний світ глядача, викличе співпереживання. Якщо ж вести мову про гумористичні передачі, то тут експлуатується саме творча акторська типажність. Скажімо, знаний український письменник-гуморист Павло Прокопович Глазовий, який плідно співпрацював з редакторами Українського радіо, створюючи усмішки, гуморески, інтермедії для розважальних передач, часто сам редагував свої твори, зважаючи на типаж того чи того актора, який мав виконувати його твір. До таких прийомів вдавались і автори Степан Олійник, Петро Ребро, Василь Юхимович.

Сучасні ритми життя диктують моду залучати глядача в «креативне» поле. У театрі актор останніх десятиліть перестав бути людиною в земних запропонованих обставинах. Дедалі частіше це лише «упаковка тіла». Телебачення цьому сприяє. Радіо намагається опиратися. У програмах художнього мовлення фундаментом творчого процесу залишається ідея як головна думка твору. На телебаченні «обгортка» давно витіснила суть, про що свідчить засилля різноманітних шоу. Радіо, спираючись лише на слухоряд, утримує слухача довершеністю художнього слова. Поки що це вдається, але тенденції останнього десятиліття невтішні.

Розважальні передачі на радіо завжди мали глибинне наповнення. Гіпертрофований ігровий стиль життя в сьогоденні змінює ідеали духовності та краси швидше, ніж вони встигають сформуватися в людині. Гумор і сатира – це застереження, заклик. Змінюється наше життя, змінюється обличчя театру, змінюються тенденції і в засобах виразності. У радіоефірі однозначно. У постановочних програмах ігрового характеру – це пошуки в голосоведенні, ритмізація мови, особлива увага до використання резонаторів, осучаснення класичних текстів –

адаптація, відверта проєкція на сьогодення, інтонація та манера спілкування, наближені до побутових. Сьогодні в гумористичних передачах переважають теми: свобода, політика, сім'я та держава, особистість і суспільство, звичайна пересічна людина, які переплітаються в тугий вузол залежностей.

«Ну що б, здавалося слова...» – загальновідомий вислів Т. Г. Шевченка.

...Швейцарський лінгвіст ІХ ст. Ф. де Соссюр стверджував, що значення слів перебуває не у взаємозв'язку між реччю та її назвою, а в тонкішому поєднанні поняття та його звукового втілення – в акустичному образі. Пов'язує поняття і його звукове відображення слухач – і звідси впливає, яке значення він надає почутому. (Кужельний, 2018, с. 426).

У короткій гумористичній формі, яка переважає в розважальних передачах, кожне слово дорогоцінне, значуще. А це складно, оскільки прикмета часу – суміш стилів і жанрів.

Акторська професія має багато складових, одна з них технічна, яка допомагає вправлятися в інтерпретаціях текстових форм. В ансамблевій роботі в розважальних передачах має відчуватися напрацьована дикційна вправність, легкість, широкий діапазон голосових можливостей, тембрального забарвлення. Актор має володіти вмінням імпровізувати і водночас бути сконцентрованим на партнерах. Особливість спілкування в радіоефірі – це діалог із партнером, який тут, у студії, поряд, і зі слухачькою аудиторією, яку не бачиш, її потрібно уявляти, дуже «реально» в своїй уяві бачити і чути: як вона реагує на дотепи, як сміється. Від цього залежатиме дієвість словесна. Актор, який записує, виконує, грає інтермедії, має бути пов'язаний зі слухачем, якого не бачить, начебто мотузками, відчувати реакцію, яка має народитися у слухача, має «занурювати» у вир подій усмішок, анекдотів і, як феноменальний кулінар, «приправляти» все мовлене потрібними дозами прянощів. Часто шанувальники на творчих зустрічах розповідають, що під час звучання передачі вони вступали в діалог, відповідали на запитання, у них народжувались якісь репліки... Це найцінніше. Мети досягнуто. Творчій групі вдалося створити дійство і задіяти слухачів, впливати на них, викликати в них відповідні емоції, враження,

думки. Є й небезпека – впасти в перебільшення, а перебільшення, награвання, кривляння вбивають сміх.

У житті спілкування між людьми відбувається невимушено, природно. Щоб грати на театральному кону, доводиться вчитися театральних законів. Щоб працювати в радіоефірі актором у розважальних передачах, треба навчитися відчувати нюанси зовнішньої та внутрішньої техніки, зважаючи на жанр (гумор, сатира), на брак пластичних, мізансценічних процесів, на взаємодію з уявною аудиторією. Обов'язкова умова – володіння всіма голосовими регістрами (верхній, середній, нижній), вміння легко переходити з одного в інший, без напруги, вільно, непомітно для слухача. «Практика засвідчує, що інтонаційно вбога мова найчастіше народжена відсутністю у актора не лише виразних голосових даних, а й яскравого бачення, багатой творчої фантазії, справжньої словесної дії», – зазначає заслужена артистка України Зоя Вихарева – доцент кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. (Вихарева, 2005, с. 4) Завдяки повнозвучному голосу, широті діапазону, регістрам, голосовій гнучкості, легкості, рухливості можна збагачувати звукову палітру, а бездоганна дикція і чітка артикуляція допоможуть фахово, професійно працювати з мікрофоном, спрямовувати свою творчу уяву, увагу та хист на створення художніх образів. Актор наділяє героїв своїм голосом, через який «оживляє» їх. Через голос, інтонаційний малюнок ролі, підтексти, власний життєвий досвід, який проєктується на героя, робить його зримим. І, мабуть, найголовніше – у розважальних передачах можуть працювати актори, які мають почуття гумору, уміють бачити в трагічному смішне і трагічне в смішному, відчувають міру, щоб гумор не перетворився на брутальність, несмак. Цього навчити неможливо. Цю науку осягає кожен самостійно.

Висновки. Універсальна мова театру значно розширює професійне поле акторської діяльності. Радіомистецтво – особливий вимір акторського існування. За повної відсутності зовнішніх виражальних засобів драматичний актор, удаючись до прийомів внутрішньої техніки й голосу, може створювати образи героїв, які

«оживають» в уяві слухача. Розважально-епатажна складова гумористичних постановочних передач ігрового характеру за відсутності репетиційного процесу, потреба імпровізувати в стилі стенд-апу вимагають від сучасного актора вміння вибудовувати безбар'єрний зв'язок зі слухачем, якого не бачить, творити емоційне поле в своїй свідомості й уяві та передавати слухачеві. Це надскладний, але можливий рівень майстерності актора.

Гумор і сатиру як такі творили багато людей упродовж багатьох віків. Безліч усмішок, гуморесок, анекдотів, жартів, афоризмів, приказок, гострих і дотепних висловів як безіменних авторів, так і людей зі світовими іменами, озвучені акторами в розважальних передачах. Найпопулярнішими були рубрики «Народ скаже як зав'яже», «Таланти й шанувальники», «Без жартів», «Ох, ці жінки», «Сімейна проза», «Серйозно про сміх», «Усмішки поважних», «Що то за субота без новеньких анекдотів», «Одним рядком». Самобутньо, яскраво, а часом і неповторно грали своїх героїв талановиті актори.

Передачі «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час» виявилися довгожителками. Перша звучала на хвилях Українського радіо впродовж сорока п'яти років, друга – сорока. У житті все змінюється, немає нічого вічного. У 2017 році відбулася реформа ЗМІ, реорганізація – зникли державне телебачення і радіо. Натомість з'явилося суспільне мовлення – ПАТ «Національна телерадіокомпанія». З'явилися і нові концептуальні вимоги мовлення, формати. Більшість передач було згорнуто як проекти. Згадані програми залишилися в історії художнього мовлення, українського радіомистецтва, а з ними й імена непересічних творців, які впродовж десятиліть дарували радіо-слухачам веселий сміх і піднесений настрій.

Бібліографія

1. Недін, Л. Сфери продюсування та продюсерські моделі у сучасному драматичному процесі. Радіомистецтво. Зб. наукових праць «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: творчі діалоги». Київ: НАКККіМ, 2020. С. 121–129. 486 с.
2. Митницький, Е. Ми живемо, доки любимо. Київ: Максимум, 1998. С. 27.

3. Кужельний, О. Самосвітне Сузір'я. Театральна хроновізія. Київ: САМІТ-КНИГА, 2018. С. 426.

4. Вихарева, З. Робота над віршем та логічний аналіз тексту. Київ, 2005. С. 4. References

5. Nedin, L. (2020). Sfery prodiusuvannia ta prodiusrski modeli u suchasnomu dramatychnomu protsesi. [Spheres of producing and producer models in contemporary drama process]. Radiomystetstvo. Zb. naukovykh prats «Diialnist prodiusera v kulturno-mystetskomu prostori 21 stolittia: tvorchi dialohy». Kyiv: NAKKKiM. Pp. 121–129. [in Ukrainian]

6. Мутнытський, Е. (1998). My zhyvemo, doky liubymo. [We live till we love]. Kyiv:

7. Maksymum. С. 27. [in Ukrainian] Kuzhelnyi, O. (2018). Samosvitne Suziria. Teatralna khronoviziia. [Theatrical chronovision]. Kyiv : Samit-Knyha. С. 426. 496 с. [in Ukrainian]

8. Vikhareva, Z. (2005). Robota nad virshem ta lohichnyi analiz tekstu. [Work on the verse and logical analysis of texts]. Kyiv. P. 4. [in Ukrainian]



*Лариса Недін із випускниками КНУТКиТ
імені І. Карпенка-Карого 2022 року*

НАУКОВІ ПРИНЦИПИ КОМУНІКАТИВНИХ КОНЦЕПЦІЙ В ІНДУСТРІЇ СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ¹

SCIENTIFIC PRINCIPLES OF COMMUNICATIVE CONCEPTS IN THE STAGE ACTIVITY INDUSTRY

У контексті розвитку українського суспільства початку ХХІ ст. важливими постають сутність і значення принципів безперервності та наступності продюсерської діяльності відповідно до теоретико-методологічного підходу, де історико-культурологічний зміст стає одним із вирішальних. Усі ці аспекти набувають особливого значення в системі полікультурного простору сучасної України та зарубіжжя. Насамперед теорія і практика продюсерської діяльності належать до пріоритетних сфер гуманітарної науки. Водночас «теорія і практика продюсерської діяльності» як наука і навчальна дисципліна спирається на українську та всесвітню історію, культуру, стимулює їх розвиток і засвоєння, оскільки інтегрує надбання галузевих наук і вибудовує на цій основі якісно нову систему знань про особистість продюсера та феномен його діяльності.

За своїм змістом, наповненням, формою теоретичний та історико-культурний компонент «продюсерства» суттєво відрізняється від вузівських дисциплін. Ідеться про значно вищий рівень узагальнень і систематизації знань не стільки про конкретні події і факти, скільки про явища, тенденції та закономірності історичного процесу в їх органічному поєднанні з теоретико-методологічним досвідом філософської, історич-

¹ Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність : Пам'яті засновників музичної культурології в Україні професорів І. Ляшенка, І. Котлярєвського, О. Костюка присвячується : тези і матеріали Міжнародної науково-творчої конференції (7–9 травня 2022 р., м. Одеса) / ред. кол.: О. Л. Олійник, О. Л. Зосім, О. М. Маркова [та ін.] ; М-во культ. та інформ. політики України ; Одес. нац. муз. академ. ім. А. В. Нежданової ; Одес. орг. Нац. спіл. композ. України. Одеса : Астропринт, 2022. 312 с. С. 149–154. Режим доступу: <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2023/01/muzkon.pdf>

ної, правничої, культурософської, етнокультурологічної, етнографічної, філологічної та інших наук щодо головних проблем розвитку професійного продюсування.

Наукове осмислення сутності продюсерської діяльності, її змісту, значення методологічних принципів системності, безперервності та наступності й забезпечення її культурологічної спрямованості нині набуває певного теоретико-методологічного змісту. У цьому контексті актуальним постає усвідомлення змісту понять «національна історична практика», «національна українська культура», «соціокультурна парадигма», «продюсерська діяльність», «продюсерська концепція», «історія, теорія і практика продюсування», «продюсерський практикум», а також принципи забезпечення їх об'єктивності, безперервності та наступності [6, с. 123–125; 10, с. 74–75]. Передусім варто наголосити на системному характері цих понять та їх взаємозв'язку з культурознавством, розкрити теоретико-методологічне значення безперервності та наступності через засвоєння історико-культурних знань у контексті провідних концентрів культурологічної науки: етнос – нація – держава – історія – культура – освіта – наука – мова – суспільство – світова спільнота, а також обґрунтувати низку конкретних рекомендацій, спрямованих на подальше підвищення світоглядно-виховної ролі історії, національної культури, науки та освіти в діяльності продюсера.

Як зауважують фахівці, «під національною історичною наукою ми розуміємо такий її зміст, характер і спрямованість, який об'єктивно віддзеркалює загальні тенденції самобутнього і самодостатнього українського історичного процесу, особливості формування українського етносу, української нації, її життєдіяльності на різних етапах у контексті світової історії» [2, с. 137–140; 13, с. 123]. Безперечно, теорія і практика продюсування базуються на найновітніших надбаннях української і світової історичної науки та культурології, вони ґрунтуються на достовірних історико-документальних фактах, сповідують принципи правди, об'єктивності та доказовості, а також забезпечуються

високоосвіченими та висококваліфікованими спеціалістами в галузі теорії та історії культури, культурології.

Головне покликання продюсерської діяльності органічно впливає з пізнавальної, світоглядної, естетичної та комунікативної функцій культури та культурології як науки і провідних навчальних дисциплін, мета яких надати людині систему наукових знань з історії та теорії культури, українського етносу (народу), нації; допомогти їй засвоїти повчальний історико-культурний досвід, опанувати вміння об'єктивно оцінювати події і факти культурного життя, а також упровадження нових технологій у сфері науки, освіти, мистецтва та шоу-бізнесу.

Варто зазначити, що культурологія та продюсерська діяльність – це галузі наукового знання (пізнання), предметом дослідження яких є культура в її історичному розвитку та часопросторі. Дослідження культури загалом має давні філософські традиції (філософія, історія, філософія культури) і нині здійснюються такими науками, як археографія, етнографія, психологія, історія, соціологія, етика, естетика, логіка, філософія культури. На початку ХХ ст. з'являються перші спроби спеціального міжпредметного дослідження культури та культурно-історичних явищ [1, с. 312; 4, с. 252; 12, с. 89–90]. Основи культурології як самостійної наукової та навчальної дисципліни не полягають у філософському, історичному, естетичному, етичному, соціологічному, морфологічному, мовознавчому, мистецтвознавчому та інших підходах до вивчення культури.

Оформлення культурології як специфічної сфери гуманітарного знання сягає Нового часу і пов'язане з філософськими концепціями історії Дж. Віко, Й. Гердера та Г. Гегеля. Більшість дослідників вважає, що в розвитку культурології можна виокремити кілька основних теоретичних концепцій або парадигм як відрефлексованих теоретичних і методичних положень, на які спираються культурологічні дослідження. До основних теоретичних концепцій або парадигм належать: 1) циклічна концепція (або концепція циклічних коловоротів) (Дж Віко, М. Данилевський, О. Шпенглер, А. Тойнбі); 2) еволюціоністська (Л. Морган,

Е. Тейлор); 3) антропологічна; 4) філософська; 5) революційно-демократична.

Концептуальні основи культурології простежуються в працях американського вченого Леслі Уайта, якого вважають одним із перших теоретиків-дослідників цієї новітньої наукової дисципліни. Його послідовниками в цьому напрямі були Ф. Ніцше, О. Шпенглер, а трактування деяких культурологічних концепцій ще раніше здійснили Г. Сковорода, І. Котляревський, М. Гоголь, М. Грушевський, П. Гулак-Артемівський, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Костомаров, П. Куліш, М. Максимович, І. Франко, М. Драгоманов, Леся Українка, Т. Шевченко, В. Вернадський та багато інших діячів української національної культури. З одного боку, усі вони спиралися на філософські засади, з другого – на художньо-естетичне осмислення культури в мистецьких творах, що надавало змогу досягнути філософсько-культурні явища як феномен цілісного.

Особливості культурології як науки спричинені її багатомірним феноменом. Нині культурологія перебуває на стадії становлення, уточнення свого предмета, об'єкта та методів дослідження, а сама культурологічна наука набуває теоретико-методологічної зрілості. Вирізняють кілька підходів до наукового статусу культурології, серед яких є три її основні визначення: культурологія (з лат. *cultura* – догляд, виховання, обробка; *logos*) – це комплекс дисциплін, що вивчають культуру за історичною вертикаллю її розвитку, соціальним функціонуванням із визначенням кінцевого результату системності культурного феномена; культурологія – це сукупність дисциплін, що вивчають культуру і намагаються досягнути її як цілісне явище відповідно до надбань супутніх дисциплін, а також із позиції культурології, національних, регіональних особливостей в їх історичному розвитку; культурологія – це самостійна наукова дисципліна в системі соціально-гуманітарних знань. Отже, культурологія – це наука, яка вивчає специфіку розвитку матеріальної та духовної культури цивілізацій, етносів, націй у конкретно-історичному періоді, їх взаємозв'язки та взаємовпливи [3, с. 186; 5, с. 178].

Питання щодо самостійності (автономності) культурології зумовлені такими чинниками: усвідомленням специфіки кла-

сичної «філософії культури», яка ставить за мету осмислення емпіричного (етнографічного) матеріалу; потребою розробки такої методології, яка забезпечить, з одного боку, адекватне дослідження культури окремими науковими галузями, а з другого – її предметну єдність, що впливає із субстанційного розуміння культури; намагання розробити «спільні знаменники» розуміння культури в умовах різкого зростання взаємодії різних етнокультур; потребою цілісного, системного аналізу культури як сфери державної політики України; необхідністю формування культурних потреб людини та сучасного суспільства.

Інакше кажучи, культурологія є системою знань про сутність, закономірності існування та розвитку, людське значення та способи пізнання культури. Тому важливим завданням теоретичних засад культурології є пізнання сутності культури і виявлення законів та механізмів функціонування конкретних форм і сторін культури [2, с. 149; 7, с. 55; 11, с. 3–5].

У цьому контексті до основних завдань культурології належать: аналіз культури як системи культурних феноменів; виявлення ментального змісту культури; дослідження типології культури; розв'язання проблем соціокультурної динаміки; вивчення культурних кодів та комунікацій. Усі ці завдання культурології є базисом для продюсування в царині сценічного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Сучасні наукові дослідження в галузі культурології та продюсування мають такі моделі: 1) підхід до чіткого розмежування вивчення суб'єкта та об'єкта пізнання (вивчення), їх раціональної інтерпретації; 2) культурологія та продюсування є об'єктом відображення повсякденного життя людини і специфічною формою узагальнення, характеризуючи їх на рівні діалектики; 3) заперечення можливості вивчення в повному обсязі досягнень етнокультурних зразків, їх пізнання та узагальнення, особливо щодо своєї культури та продюсерської практики [1, с. 312; 8, с. 99–100].

Водночас сучасна культурологічна наука вважає предметом систему знань, що могла б концептуально впливати на формування культури суспільства та всіх форм культурного менеджмен-

ту, а також стати самостійною галуззю суспільно-гуманітарних знань. З огляду на нагальність цієї проблеми, належить розробити концепцію національної культури та продюсерської практики, які могли б поєднати теоретичні й практичні уявлення про їх втілення в усі сфери людської життєдіяльності та життєтворення [9, с. 48–52]. Крім того, стає актуальною розробка методології для забезпечення комплексного дослідження культури як цілісного явища; вироблення концепції української національної культури як складової державної політики і втілення її в діяльність системи управління, кадрового забезпечення та модернізації. Актуальним стає зважання на культурні потреби людини, особистості, де продюсерська практика є однією з пріоритетних сфер культурної політики Української держави на початку ХХІ століття. Загалом теорія і практика продюсерської діяльності в індустрії сценічного мистецтва України потребує подальшого комплексного дослідження на засадах новітньої культурологічної думки і науки.

Література

1. Горенко Л. І. Культура в системі українознавства // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства / за заг. ред. / П. П. Кононенка; відп. ред. О. Б. Ярошинський. Київ: Міленіум, 2003. Т. І: Українознавство: теорія, методологія, практика. С. 311–315.
2. Горенко Л. І. Культурологія як феномен українознавства // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. Київ: Українське агентство інформації та друку «Рада», 2009. Т. XXIV. С. 137–150.
3. Горенко Л. І. Енциклопедія етнокulturознавства // Українознавство. 2009. № 3. С. 186.
4. Горенко Л. І. Українознавча методологія та проблеми дослідження етнокulturознавства // Українознавство. 2007. № 4. С. 251–256.
5. Грушевський М. С. На порозі нової України. Статті і джерельні матеріали. Нью-Йорк – Львів – Київ – Торонто – Мюнхен, 1992. 278 с.
6. Калакура Я. Безперервність та наступність національної історичної освіти: українознавчий зміст // Українознавство. 2006. № 4. С. 122–127.
7. Калакура Я. С. Історичний антропологізм як методологічний принцип українознавства // Збірник наукових праць НДІУ. Київ: Міленіум, 2006. Т. XI. С. 52–60.

8. Калакура Я. Історичні засади українознавства як науки і навчальної дисципліни // Українознавство. 2005. Число 4. С. 96–101.

9. Кононенко П. П. Українознавство – шлях пізнання, самопізнання, самотворення особистості і народу // Українознавство в системі освіти міста Києва / за заг. ред. П. П. Кононенка, Б. М. Жебровського. Київ: Гранд, 1998. С. 47–55.

10. Усаєнко Т. П. Українознавство в парадигмі науки // Педагогіка психологія професійної освіти: наук.-метод. журн. 2005. № 4. С. 73–79.

11. Усаєнко Т. П. Українознавчі проблеми педагогічної думки в ХІХ–ХХ столітті: автореф. дис. ... доктора педагогічних наук: спец. 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки. Київ: Прінт Квік, 2007. 42 с.

12. Крисаченко В. Світоглядна парадигма ХХ ст.: український внесок // Українознавство. 2008. № 1. С. 87–90.

13. Українознавство ХХІ століття: виміри розвитку / гол. редактор П. П. Кононенко; ред.-упоряд.: Т. П. Кононенко, Н. М. Істоміна, Т. Л. Ренке. Київ: ННДІУ, 2009. 432 с.



*На світлині: Лариса Недін, Ніна Матвієнко,
Ольга Радчук, Наталка Шевченко*

ВОДОСПАД-ВІДБЛИСКИ¹

*«Ой глибокий колодязю,
Золоті ключі».*

Навесні в Києві відбувся традиційний міжнародний фестиваль експериментальних театрів, «Четверте Мистецьке Березілля». «Березілля», як пишуть у програмці, – це посвята пам'яті Леся Курбаса, адже Мистецьке об'єднання «Березілля» створено в Києві 1922 року. Ініціатор та організатор фестивалю – Сергій Проскурня, художній керівник театру-студії «Будьмо!». Щороку фестиваль присвячений цій темі. «Перше Мистецьке Березілля» 1992 року присвячено оглядові-аналізові студійного руху в Україні. Протягом трьох тижнів 16 театрів-студій, творчих груп та майстерень показали 66 вистав і програм. «Друге Мистецьке Березілля» 1993 р. присвячено проблемам професії режисера. Фестиваль став міжнародним і брали участь у ньому театральні групи з України, Німеччини, Польщі та Америки. Мистецька група Яра з Нью-Йорку ставила виставу «Сліпий зір». Про виставу писали в журналі «Наше Життя» (вересень та листопад 1993 р.). «Третє Мистецьке Березілля» 1994 р. присвячено темі актора. Брали участь театри зі всієї України, а також з Англії, Німеччини, Італії, Польщі, Бельгії, Японії та Америки. Знов прибула мистецька група Яра і ставила моновиставу «Час поміж», створену актором Ендрю Колто та режисером Вірляною Ткач. Цього року фестиваль був присвячений темі драматургії. Сорок шість театрів з України, а також з Англії, Німеччини, Литви, Італії, Росії, Швейцарії та з Америки грали в переповнених залах. За 32 дні 1 500 театральних професіоналів поставили понад 50 вистав у 19-х різних приміщеннях у Києві для 18 000 глядачів. Серед учасників була мистецька група Яра з Нью-Йорку, що ставила свою нову виставу «Водоспад /

¹ Водоспад-Відблиски / Лариса Недін // Наше життя (Нью-Йорк, видання Союз Українок Америки). 1995. № 9. Вересень. С. 6.

Відблиски». Вистава досліджує самовизначення жінок у нашому мінливому світі, спілітаючи родинні оповідання про наших бабунь, міти, старовинні пісні та сучасні твори американських і українських поетес. Дійство створила Вірляна Ткач із мистецькою групою Яра у співпраці з Ніною Матвієнко. Прем'єра відбулася в театрі Ля Мама в Нью-Йорку та здобула позитивні відгуки в таких газетах як «Нью-Йорк Тайме», що писала: «Це театральне дійство зачаровує публіку хореографією і щедрістю музики... Що справді яскравіє у виставі – це сила народної байки і міту, багатство традиційних українських пісень і мелодій разом з модерною українською і американською поезією. Це все акомпаньює делікатний, не наголошений музичний супровід Генджі Іто... Всі шість жінок у групі співають, і то добре співають. А одна з них – Ніна Матвієнко, знаний виконавець традиційної пісні на Україні, може викликати глибоке хвилювання, яке можна очікувати тільки від прекрасних оперних сопрано». Далі подаємо спогад учасниці вистави «Водоспад / Відблиски» радіожурналістки, поетеси Лариси Недін.

Минуло трохи часу, і сьогодні можемо подивитися на події Четвертого Мистецького Березілля з погляду історії. Фестиваль виріс у міжнародний. Цьогоріч приїхали театри з Німеччини, Італії, Росії, Америки, Польщі, Латвії. Протягом місяця глядачі могли переглянути близько сорока вистав. Вражень надзвичайно багато. До сьогодні вирують пристрасті в пресі і в мистецьких колах. Однією з найяскравіших подій стала київська прем'єра вистави гості з Нью-Йорку режисера Вірляни Ткач, що представляла мистецьку групу Яра центру Ля Мама. У виставі взяло участь шість акторок: двоє з Нью-Йорку та четверо з України. Звісно ж, окрасою вистави була Ніна Матвієнко з її унікальним голосом. Проте в цій виставі Ніна виступала не лише як співачка, а й як актриса. І треба сказати, вельми успішно. Я пишу з таким захопленням про виставу не тому, що сама брала в ній участь і могла безпосередньо спілкуватися із зіркою української сцени, а й тому, що публіка, яка відвідала театр (вистава йшла

три дні, п'ять вистав, у Київському Молодіжному театрі на малій сцені), сприймала одноставно із захватом бачене.

«Водоспад / Відблиски» – так називалася вистава... Водоспад голосів, водоспад оплесків, водоспад відкриттів, водоспад почуттів – і все це про київську прем'єру.

Чи задумувалися ви про корені свого роду, про призначення жінки, жіночого начала, про звичаї та обряди, пов'язані з водою, що дає всьому життя? Чи задумувалися ви, що єднає американців, африканців, українців, еспанців, вірменів, грузинів тощо? Що є у вашому житті Бог? Для чого ви прийшли в цей світ? А шість актрис: Керін Анджела Бішоп, Сесілія Арана, Оля Радчук, Наталка Шевченко, Лариса Недін і Ніна Матвієнко, утілюючи задум Вірляни Ткач, задумалися.

Larysa: Ну гаразд. Це не старовинна хустка, але вона мені дуже дорога. Ми родом з півдня України, з Одещини. У нас там не робили вишиванок, але традиційні хустки завжди старі люди мали. Як ми були малі, пам'ятаю, бабця виходила в цій хустці за ворота, піднімала дуже погрозово палицю і кричала нам всім, дітям, що там бавилися: «Анцихристи, йдіть вже до хати! Цілий день нічого не їли. Як вас ті ноги носять?» А тоді вона піднімала руки і казала «Царице Небесна, вони мене не слухають». Проте коли я поїхала вчитися, моя бабця захворіла і вже не піднімалася з ліжка. І в короткі хвилини, коли вона приходила до тями, вона все питала маму, чи приїхала онука. І коли я тільки стала на порозі хати, бабця розплющила очі і сказала: «Там, у шафі, для тебе зелена хустка». А за кілька днів померла.

Natalka: А моя бабуся померла, коли мені було три роки. Проте її історія повернулася мені багато пізніше. Позаминулого року, коли я вернулася до нашого села і сиділа на горбочку і дивилася на воду, до мене підійшла незнайома літня жінка і запитала, чия я. Коли я сказала «Захарихи», вона відповіла: «Люди звали між собою її відьмою, бо багато знала. В неї було шестеро дітей і ніхто не помер під час голоду. На городі в них стояла велика стара груша. Люди казали, що саме груша годувала і врятувала цих дітей. Коли бабця померла, то цей город

дістався якомусь чужому чоловікові, і він вирішив грушу зрубати, бо вона йому заважала. Люди застерігали його, що то груша Захарихи. Однак він не послухав і спробував її зрубати. Це було дуже важко. Груша мала надзвичайно глибоке коріння. (Карен). І жодної весни з'являлися нові паростки. Тоді він обілляв її бензином і запалив. Груша дуже довго горіла і видавала звук, ніби стогнала. А незадовго чоловік помер. Кажали люди, що то його власні діти струїли, і вірили, що то помста за те, що він знищив дерево». Тож я принесла бабусин рушник і груші.

Оуа: Моя історія, як і твоя, Сесіліє, не пов'язана з фольклором чи традицією. Моя бабуся в селі не жила, а в Києві, і вона була фармацевтом. І довгими роками вона працювала над дисертацією про лаванду. Вона стільки сил вклала в ту працю, нібито було щось живе, і ця дисертація вже до війни була готова, і бабуся мала б її віддати. Та почалася війна, її хату знищили, і вона дисертації не знайшла. Після того вона вже не поверталася до цієї праці. А в нас зараз скрізь мішечки з лавандою. Бо там є щось вічне, чого не можна знищити.

Ніна Матвієнко: А моя баба була геніяльною бабою. Вона говорила: «Поки є хоч одна жива душа в селі, в якій є совість, то буде чиста вода у криниці...»

Чи знайшли відповідь? Не знаю. Та й чи повинен театр давати відповіді на запитання? Мені здається, ймовірно, має їх ставити, має будити від внутрішньої сплячки, від духовної сплячки, щоб згадати, що ми ЛЮДИ, що приходимо у світ, аби залишити щось гідне після себе, щоб не спалювати пам'ять наших предків.

Відповіддю на всі поставлені запитання були пісні – українською і англійською мовою, старовинні, забуті й сучасні... Що єдало американок і українок, що давало їм взаєморозуміння, тонке відчуття партнерства? Історія, здогади, спомини і той світлий і величний Дух, що єднає людей, коли вони живуть в ім'я ближнього.

Не було жодного глядача, хто залишився б байдужим до побаченого на виставі. Очі. Видавали очі. Адже не дарма в поетеси Ліни Костенко є рядки: «Ти не бійся дивитись в мої розтри-

вожені очі, очі вікна моєї душі». Вірю, що театр може і повинен очищати душі людей, радію, що партнери, з якими довелося працювати, розуміють і поділяють цю думку, і завдячую долі, що на моєму творчому шляху трапилась режисерка Вірляна Ткач. Переконана, що й наступні зустрічі з Вірляною в межах Мистецького Березилля, яке вже сьогодні продумує і готує режисер і продюсер Сергій Проскурня, подарують нові вистави, нові переживання, нові відкриття.



*Лариса Недін із маленькими читачами
в Національному музеї літератури України*

НАРОДНА КАЗКА ЯК СКЛАДОВА ОСВІТНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ НА ЕТНОНАЦІОНАЛЬНІЙ ОСНОВІ¹

Ключові слова: казка, виховання, освіта, культурний обмін, національна традиція.

Казка є жанром художньої народної прози. Це – оповідання навчально-розважального, фантастичного, алегоричного, героїчного або ж побутового характеру з елементами вигаданих подій, осіб, іноді за участю персоніфікованих або фантастичних сил. У них переважно відображені вірування різних часів, епох, уявлення народу у формі структурованої, сюжетно послідовної оповіді, з чіткою композиційною будовою, у якій яскраво виражено протистояння добра і зла, світла і темряви, яке завершується перемогою добра і світла. Саме в казці дитині відкривається втілення всього кращого – бажань і мрій.

Казка віддзеркалює ментальність народу, а отже, є вагомим засобом виховання, оскільки відтворює історичне тло, на якому формувалася національна самосвідомість мас, привчає до емоційного співпереживання, виховує, формує естетичні ідеали. К. Ушинський назвав казки «першими блискучими спробами» створення народної педагогіки і вважав безперспективними спроби «змагатися з педагогічним генієм народу». Від колиски нас супроводжує казка. Її феномен в тому, що вона «не приїдається», не набридає, про що свідчать мільйонні тиражі друкованих видань в усьому світі, екранізації, сценічні втілення, переспіви, інтерпретації, запозичення письменниками для написання літературних казок.

Навчити дітей сприймати казку, осмислювати її, співвідносити почутий або ж самостійно виконаний твір із власними уяв-

¹ Навчання української мови та мов національних меншин учнів закладів загальної середньої освіти в контексті компетентнісного підходу : збірник тез Всеукраїнської наукової конференції, Київ, 21 квітня 2021 р. / за наук. ред. д. пед. наук Н. І. Богданець-Білоskalенко (електронне видання). Київ : Педагогічна думка, 2021. 100 с. С. 80–81. Режим доступу: https://undip.org.ua/wp-content/uploads/2021/07/navchannya-ukr.movy-ta-mov-nats.menshyn_21.04.2021_zbirnyk.pdf

леннями, міркувати над психологією і філософією – визначальне завдання виховання казкою.

Казка формує умови внутрішньої потреби дитини вдосколюватися і реалізовувати свої можливості. Виховання засобами народної казки впливає на формування і становлення духовного світу особистості в дошкільному та молодшому шкільному віці: викликає активну роботу дитячої думки, організовує пам'ять, уяву, формує зв'язне мовлення, художній смак, навчає, виховує, попереджає, спонукає, стимулює і навіть лікує. Особлива мова дитячого фольклору, зокрема казок, несе в собі багатий світ почуттів, переживань, настроїв, думок людини і є духовною пам'яттю культури нашого народу. Адже саме система освіти в Україні через національну спрямованість навчально-виховного процесу має сформувати в нового покоління українців національну самосвідомість, патріотизм, мовну культуру.

Учені-фольклористи давно відстежують причини подібності багатьох українських народних казок із казками різних народів світу [1, с. 6]. Близькі до українських казок «Котигорошко», «Про красуню і злу бабу» є грузинські народні казки «Пашкунджі», «Три сестри». «Царівні-жабі» дуже близька «Тсонгіта» з Філіппін та ін. Україна межує з Польщею, Словаччиною, Угорщиною, Молдовою, Румунією, Росією, Білоруссю, і за історичними обставинами в Україні живуть українці, росіяни, білоруси, поляки, чехи, болгари, євреї, німці, татари, гагаузи, турки, угорці та представники інших національностей. Наші відомі співвітчизники О. Потебня, М. Драгоманов, В. Гнатюк, М. Грушевський пояснюють схожість казкових образів, сюжетів – культурним обміном, типовим міфологічним мисленням наших предків. Практично незмінними впродовж віків залишалися народні ідеали добра, краси, мудрості.

Національне в українській казці проявляється в походженні персонажів, в елементах народних традицій, мові. Історик І. Огієнко зазначав: «У мові наша стара й нова культура, ознака нашого національного визнання. Мова – це не тільки простий символ розуміння, бо вона витворюється в певній культурі, в певній традиції. В такому разі мова – це найясніший вираз нашої психіки, це найперша сторона нашого психічного “я”» [2, с. 239–240]. Учені

довели, що народна творчість близька до генетичного коду певного народу, саме тому діти сприймають її легко. За допомогою народних традицій природно вирішуються питання розумового, морально-етичного, фізичного, естетичного виховання.

У сприйнятті особистістю моделей етнічних уявлень і форм поведінки визначальною залишається національна традиційна культура, і саме тому вона є головним чинником виховного впливу. Казковий світ як першооснова народної культури є фундаментом для всебічного виховання дітей. Впливає на підвищення інтелекту, сприяє розумовому й загальному розвитку, позитивному емоційно-ціннісному ставленню до своєї культури, до національних культур інших народів, відповідальності за збереження української національної культурної спадщини.

Література

1. Українські народні казки : для мол. та серед. шкільного віку / Упор., передм. та адаптація текстів Л. Ф. Дунаєвської; худож. І. А. Вишинський. Київ : Веселка, 1992. 415 с.: іл. (Скарбниця світової казки).

2. Отієнко І. Українська культура. Київ, 1991.



Лариса Недін із поетом-піснярем, президентом Творчої спілки «Асоціація діячів естрадного мистецтва» Віктором Герасимовим

ТВОРЧА СПІЛКА «АСОЦІАЦІЯ ДІЯЧІВ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ» В КУЛЬТУРНО- МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ КРАЇНИ¹

CREATIVE UNION «ASSOCIATION OF POP ARTISTS OF UKRAINE» IN THE CULTURAL AND ARTISTIC SPACE OF THE COUNTRY

Понад тридцять років на Мистецькому Олімпі України чільне місце посідає Творча спілка «Асоціація діячів естрадного мистецтва України (як 143 продюсерська організація; далі – ТС «АДЕМУ», або Асоціація), об'єднуючи, гуртуючи артистів-вокалістів, хорові колективи, музикантів, танцювальні колективи, гумористів, сатириків, представників оригінального та циркового жанрів, режисерів, педагогів творчих, мистецьких дисциплін. Організатори-засновники станом на 1989 рік – очільник всесвітньо відомого хору ім. Г. Верьовки, народний артист України А. Т. Авдієвський, поет-пісняр, журналіст, музичний редактор Українського телебачення і радіо, заслужений діяч мистецтв України В. В. Герасимов, режисер-постановник концертних програм у Палаці мистецтв «Україна», народний артист України Б. Г. Шарварко.

Від перших днів і до сьогодні спілка не має державної дотаційної підтримки, на відміну від Національних творчих спілок, які об'єднують літераторів, художників, театральних діячів тощо, тобто діє на громадських засадах коштом першочергово добровільних членських внесків. Спектр діяльності ТС «АДЕМУ» надзвичайно широкий. Один із пріоритетних напрямів – конкурсно-фестивальний рух. «Пісенний вернісаж», «Дитячий пісенний вернісаж», «Боромля», «Ялтинське літо», «Червона калина», «Сонячний скіф», «Ліра Гіппократа», «Українська родина», «Вишневі усмішки», «Пісенні Медобори», «Трускавецька фі-

¹ Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: розмаїття, взаємодія, єдність. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2021. 336 с. С. 142–148. Режим доступу: <https://>

еста», «Джерела Морщина», «Веселі канікули осені», «Музична школа», «Фантазії моря», «Студентська весна», «Кришталевий Трускавець», «Літні тони», конкурс сатири, гумору і музичного фольклору ім. А. Сови – і це далеко не повний перелік фестивалів і конкурсів, які з року в рік відбуваються за ініціативи ТС «АДЕМУ», у яких спілка виступає головним організатором.

Тривалий час головою журі конкурсів (а це принципова позиція в статуті спілки, що в межах фестивалю обов'язково має відбутися конкурс – творче змагання, нагороди лауреатів) був Герой України, Лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка, народний артист України Анатолій Авдієвський, після його смерті (2016 р.) ці обов'язки перебрав на себе президент Асоціації, заслужений діяч мистецтв України Віктор Герасимов. З перших років діяльності ТС «АДЕМУ» режисером – постановником гала-концертів був народний артист України Борис Шарварко. Відколи його не стало (2002 р.), Асоціація запрошує до співпраці знаних і режисерів-початківців із різних міст України.

Продюсер – це виробник, організатор, довірена особа компанії, художній керівник проекту. Здійснює організаційний, художній, фінансовий контроль за створенням контенту, відповідає за дотримання, відповідність створеного мистецького, творчого продукту умовам, вимогам договору. Основна відмінність сучасних фестивалів полягає в тому, що організатори змушені самі шукати джерела фінансування. У сучасних умовах самозабезпечення набуває значення самоокупність фестивалів унаслідок формування фестивального бюджету з різних джерел – органів місцевого самоврядування, спонсорів, благодійників, різноманітних фондів і громадських організацій, внесків учасників, продажу квитків. Саме від фінансової складової залежить доля того чи іншого фестивалю.

Якісь проекти вже залишилися в історії українського мистецтва, але є серед них і «довгожителі». До таких належить фестиваль мистецтв «Боромля», який знайшов свою, так би мовити,

прописку на Сумщині в селі Боромля, де протікає річка з такою назвою, власне, завдяки їй село і дістало свою назву. Фестиваль за концепцією був організований (автори ідеї – В. Герасимов, І. Коломієць) для трударів села. Тому в творах, з якими виступали учасники конкурсу, увиразнено тему рідної землі, села, поля, хліба, природи, батьківської хати. Заголовну фестивальну пісню «Боромля» написали композитор Леонід Попернацький і поет Леонід Татаренко. Особливість цього фестивалю в тому, що він на рік старший за Незалежність України. І як у дзеркалі відображаються всі процеси, що відбуваються в нашому суспільстві. Хоч як дивно, а з роками тематичний діапазон творів теж розширився, щоб залучити молодь, яка є виразником найрізноманітніших напрямів сучасної музичної культури.

Відкриття фестивалю традиційно щороку відбувається в серпні в районному центрі Тростянець, у парку, де височіє пам'ятник нашому 145-всесвітньо відомому композитору Петру Іллічу Чайковському. Конкурсні прослуховування відбуваються на різних майданчиках – на сценах будинків культури навколишніх сіл. Конкурсна програма має різні номінації: хорове мистецтво, ансамблі, гурти, вокалісти-солісти (академічний спів та естрадна пісня), хореографія, художнє слово, циркове мистецтво, оригінальний жанр. Гала-концерти відбуваються просто неба, на стадіонах села Боромля, Тростянця, у Сумах. Це один з наймасштабніших мистецьких заходів, який об'єднує понад 500 учасників – конкурсантів і гостей фестивалю. Така кількість обумовлена тим, що за статутом, концепцією, положенням у конкурсі можуть брати участь діти, молодь, аматори і професіонали, вік не обмежений. Переможців конкурсних змагань нагороджують дипломами лауреатів і дипломантів та спеціальними відзнаками, призами Оргкомітету. Журі конкурсу присуджує кращому із лауреатів Гран-прі фестивалю. Авторів та постановників найяскравіших номерів нагороджують спеціальними відзнаками, призами та дипломами.

Безумовно, окрасою гала-концертів є виступи майстрів сцени – популярні, упізнавані артисти театру, кіно, естради. У різні роки

глядачі Сумщини вітали Костянтина Огнєвого, Дмитра Гнатюка, Лідію Кондрашевську, квартет «Явір», Нілу Крюкову, Анатолія Литвинова, Миколу Мозгового, Назарія Яремчука, Анатолія Горчинського. Завжди бажані гості – Світлана та Віталій Білоножки, Павло Дворський, Микола та Анатолій Гнатюки, Анатолій Матвійчук, Катерина Бужинська, Камалія, Іво Бобул, Олександр Василенко, Алла Кудлай, Лілія Сандулеса, квартет «Гетьман», гурт «Соколи», Анатолій Паламаренко, Анатолій Демчук, Олег Марцинківський, Микола Свидюк, Павло Зібров, Павло Мрежук, Віктор Павлік, Ніна й Тоня Матвієнко, Наталія Сумська та багато інших яскравих і неповторних артистів. Понад 20-років ведучою концертних програм є Лариса Недін (*авторка статті*).

Від перших років фестиваль «Боромля» інформаційно підтримували Українське телебачення і радіо, пізніше – Національні теле- і радіокомпанії (у передачах «Від суботи до суботи», «І знову зустріч», 146 «Дійство», «Вечірній клуб актриси Лариси», «А ми до вас в ранковий час», «Дебют» звучали пісні переможців, художнє слово, фестивалльні щоденники), газети «Сільські вісті», «Голос України», «Україна молода», «Культура і життя», «Музична газета», «Слово Просвіти», журнали «Жінка», «Українська культура» та обласні й районні видання Сумщини.

Фестиваль (команда організаторів – колектив Асоціації) мудрішає, реагує на виклики часу. З'явилися нові організаційні форми на основі цифрових технологій. Елементи екранної культури стали невід'ємною складовою художнього оформлення сцени для гала-концертів. Шоу повітряних феєрверків. Словом, симбіоз мистецтва і сучасних технологій впливає на вибір оптимальних творчих рішень, моделювання сценографії та постановочного процесу, дає змогу досягти результатів, що відповідають потребам сучасного глядача. Все це свідчить про розмаїття, взаємодію, єдність напрацьованого, набутого досвіду і сучасних мистецьких напрямів, пошуку, сміливого експерименту.

Творча спілка «Асоціація діячів естрадного мистецтва України», яку очолює президент, заслужений діяч мистецтв України Віктор Герасимов, сприяє надалі лауреатам фестивалю здобува-

ти професійну освіту в закладах мистецтва і культури, залучає до участі в концертних заходах, дає можливість творчо і професійно зростати. Серед колишніх лауреатів є чимало митців, які досягли професійних висот, успіху і пишаються почесними званнями «Заслужений артист естрадного мистецтва України» та «Заслужений діяч естрадного мистецтва України».



*Заслужена артистка України Лариса Недін
із Наталією Богданець-Білоskalенко, докторкою педагогічних наук*

КУЛЬТУРНІ КОДИ І МИСТЕЦЬКА КОМУНІКАЦІЯ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ¹

Мета статті полягає у висвітленні мистецької комунікації діячів українського театру, розкритті їхніх ідей, творчих задумів, світоглядних позицій, бачення розвитку і становлення українського театру на чолі з М. Кропивницьким. Закцентовано увагу на листуваннях Марка Кропивницького з культурно-громадськими діячами. Зокрема, уболівання за долю театру, важливість його для народного просвітництва і загалом для розбудови національної свідомості. Методологія дослідження полягає у використанні методів аналізу, синтезу, узагальнення, а також історичного і системного підходів, завдяки яким визначено культурні коди комунікації митців та окреслено історію становлення українського театру кінця ХІХ – початку ХХ ст. Наукова новизна полягає у виявленні в результаті мистецької комунікації театральних діячів впливу культурного та просвітницького процесу в Україні кінця ХІХ – початку ХХ ст. на становлення і формування українського театру, його провідних акторів і керівників; досліджено й позиціоновано організаційну діяльність Марка Кропивницького та його однодумців (І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського, М. Старицького, М. Садовського, М. Заньковецької) в галузі театру; обґрунтовано засадничі ідеї Бориса Грінченка в діалозі з Марком Кропивницьким у розвитку театру кінця ХІХ – початку ХХ ст. на Наддніпрянській Україні. Уперше досліджено і представлено культурну комунікацію діячів мистецтва, зокрема театального. Висновки. З'ясовано культурні коди мистецької комунікації діячів українського театру кінця ХІХ – початку ХХ століть, зокрема, роль Марка Кропивницького в розбудові українського театру та обставини, за

¹ Культурні коди і мистецька комунікація діячів українського театру кінця ХІХ – початку ХХ століть / Богданець-Білокаленко Н.І., Недін Л.М., Погребняк І.В. // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 4. С. 54.

яких став можливий / необхідний театр; розкрито роль театру для освіти простих людей; досліджено епістолярно-театральний діалог знакових постатей окресленої доби, проаналізовано твори українських драматургів означеного періоду.

Ключові слова: український театр, епістолярій, мистецька комунікація, культурні коди.

Богданець-Билоскаленко Наталя Івановна, доктор педагогічних наук, головний науковий співробітник Інституту педагогіки НАПН України; Недин Лариса Николаевна, заслужена артистка України, старший викладач Київського університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого; Погребняк Інґа Васильевна, кандидат філологічних наук, доцент Інституту журналістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

Культурные коды и художественная коммуникация деятелей украинского театра конца XIX – начала XX веков. Цель статьи заключается в освещении художественной коммуникации деятелей украинского театра, раскрытии их идей, творческих замыслов, видения развития и становления украинского театра во главе с М. Кропивницким. Акцентировано внимание на переписке Марка Кропивницкого с культурно-общественными деятелями. В частности, переживания за судьбу театра и важность его для народного просвещения и в целом для развития национального сознания. Методология исследования заключается в использовании методов анализа, синтеза, обобщения, а также исторического и системного подходов, благодаря, которым определены культурные коды и намечена история становления украинского театра конца XIX – начала XX в. Научная новизна заключается в выявлении в результате художественной коммуникации театральных деятелей влияния культурного и просветительского процесса в Украине конца XIX – начала XX в. на становление и формирование украинского театра, его ведущих актеров и руководителей; исследована и позиционирована организационная деятельность Марка Кропивницкого и его единомышленников (И. Карпенко-Карого, П. Саксаганско-

го, М. Старицкого, М. Садовского, М. Заньковецкой) в области театра; обоснованы идеи Бориса Гринченко в диалоге с Марком Кропивницким в развитии театра конца XIX – начала XX в. на Приднепровской Украине. Выводы. Выявлены культурные коды и художественная коммуникация деятелей украинского театра конца XIX – начала XX веков, а именно роль Марка Кропивницкого в развитии украинского театра и обстоятельства, при которых стал возможен / необходим театр; раскрыта роль театра для образования простых людей; исследован эпистолярно-театральный диалог знаковых личностей обозначенного периода; проанализированы произведения украинских драматургов указанного периода. Ключевые слова: украинский театр, эпистолярный, художественная коммуникация.

Bogdanets-Biloskalenko Natalia, Doctor of Pedagogical sciences, the Head of the Scientific-and-research laboratory of Hrinchenko studies of Borys Grinchenko Kiev University; Nedin Larysa, Honored artist of Ukraine, Associate Professor Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University; Pogrebnyak Inga, Candidate of Philology Associate Professor of the Department of Ukrainian Literature and Comparative Studies of Borys Grinchenko Kiev University; Cultural codes and artistic communication in the Ukrainian theater in late 19th – early 20th centuries. The purpose of the article is to consider the history of development and the formation of the Ukrainian theatre lead by M. Kropyvnytskyi. The correspondence between Borys Hrinchenko and Mark Kropyvnytskyi is highlighted, namely, Hrinchenko's sorrows concerning the destiny of the theater and its importance for people's education and establishment of the national identity. The methodology of the research work involves the application of the methods of analysis, synthesis, and generalization as well as historical and systemic approaches, which enabled defining cultural codes and describing the history of the formation of the Ukrainian theater in late 19th – early 20th centuries. The scientific novelty of the research is in determining the influence of the cultural and educational process in Ukraine in late 19th – early

20th centuries on the establishment and formation of the Ukrainian theatre, its prominent actors and directors; Mark Kropyvnytskyi's organizational activities as well as engagement of his adherents in the theatrical field (I. Karpenko-Karyi, P. Saksahanskyi, M. Starytskyi, M. Sadovskyi, M. Zankovetska) are considered and established; Borys Hrinchenko's constitutive ideas in the dialogue with Mark Kropyvnytskyi concerning the development of the theatre in late 19th – early 20th centuries in Naddniprianska Ukraine are specified. Conclusions. Mark Kropyvnytskyi's place in the formation of the Ukrainian theater in the Ukrainian territory governed by Russia and the circumstances under which the theatre became possible and necessary is established; the role of the theater in education of ordinary people is considered; the epistolary-and-theatrical dialogue between Borys Hrinchenko and Mark Kropyvnytskyi is addressed; works by Ukrainian playwrights of the aforementioned period are analyzed. Key words: Ukrainian theater, epistolary, artistic communication.

Актуальність теми дослідження. Театральне мистецтво – складна, багаторівнева система, у якій є безліч підсистем і елементів, що пов'язані між собою міцними зв'язками. Знакова чи семіотична функція театру окреслює певну знакову систему, яку кожен глядач засвоює персонально (індивідуально). Без вивчення мови театру неможливо в повному обсязі дістати насолоду від сценічного мистецтва. Декорації, театральне освітлення, костюми, музика, гра акторів – усе передає емоційний і філософський задум творців (драматурга, режисера, художника-сценографа, композитора, акторського ансамблю) вистави. Справжній театральний глядач має вчитися розуміти нюанси театральної мови. У контексті театральної дії між акторами і глядачами відбувається обмін настроями, почуттями, ідеями та уявленнями, взаємодія, енергетичний симбіоз, а отже, здійснюється комунікація, а інформація передається, уточнюється, видозмінюється між двома суб'єктами, тобто представниками сцени і глядачами.

Стан наукової розробки проблеми. Відомий культуролог Юрій Лотман стверджує, що «вистава, з одного боку, веде діалог із п'єсою, а з другого – із глядачем. Це два різних діалоги і вистава розкривається в них по-різному. Жодне з мистецтв не пов'язане настільки з реакцією аудиторії, не реагує на цю реакцію настільки активно, як театр. Можливість діалогу – одне з найважливіших і складних досягнень культури і втрата діалогу із глядачем – загибель театральної культури» [1, 607].

З початку виникнення театральне мистецтво використовувалося як засіб впливу на соціальні процеси, колективні дії, індивідуальну поведінку. На думку Р. Шульги, ще давні обряди й ритуали «виконували надзвичайно важливу соціальну функцію – згуртування членів спільноти, консолідацію їхніх зусиль на досягнення певної мети і, що найголовніше, формування відчуття належності до цілого» [2, 339–361]. Інші дослідники Г. Локарева та Н. Стадніченко наголошують на арттерапевтичних функціях театрального мистецтва, а саме: катарсична (очищення, звільнення від негативу); регулятивна (усунення нервово-психічного напруження, моделювання позитивного психоемоційного стану); комунікативно-рефлексивна (формування адекватної міжособистісної поведінки) [3]. Незважаючи на певні наукові доробки щодо питання театральної комунікації, розвитку театру в Україні кінця XIX – початку XX століть, означена проблематика залишається актуальною і заслуговує на подальші наукові розвідки.

Виклад основного матеріалу. Початок 80-х років XIX століття в Україні – складна суспільно-політична доба, особливостями якої стало роздвоєння свідомості інтелігенції. Якщо в Галичині І. Франко назвав цей час періодом банкрутства, то в Наддніпрянській Україні – це період розквіту українського професійного театру, літочисленням якого вважають 10 січня 1882 року, коли трупкою М. Кропивницького в Києві здійснено постановку п'єси Т.Г. Шевченка «Назар Стодоля». М. Кропивницький усвідомлював, що громадсько-політичне кредо театру визначає репертуар, тому добирав для постановки і сам створював яскраві твори (ча-

сто робив до них музичне оформлення), які відповідали національно-культурним запитам глядача. Ці фундаментальні засади театру давали змогу формувати й удосконалювати акторське та режисерське мистецтво. Варто наголосити, що театр того часу розвивався всупереч забороні українського слова, про що свідчать різні циркуляри та приписи. Парадоксально, що в такій атмосфері всупереч реаліям театр стає моральною і розумовою потребою значною частини українського суспільства.

Констатуємо феноменальний випадок в історії світової культури, коли театральні діячі на власному ентузіазмі будували український театр, що захоплював і дивував глядачів. Вистави в Києві та Харкові за участю М. Кропивницького і М. Садовського демонстрували мистецьку зрілість, вагому роль театру в національному русі. І. Франко писав, що М. Старицький, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий склали першу українську акторську трупу, головними перлинами якої згодом стали брати Івана Тобілевича, М. Садовський і П. Саксаганський, пані Заньковецька і Затиркевич... «гра українських артистів була не дилетантською імпровізацією, а наслідком сумлінних студій, глибокого знання українського люду та його життя, освітленою інтуїцією великих талантів» [4, 97].

Уся українська культура в той час перебувала під тиском. Мета – повне знищення духовного базису нації. Створення національного театру як такого було неможливим. Проте фактично такий театр існував.

М. Старицький і М. Кропивницький усвідомлювали, що рівень національного театру залежить від художнього рівня п'єс і тому плідно працювали над поповненням репертуару, у якому, крім п'єс глибокого громадянського пафосу, чільне місце посідали музичні драми, опери, оперети. Музичному професіоналізму корифеїв сприяла постійна творча комунікація з композиторами – П. Ніщинським, К. Стеценком і М. Лисенком тощо. М. Кропивницький-режисер у роботі з акторами акцентував увагу на простоті, життєвій правді, психологічному розкритті образу. Навіть М. Заньковецька виходила на сцену в складі

ансамблів, рядовою хористкою, підпорядковуючись загальному задуму режисера, який був противником зовнішніх ефектів, позування, зайвої яскравості, фарсу, клоунади, кривляння. У М. Кропивницького із задумом вистави зливалося все – виконання центральної ролі, майстерність хориста, діяльність статиста, сценографія, деталь, оформлення, що приводило до поліфонічного звучання твору, гармонії. Водночас слово у М. Кропивницького супроводжувалось жестом, мімікою, що створювало особливу стихію, демонструвало силу і безмежну владу над глядачем. Корифеї української сцени ґрунтовною працею над художніми образами створили загальну картину українського життя, побуту, звичаїв, обрядів, високих морально-етичних принципів, а отже, піднесли акторську гру до громадянського звучання.

Один із дослідників драматургії і театру Я. Мамонтов писав, що вже на початку 90-х років XIX століття було зрозуміло, що романтично-побутова театральна система віджила свій час, на її місце прийшла система реалістично-побутового театру на чолі з драматургом І. Тобілевичем... «Театр братів Тобілевичів, а потім театр М. Садовського були виразниками цього переходу від побутового романтизму до побутового реалізму» [5, 169]. поряд із цим М. Садовський боровся із засміченням репертуару п'єсами доморощених драматургів, які писали «під Кропивницького» та «під Саксаганського» і культивували примітивну «горілчано-гопачну» мелодраму. Він прагнув поповнити репертуар п'єсами західноєвропейських класиків. Ставив собі завдання піднесення культури акторської гри, особливого значення надавав культурі сценічного слова.

Епістолярно-театральний діалог Б. Грінченка і М. Кропивницького є свідченням таланту двох національно свідомих інтелігентів, які до останнього подиху служили українській ідеї, а в розвитку театру вбачали одну з найважливіших підвалин духовного розвитку України. У листі 1896 року Б. Грінченко писав М. Кропивницькому: «Нам трудно словами висловити нашу вдячність за ту високу втіху естетичну, що зазнали ми, убачив-

ши як Ви показували нам силою свого таланту живих людей, живе життя. Вкупі с цією нашою дякою великою прийміть од нас і наше бажання щире, щоб ще довгі, довгі роки в щасті та здоров'ї могли Ви на рідній сцені чарувати душі людські, показуючи їм високі ідеали правди, краси й добра» [6, 1 арк.]. У цьому ж листі Б. Грінченко зазначає, що театр впливає на духовний розвиток нації, відіграє особливу роль у розбудові національної самосвідомості, митець піклується про розвиток ідейного театру, який забезпечував би народне просвітництво. «У всіх народів театр завжди був способом підняти вгору просвіту народню, культуру людську. І у нас всіх робить те саме. Та як у нас національна свідомість спить, то наш театр, опріче того всього, ще й національну свідомість будить. Ми бачили, як вона зросла у нас за останні роки і то наполовину під впливом од нашого театру. І через те на батька цього театру М. Кропивницького і на тих, хто працює так як він у тому ж ділі, дивимося ми яко на ідейних робітників, на наш театр ми не можемо інакше дивитися яко на театр ідейний особливо» [6, 2 арк.].

Б. Грінченко радів швидкому розвиткові українського національного театру, високо цінував те, що рідна мова звучала зі сцени, демонструвалося народне життя, ширилася національна ідея. 1896 року, до 25-ліття творчого ювілею М. Кропивницького, Б. Грінченко зазначив: «Ви з надзвичайною енергією ініціатора стали до діла і 25 літ попрацювали коло його, то та тепер одмінилося, що вже публіка причарована правдивими малюванням народного життя, що так мало їй подають писателі...» [7, 1 арк.]. Знаючи про перешкоди розвитку театру, Б. Грінченко був щиро вдячний М. Кропивницькому за ті зусилля, які він доклав заради розбудови і збереження сучасного українського театру: «Ви не злякались перешкод і хоч кругом була невіра до Вашого діла, до того, щоб воно могло статися, Ви почали його робити і сотворили новий сучасний український театр, виборовши йому права, показавши своїми творами стежку художнього реалізму, вивчивши в своїй школі найкращих наших артистів. Ваш вплив ліг на увесь наш театр. Та енергія, та любов, до діла, що Ви виявили серед

найсумлнніших обставин нашого занедбаного слова, становить Вас у першій лаві борців за його. Замовкши скрізь у справах публічних, лунає наше слово тепер у театрі, пропонуючи йому будущину» [8, 2 арк.].

Варто наголосити, що Б. Грінченко не відступав від своєї духовної позиції і дискусія з М. Кропивницьким є яскравим того підтвердженням. На його думку, театр має бути ідейним і дбати про духовний та естетичний розвиток. У листі 1901 року Б. Грінченко констатує: «Ви, яко батько нашого театру і український діяч, маєте повинність дбати, щоб підносити нашу театральну сцену все вище й вище, досягаючи, щоб се був театр ідейний, щоб він ніс серед людей національну свідомість і найкращі ідеали людської душі» [9, 1 арк.]. М. Кропивницький апелює до того, що акторам потрібно «їсти, пити і в хороми ходити», цим він пояснює постановку меншовартісних п'єс. Натомість Б. Грінченко виступає за те, щоб задовольнялися і фізичні потреби акторів, і духовні – глядачів. «Боже! Чи я ж колись казав, що актори не мають права і добре їсти й пити і в хороми ходити? Але треба сього всього добувати не потуранням низькому й грубому смакові гіршої частини публіки, а такими творами, що і людей приваблювали б і світом ідейним були б осяяні. Бо коли не так, то на що ж і театр?» [9, 1 арк.].

На думку М. Кропивницького, просвітництвом народу мали займатися гімназії, університети, кадетські корпуси, академії і всякі школи, театр виступає лише як підмога. З цим твердженням абсолютно не погоджувався Б. Грінченко, вважаючи, що на українському театрі і літературі лежить місія про духовний розвиток нації: «В нас нема ні гімназії з університетами, ні інших шкіл, а є самий театр та література: то наша школа і нижча й вища і через те на кожному нашому діячеві театру й письменства лежить повинність ще більше дбати про ідейно і артистично високі театр і літературу, і через те кожна помилка в сій справі є більшим, тяжчим злом, ніж у якого іншого народу, такого що має волю розвиватися на своєму національному ґрунті». [9, 1 арк.].

Б. Грінченко високо поцінював діяльність і творчість М. Кропивницького і тому ставився до нього особливо вимогливо. Вважаючи М. Кропивницького славетним діячем тодішньої культури, водночас не прощав тих огріхів, які прощалися іншим. Театр, на думку Б. Грінченка, – публічна діяльність, яка має право на доцільну критику, заради національного, духовного, естетичного розвитку, і кожен, хто долучений до цієї святої справи, несе повну відповідальність за свою творчість. Б. Грінченко щиро переживає через ідейні розбіжності з М. Кропивницьким: «Ви характеризуєте наші відносини фразою: «На ви и два зубы долой». Я не розумію цієї фрази, але скажу тільки, що й мені сумно за наші відносини, да тільки не мною воно діється. З правдивим поважанням Б. Грінченко. P.S. Марія Михайлівна і Настя дякують за привітання й кланяються» [9, 2 арк.].

Варто визнати, що низку п'єс цього періоду опубліковано зі значним запізненням, і це не сприяло їх впливу на розвиток театрального мистецтва і драматургії, зокрема, драма Василя Мови «Старе гніздо і молоді птахи» завершена 1883 року. Жанр твору автор визначив як «драматичні образи», у якому йдеться про життя і побут козацької старшини Війська Кубанського в середині XIX століття. У межах побутової драми, у яскравих життєвих картинах, колоритно і переконливо зображено чванство, пихатість, гонитва за дворянською модою і неорганічне засвоєння «вищої культури». Доля цієї оригінальної п'єси, як і всієї спадщини Василя Мови, не була щасливою, адже вперше твір опубліковано лише 1907 року. До побутових п'єс належала і комедія Тетяни Сулими «Дячиха» (1888), у якій зображено життя сільського духівництва, але твір опубліковано лише 1905 року.

Наприкінці XIX століття всупереч цензурним заборонам відчутна тенденція до розширення тематичних меж драматургії із залученням в театральні зали інтелігентного глядача, і тому частішими є спроби українських драматургів створювати п'єси не лише із життя селянства, а й інших суспільних верств – чиновництва, козацтва, інтелігенції, міщанства. До зображення життя дрібних поміщиків звертається О. Кониський у комедіях

«Порвалась нитка» та «І на пронозу єсть заноза». Автор сатирично змальовує побут чиновництва, гостро викриває хабарництво, продажність, мораль корумпованих бюрократичних кіл. Проте гостро сатиричні, реалістичні картини не дали змоги О. Кониському побачити свої комедії на сцені. До зображення життя і побуту українського міського панства звертається Олена Пчілка в комедії «Світова річ» (1882), але п'єсу опубліковано лише 1908 року. Темі життя в місті присвячено водевіль письменниці «Сужена не огужена» (1881), не завершену комедію «Марища на водохреща», або Бродяча почка» (1889), драму «Отрута». Героями перелічених творів є міські обивателі, чиновництво; письменниця поглиблює психологізм індивідуальних характеристик. Ця риса характеризує і п'єси з життя інтелігенції М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, Д. Марковича, Л. Яновської. Перші соціально-побутові п'єси Л. Яновської з'являються на початку 90-х років XIX століття, у яких вона з позиції літературного народництва прагне вирішити «комплекс взаємовідношень естетика – мораль» [10, 23]. Після смерті Б. Грінченка «Просвіту» очолила саме Л. Яновська, про яку С. Єфремов писав, що вона «все далі одходить од побутового зображення життя... наперед виступають психологічні проблеми, запити людини, людської особистості, хоч і поставленою в певні рамки побутових обставин» [11, 255]. Надалі драматурги уникають конфлікту прямого, зовнішнього, натомість віддають перевагу конфлікту внутрішньому, психологічно вмотивованим розбіжностям у поглядах, моральних і етичних засадах. Головною темою драматургії Б. Грінченка і Д. Марковича є шукання інтелігенцією способів до зближення з народом, мрії і сподівання на суспільно-політичні зрушення і зміни. Свої погляди на ці питання Б. Грінченко декларував у комедіях «На хмарило», «На громадській роботі», драмі «На новий шлях».

За межі селянської і навіть української тематики виходить драматургія М. Костомарова, який порушує світоглядні й етичні проблеми на матеріалі світової історії. У драмі з римської історії «Кремуцій Корд» ідеться про потребу говорити істину

тиранам, ризикуючи не лише кар'єрою, а й життям; у п'єсі «Елліни Тавриди» засуджується тиранія і прославляються республіканські свободи. Слід наголосити, що драми М. Костомарова не були репертуарними творами і не знаходили відгуку в глядачів, проте окреслена ним традиція визначати гостро політичні проблеми часу, ґрунтуючись на античній історії, стала дуже плідною в українській драматургії і відображена в поетичній драматургії Лесі Українки. Пантелеймон Куліш звертається до визначних історичних постатей минулого України у своїй «драмованій трилогії»: «Байда, князь Вишневецький» (1884), «Гетьман Петро Сагайдачний» і «Наказний гетьман Северин Наливайко» (1885–1900). П. Куліш актуалізує проблему «народ і вождь», говорить про потребу для народу збереження духовної еліти, яка оперувала б державотворчими поглядами. На жаль, п'єси трилогії залишились здобутком історії української драматургії, але не стали сценічними внаслідок великої кількості ідейних монологів та віршованій формі загалом.

Висновок. Особливого успіху театральне мистецтво досягає тоді, коли відстоює гуманістичні ідеї, глибоко і правдиво розкриває духовні проблеми сучасності, допомагає знайти відповіді на складні життєві питання. Художнє відображення буття, утвердження певних світоглядних ідей, суспільних норм відбувається в театрі внаслідок репрезентації, у яку задіяні глядачі і актори, яких зближує наявність спільних проблем та інтересів. А отже, театр чинить великий вплив на формування світоглядних цінностей, політичної зрілості народу, моральності, естетичного смаку. На думку М. Бахтіна, «ціннісним центром подієвої архітектоніки естетичного бачення є людина не як змістова тотожність, а як стверджувальна конкретна дійсність» [12, 130].

Спілкування – це не лише обмін інформацією, а й взаємний вплив на поведінку для конкретних змін. У театрі такий взаємобмін очевидний: всі сценічні засоби впливають на глядача, його світогляд, глядач, і собі, також є творцем вистави, своїми реакціями, співпереживаннями він вступає в діалог із творцями театрального дійства, визначає власні акценти у виставі [13]. Комунікація вини-

кає тоді, коли суб'єкти володіють єдиною мовною і знаковою чи схожою системою кодування та декодування інформації. У театрі спілкування відбувається певною мовою, актори, сценографи, режисери прагнуть максимальної виразності сценічного оформлення, пластичної і мовної яскравості театральних персонажів.

Духовне життя в планетарному вимірі, зокрема й кожного європейського народу, неможливе без формування національного театру. З дистанції часу особливо увиразнюється, що саме в театральному мистецтві моральні, націєтворчі духовні шукання відображаються найбільш зримо.

Література

1. Лотман Ю. Структура художественного текста. СПб.: Искусство, 1998. 610 с.
2. Шульга Р. Соціокультурний вимір художнього життя в Україні: навч. посіб. / за ред. Л. Скоково. К.: Інститут соціології НАНУ, 2006. 361 с.
3. Локарева Г.В., Стадніченко Н.В. Театральне мистецтво як засіб досягнення позитивних результатів у процесі реабілітації хворих: теоретичний та практичний аспекти [Електронний ресурс] : Режим доступу: <http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/vznu/ped/2009>
4. Франко І. Українсько-руська (малоруська) література : у 50 т. Київ, 1984. Т. 41. 697 с.
5. Мамонтов Я. Драматургія І. Тобілевича : в 6 т. Київ, 1931. Т. 6. 269 с.
6. Лист Б. Грінченка до М. Кропивницького. 1896 року. Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського. Ф. III, 37930. Арк. 1.
7. Лист Б. Грінченка до М. Кропивницького. 1896 р. Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського. Ф. III, 37930в . Арк. 2.
8. Лист Б. Грінченка до М. Кропивницького. 1896 р. Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського. Ф. III, 37930г . Арк. 1.
9. Лист Б. Грінченка до М. Кропивницького. 1901 р. Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського. Ф. III, 40956. Арк. 1–2.
10. Шумило Н. Історія української літератури ХХ століття: в 2 т. Київ: Либідь, 1993. Т.1 : Початок ХХ ст.: Загальні тенденції художнього розвитку. 298 с.
11. Єфремов С. Історія українського письменства : у 2 т. Мюнхен, 1989. Т. 2. 495 с.
12. Бахтин М. М. К философии поступка. Философия и социология науки и техники : ежегодник. 1986. С. 129–130.

ПОСТАТЬ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ В ПЛОЩИНІ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ¹

Ключові слова: актриса, Марія Заньковецька, театр корифеїв, етнокультурний простір, мова, традиції, національне самоусвідомлення.

Постать народної артистки України Марії Костянтинівни Заньковецької (1854–1934), представниці Театру Корифеїв – багатогранне та багатовимірне явище минулого з погляду сучасних позицій і тенденцій в етнокультурному та освітньо-виховному просторі України.

У 1880-х роках перший професійний український театр, який ми, сучасники, називаємо Театром Корифеїв, відіграв провідну роль у суспільному і культурному житті народу, став осередком розвитку української мови та літератури, гуртуючи навколо себе проукраїнські громадські й культурні сили на теренах тодішньої Російської імперії. Вистави театру мали глибоку місію, перетворюючись на мистецько-політичні заходи, метою яких було відродження національної самосвідомості, національних архетипів у культурі й мові зокрема.

Маленька Маня (так у дитинстві називали майбутню актрису Марію Заньковецьку) дуже любила свою няню Сухондиху. Жінка розповідала багато казок, співала старовинних українських пісень. Вона розумілася на травах, збирала їх, лікувала ними. Усі народні назви трав, квітів Марія Костянтинівна знала від своєї няні. Коли Мані виповнилося п'ять років, її взяли на навчання в сусідське село Кошелівку у приватну школу. Потім її виховували гувернантки. Певний час вона навчалася в Ніжині. З десяти років Марія продовжила своє навчання в Чернігові

¹ Україно моя вишивана : етнокультурний та освітньо-виховний потенціал української вишиванки : зб. тез III Міжнародної онлайн-конференції, 19 травня 2022 р. / за заг. ред. Н. Богданець-Білокаленко (електронне видання). Київ : Педагогічна думка, 2022. 294 с. С. 274–277. Режим доступу: <https://undip.org.ua/wp-content/uploads/2022/07/Zbirnyk-Vyshyvanka-2022-2.pdf><https://undip.org.ua/wp-content/uploads/2022/07/Zbirnyk-Vyshyvanka-2022-2.pdf>

в дворянському пансіоні. З великим успіхом грала в шкільних виставах. «...Десяти лет в пансионе я уже не только играла, но (страшно сказать) сочиняла пьесы-пародии на своих милых воспитателей и наставников» [1].

Культурне життя Чернігова в 1960-х роках почало набирати національного характеру. У 1861 році Український аматорський театральний колектив «Товариства, кохаючого рідну мову» поставив виставу «Наталка Полтавка». Уперше афішу до цієї вистави видруковано рідною мовою. Засновниками театрального колективу «Товариства, кохаючого рідну мову» були: поет, байкар Л. Глібов (1827–1893), поет і педагог М. Вербицький (1843–1909), фольклорист, етнограф О. Маркович (1822–1867), письменниця Марко Вовчок (1833–1907).

У багатьох дворянських родинах стали популярними домашні театри, їх ще називали «живі картинки». Саме рідна оселя в селі Заньки стала місцем перших театральних спроб майбутньої актриси.

У родині плекали театральні традиції, які запровадив батько – К.К. Адасовський, бо свого часу активно брав участь у виставах у Ніжинському ліцеї, започаткованих М. Гоголем, де грали, співали, танцювали. Однак, коли 16-річна Марія Адасовська забажала вчитися співу, батьки не відпустили її на навчання. І тільки після кількох років заміжжя змогла реалізувати свою мрію. Марія Костянтинівна їздить слідом за чоловіком – військовим, капітаном Олексієм Хлистовим. Коли подружжя перебувало в Бендерській фортеці під час російсько-турецької війни, М. Заньковецька стала організатором і учасницею концертів, вистав для солдатів гарнізону. Під час одного з таких заходів вона познайомилася з Миколою Тобілевичем (Садовським), талановитим актором, письменником, який теж брав участь у російсько-турецькій війні. І саме М. Садовський розповів М. Л. Кропивницькому про талановиту актрису-аматорку Марію Хлистову (сценічне ім'я Заньковецька з'явилося пізніше). Коли ж О. Хлистова перевели у Фінляндію, у фортецю Свеаборг, «...у Марії Костянтинівни з'явилась можливість їзди-

ти до Гельсінгфорса і брати уроки співу в місцевому відділенні Петербурзької консерваторії, у професора Яромила Гржималі. Професор був захоплений її голосом» [2].

Після Валуєвського циркуляра 1863 року і Емського акта 1876 року, якими заборонялися українська мова та український театр, Циркулярне розпорядження від 16 жовтня 1881 року давало змогу виставляти українські вистави, але з обмеженнями і лише за особливим дозволом. І вже в листопаді 1881 року у трупі Г. Ашкаренка, за ініціативи М. Кропивницького і М. Садовського, починають грати українські вистави в місті Кременчуку.

У вересні 1882 року М. К. Заньковецька отримує від М. Садовського лист, у якому він пропонує їй вступити до татральної трупи М. Кропивницького: «Дело вот в чем: Кропивницкий хочет набрать труппу, чтобы объездить все города России, как-то: Киев, Харьков, Одессу... Труппу специально малорусскую... Я с ним разговаривал об Вас, и он поручил мне сообщить Вам, – можете ли Вы по получении его телеграммы приехать?» [3].

Марко Лукич Кропивницький (1840–1910) – український письменник, режисер, актор, театральний діяч – запросив Марію Костянтинівну до своєї трупи, він став першим її вчителем акторської майстерності. Перша вистава трупи М. Кропивницького в Єлисаветграді «Наталка Полтавка» за п'єсою І. Котляревського, у якій грала Марія головну роль зі сценічним ім'ям Марія Заньковецька, відбулася 27 жовтня 1882 року.

Багатогранний талант актриси давав їй змогу майстерно грати комедійних, ліричних героїнь і водночас підноситися до найвищих висот трагедії в таких образах, як Олена («Глитай, або ж Павук») та Зінька («Дві сім'ї») М. Кропивницького, Харитина («Наймичка») та Софія («Безталанна») І. Карпенка-Карого, Наталя («Лимерівна») П. Мирного, Аза («Циганка Аза») та Лучицька («Талан») М. Старицького. Для неї писали п'єси, крім згаданих драматургів, О. Пчілка, Б. Грінченко, Л. Яновська. Її хотіла бачити героїнею в своїй п'єсі «Блакитна троянда» Леся Українка. Їй присвячували поезії Олександр Олесь, Людмила Старицька-Черняхівська, Максим Рильський.

Марія Заньковецька своїм талантом надихала на творчість українських драматургів. Це мало велике значення не лише для існування тогочасного українського театру, а й було чинником зростання й поширення національного самоусвідомлення. Все це разом піднімало патріотичне почуття українського народу та водночас загострювало болючі соціальні, моральні, культурно-естетичні питання.

Роль Марії Заньковецької в становленні та розвитку української культури, мови, традицій високо оцінювали письменники Іван Франко, Михайло Коцюбинський. Її називали «велетнем в історії відродження української нації» такі політичні діячі, як М. Грушевський, С. Петлюра, С. Єфремов, І. Стешенко.

Сорок років віддала артистка українській сцені, відродженню і утвердженню національного театру та українського слова. Її називали «зорею українського театру». У складній архітектоніці історичних, культурних процесів нашого сьогодення зоря Марії Костянтинівни Заньковецької сяє.

Література

1. «Биржевые ведомости» / Архів Музею Марії Заньковецької. 1912. 15 берез.
2. Спогади Н. Богомолец-Лазурської / Архів Музею Марії Заньковецької.
3. З листа М. Садовського до М. Заньковецької, вересень 1882 р. / Архів Музею Марії Заньковецької.

ОЛЬГА ІЛЬІНА – НЕЗГАСНА ЗІРКА БУКОВИНСЬКОЇ СЦЕНИ¹

OLGA ILYINA IS AN ENDLESS STAR OF THE BUKOVYN SCENE

Славу буковинського театру, який вирізняється своєю самобутністю, творило яскраве гроно талановитих митців. Непроминальною акторкою в суцвітті знакових діячів культури Буковини ХХ–ХХІ століття була і залишається народна артистка України Ольга Олексіївна Ільїна (10.07.1937–21.05.2014).

Струнка, стильно одягнена, усміхнена. Завжди поспішала до театру ім. Ольги Кобилянської, який став для неї другою домівкою. Прослужила в ньому 55 років. У творчому доробку понад (вдуматись тільки) сто ролей! Переконливою і неповторною була в п'єсах українських і зарубіжних авторів, у класичній і сучасній драматургії.

1959 рік. Випускниця Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (тепер Національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого), киянка, приїхала працювати в Чернівецький музично-драматичний театр імені О. Кобилянської за направленням. Довгих шість років виходила в масових сценах, грала епізодичні ролі. Проте її театральні педагоги К. Степанков і П. Сергієнко завжди вірили в щасливу творчу долю своєї талановитої 126 вихованки. А 1965 року до театру прийшов режисер (випускник Харківського інституту мистецтв) Анатолій Литвинчук. Однією з перших його постановок на буковинській сцені стала вистава за п'єсою білоруського драматурга А. Де-

¹ Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: досягнення, інновації, перспективи. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2022. 375 с. С. 123–126. Режим доступу: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/Vydannia/konferentsii/Zbirka_PRODiuSER_2021-2022_DRUK.pdf

лендика «Чотири хрести на сонці». У цій виставі Ольга Ільїна зіграла головну роль – лікарку Інгу. Анатолій Литвинчук був не лише талановитим режисером, а й мав талант театрального педагога. Він відкрив чернівчанам зірку буковинської сцени. Акторка втілила у виставі долю мужньої, сильної людини. Переконливо і глибоко зіграла внутрішню драму героїні. Її Інга, як стверджували театральні крити, – це мистецтво перевірення за системою К. Станіславського. Ця роль стала визначальною в подальшому творчому житті актриси. Про О. Ільїну заговорили в ЗМІ не лише Чернівецької області, а й на Всеукраїнських обшарах. На Республіканському огляді-конкурсі досягнень творчої молоді серед найкращих акторських робіт відзначена Ольга Ільїна за роль Інги у виставі «Чотири хрести на сонці». Розпочався творчий політ до вершин слави.

Наступна роль – у виставі за п'єсою М. Стельмаха «Зачарований вітряк». Шлях від... хлопчика (!) до молодого вченого зуміла переконливо прожити у виставі актриса. А сцена загибелі героя, яку філігранно зіграла О. Ільїна, приголомшувала глядача. Після цієї ролі режисери побачили в актрисі могутній потенціал, широкий спектр драматичного таланту. Вона з успіхом зіграла Соломію у виставі «Дума про любов» за твором М. Стельмаха. За цю роль Ольга Ільїна відзначена премією на Республіканському театральному огляді.

Ольга Олексіївна мала неабиякі вокальні дані, що дало змогу успішно працювати в оперетах і мюзиклах. Вона зіграла всіх головних героїнь у музичних виставах, які були в репертуарі Чернівецького театру ім. О. Кобилянської. Утім, все ж народне визнання, славу, популярність актрисі принесли драматичні ролі, такі як: Тетяна, а через роки – Мавра («В неділю рано зілля копала» В. Василька за твором О. Кобилянської), Санда («Вовчиха» О. Ананьєва за твором О. Кобилянської), Марічка («Марічка» М. Андрієвич), Графиня Брагинська («Алмазне жорно» І. Кочерги), Ліда («Рядові» О. Дударєва). Особливе місце у творчому 127 доробку актриси посідає роль Барби («Таємниця старої Парадузи» Я. Масевича). Ольга Ільїна зіграла настільки

майстерно свою героїню, що приголомшила не лише пересічного глядача, а й вибагливих і прискіпливих критиків і мистецтвознавців. У 1972 році акторці присвоєно почесне звання «Заслужена артистка УРСР».

У 1978 році в театрі ім. О. Кобилянської втретє звертаються до п'єси І. Франка «Украдене щастя». Режисер-постановник – Володимир Опанасенко. Головні ролі виконували: Микола – Валерій Шептекіта, Анна – Ольга Ільїна, Михайло – Борис Яроцький. Цей акторський ансамбль був настільки сильним, що постановку вважають кращою зі всіх постановок п'єси І. Франка на сцені Чернівецького театру.

За роки роботи в театрі в Ольги Олексіївни сформувався особистісний погляд на театральне мистецтво. Вона здобула другу вищу освіту на факультеті іноземних мов у Чернівецькому університеті імені Ю. Федьковича. Світогляд змінився. Акторка відстоює свої власні погляди, і, як це часто-густо буває, режисери все рідше запрошують її в свої постановки. Починається творча криза, яка супроводжувалася (зі слів актриси) творчою деградацією. Ольга Ільїна наважується на сміливий крок – іде з театру і починає працювати в театрі-студії кіноактора кіностудії «Молдова-фільм», де зіграла: Беатріче («Любов, джаз і чорт» Ю. Грушаса), Завуч («Ніч після випуску» В. Тендрякова), Саша («Фантазії Фарятьєва» А. Соколової). Ролі в кіно: Дана – фільм «Коли чоловік поруч», Фрейліна – «Сон Несміяни», Семенчук – «Яблуко розбрату».

Було важко, адже родина залишилася в Чернівцях. Через шість років актриса повертається до театру ім. О. Кобилянської і дебютує як режисерка, здійснивши постановки вистав: «Царівна» за О. Кобилянською, «Заміж тільки за Ернеста» О. Уайльда, «Наймичка» І. Карпенка-Карого, «Кіт у чоботях» за Ш. Перо, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Я утопилася в тобі...» С. Новицької (в останній зіграла роль Ольги Кобилянської). У 1998 році актрисі присвоєно звання народної артистки України.

В останній період свого театального лету Ольга Ільїна зіграла ще з десятків героїнь, серед яких варто виділити бенефісну

роль Місіс Севідж у «Дивна Місіс Севідж» Дж. Патріка, Про-чанку у «Калиновій соплці» за О. Забужко, Румунську Співачку в « Тисяча снопів вітру» Г. Канарської, Л. Скрипки. Була ре-жисером-постановником мистецької присвяти до 100-річчя від дня народження н.а. України Галини Янушевич – легендарної актриси театру. Упродовж 1996–2001 рр. працювала режисером Народного театру оперети Чернівецького обласного будинку вчителя.

Тяжка хвороба внесла свої корективи у творчу долю Ольги Ільїної. У травні 2014-го її не стало. Театр, буковинський глядач попрощалися з улюбленою Актрисою.

Ольга Олексіївна Ільїна своїм талантом, непересічністю, самобутністю, вимогливістю, мистецьким почерком вписа-ла яскраві сторінки літопису не лише Чернівецького театру ім. О. Кобилянської, а й театрального мистецтва України.



Лариса Недін зі студентами творчої майстерні Юрія Висоцького

ФЕСТИВАЛЬ «ЗОЛОТІ ОПЛЕСКИ БУКОВИНИ» ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ

Анотація. У статті здійснено аналіз художньо-організаційних аспектів фестивалю комедії «Золоті оплески Буковини», його роль у сучасному театральному просторі України, програмну й тематичну наповненість, вплив на інтеграційні процеси. Систематизовано функціонування фестивалю в хронологічному порядку.

Актуальність обраної теми полягає в тому, що аналіз творчо-організаційних процесів фестивалю «Золоті оплески Буковини» є складним завданням. Огляди фестивалю в електронних засобах масової інформації, газетні, журнальні публікації мають здебільшого регіональний інформативний характер, тож потребують ширшого й глибшого вивчення театрознавцями, мистецтвознавцями, фахівцями зі сфери менеджменту.

Ключові слова: «Золоті оплески Буковини», Чернівці, фестиваль, бренд міста, організаційно-творчі форми, театр, комедія.

Анотація. В статье осуществлен анализ художественно-организационных аспектов фестиваля комедии «Золоті оплески Буковини», его роль в современном театральном пространстве Украины, программную и тематическую наполненность, влияние на интеграционные процессы.

Актуальность избранной темы состоит в том, что анализ организационно-творческих процессов фестиваля «Золоті оплески Буковини» является сложной задачей. Обзоры фестиваля в электронных средствах массовой информации, газетные, журнальные публикации в своем большинстве – регионального информативного характера, а значит, требуют более широкого и глубокого изучения театроведами, искусствоведами, специалистами в области менеджмента.

Ключевые слова: «Золоті оплески Буковини», Черновці, фестиваль, бренд города, организационно-творческие форми, театр, комедия.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Разом із відродженням незалежності України відбулося відродження і театральне, що посприяло студійному і фестивальному рухові. «Мельпомена Таврії» в Херсоні, «Золотий Лев» і «Кіт Гаватовича» у Львові, фестиваль драматургії «Любові і Бобра» та фестиваль комедійного мистецтва «ГаШоТю» в Києві, «Чехов-Фест» у Сумах, фестиваль-лабораторія «Український театральний детектив – дітям!» і фестиваль «МОЛОКО» в Одесі, «Простір Майстра» – фестиваль пам'яті Едуарда Митницького в Києві, «Коломийські предсталення» в Коломиї, «Монологи над Ужем» в Ужгороді, Театральна лабораторія «СТРУМ» у Хмельницькому, «Вересневі самоцвіти» в Кропивницькому, театральний фестиваль «Комора» в Кам'янець-Подільському, «СвітОгляд» в Северодонецьку, фестиваль жіночої творчості імені Марії Заньковецької в Ніжині, Фестиваль-Премія «ГРА» і «Тиждень актуальної п'єси», фестиваль монодрам «МАРІЯ» в Києві, фестиваль комедії «Золоті оплески Буковини» в Чернівцях... і це далеко не повний перелік фестивалів театального жанру в нашій країні. Деякі з них мають вже поважний вік, деякі ще зовсім молоді, та в будь-якому разі фестиваль – це подія, яка робить внесок у соціальне, економічне життя області, міста, району, впливає на соціокультурну ситуацію, на культурну інтеграцію й глобалізацію.

Національну культуру годі уявити без театральних процесів. Оскільки культурний обмін дає змогу зрозуміти і пізнати одне одного, театально- фестивальні форми сприяють розв'язанню проблем у подоланні культурних кордонів. Трансформація соціокультурного простору сучасності зумовлена інтеграційними процесами України в європейському напрямі, які виразно простежуються не лише в столиці країни, а й в окремих регіонах. Цей процес потребує наукового аналізу.

У цій статті проаналізуємо фестиваль комедії «Золоті оплески Буковини» як явище, як складову сучасного театрального процесу в Україні.

Аналіз досліджень і публікацій

Актуальність дослідження полягає в тому, що український досвід як складова світового значення засвідчує, що фестивальний рух впливає, а часом і визначає напрями розвитку в усіх жанрах мистецтва, відкриває нові схеми, принципи творчої співпраці. Інтерес українських театрознавців до фестивального руху в Україні зумовлений впливом цього явища на культурно-мистецьке життя країни. Саме тому постала потреба з'ясувати, яке місце посідає фестиваль «Золоті оплески Буковини» в соціокультурних, освітніх, економічних сферах Чернівецького регіону і в масштабах країни.

Методологічною основою дослідження зазначеного фестивалю є статті, праці вітчизняних науковців, серед яких: І. Безгін, О. Безгін, А. Вічна, О. Семашко та ін.

Дослідженню результатів роботи фестивалю «Золоті оплески Буковини» в різні роки присвячені статті таких авторів, як Г. Заславець, Т. Кратко, О. Росинська, А. Підлужна, Н. Фещук, О. Чайка, Ю. Чорней, В. Яшан та ін.

Формулювання цілей статті. Мета статті – аналіз концепції, творчо-організаційних аспектів фестивалю «Золоті оплески Буковини», визначення ролі в сучасному театральному процесі, проблем і перспектив розвитку, дослідження змін творчо-організаційних форм за час існування фестивалю.

Виклад основного матеріалу.

Чернівецький академічний обласний український музично-драматичний театр імені Ольги Кобилянської – шедевр архітектури початку ХХ століття, одна з найкращих будівель міста, яка є центром Театральної площі. Збудовано театр за рекордний термін – чотирнадцять місяців у 1904–1905 роках за проектом австрійських архітекторів Фердинанда Фельнера і Германа Гельмера, відомих за спорудженням у Європі близько п'ятдесяти театрів, зокрема у Відні, Будапешті, Одесі, а також «брата-близ-

нюка» Чернівецького театру – міського театру німецького міста Фюрт (Баварія). Тут виступали майстри оперної та драматичної сцени Європи: Енріко Карузо, Федір Шаляпін, Соломія Крушельницька, Марія Бієшу, актор австрійської драми Олександр Моїссі. Третього жовтня 1905 року відбулося урочисте відкриття міського театру постановкою п'єси Франца фон Шьонтана «Марія-Терезія». У привітальній пам'ятній грамоті з цієї нагоди написано: «...З гордістю і задоволенням ми дивимось сьогодні на наш міський театр – це шедевр архітектурного мистецтва, який свідчить про те, що наше місто Чернівці може змагатись з великими культурними центрами Заходу. Хай щаслива доля здійснить усі наші надії. Хай цей театр стане справжнім храмом мистецтва і культурним центром для усіх національностей нашого міста. І хай допоможе нам Бог!» (Романченко, Федорович, 2016, с. 13).

Спочатку приміщення театру використовувалось лише для гастрольних вистав різних європейських колективів. Публіці показували опери, оперети, комедійні та драматичні постановки, зінгшпілі. Потім у будівлі був німецький театр, у 1922–1940 роках – румунський театр, а з 1940 року – український театр, до трупи якого приєдналися актори Харківського театру революції. Відтоді на сцені театру звучить українська мова.

Попри всі економічні, політичні складнощі театр працює далі, розвивається. Це живий організм, який не зупиняється, бо вбирає в себе мистецький досвід попередніх поколінь і водночас залишається експериментальним.

У 2003 році Управління культури Чернівецької обласної державної адміністрації відповідно до Типового положення (постанова Кабінету Міністрів України від 17.05.2001 р. № 529) на базі Чернівецького академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Ольги Кобилянської засновує регіональний фестиваль комедії «Золоті оплески Буковини» (Архів театру, 2003, Постанова).

Сама ідея проведення фестивалю комедії належить заслуженому працівникові культури України Юрію Марчаку, який тоді обіймав посаду директора театру, і народному артистові України

Олегу Мосейчуку, який на той час був головним режисером театру. Назву придумав актор театру, заслужений артист України Мирослав Маковійчук. Фестиваль відбувається останньої декади жовтня, коли місто виграє всіма відтінками осіннього листя. Чернівчани особливо люблять цю пору року. Тому й з'явилася назва «Золоті оплески Буковини». Засновниками єдиного на той час фестивалю комедії в Україні виступили Міністерство культури України, Львівське регіональне відділення Національної спілки театральних діячів України, Чернівецька обласна державна адміністрація, управління культури ЧОДА і театр ім. О. Кобилянської. На перші проби запрошено театральні колективи з Івано-Франківська, Львова, Рівного, Тернополя, Хмельницька та Ясс (Румунія).

Основна мета фестивалю – сприяння творчому поступу Чернівецького академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської, розширення співпраці між театрами, культурне та естетичне виховання громадян регіону, зокрема молоді, на кращих здобутках театрального мистецтва, обмін досвідом творчих працівників театрів, пошук нових творчо-організаційних форм, пропагування найоптимістичнішого драматургічного жанру – комедії, залучення ЗМІ до проведення пресконференцій.

Перший фестиваль не мав конкурсної основи. Колективи-учасники нагороджувалися фестивалевими дипломами. Уперше за всю історію буковинського театру відбувалося таке масштабне дійство. Зацікавлення глядачів і преси перевершило всі сподівання. У місті – ажіотаж, щовечора в театрі – аншлаг, шпальти місцевих газет яскравіли портретами, інтерв'ю, ранкові теле- і радіоефіри починалися фестивалевими оглядами.

А вже 2004 року фестивалю не проводили. Команда організаторів і творчий колектив свідомо взяли паузу, щоб детально проаналізувати все, виробити чіткі стратегію і тактику, залучити меценатів до проведення фестивалю і перейти на конкурсну основу, що посприяло вимогливішому добору вистав, упроваджуються номінації. Постала потреба залучити професійне журі – театрознавців, критиків, режисерів, акторів, науковців.

І 2005 року відбувається другий фестиваль комедії «Золоті оплески Буковини» в оновленому форматі. Приєднуються театри з Вінниці, Києва, Чернігова, Бреста (Білорусь). За роки проведення фестивалю більшість театральних колективів України мала змогу показати свої вистави чернівецькому глядачеві.

Хронологія проведення фестивалів: 2003, 2005, 2006, 2007 рр., 2008-го – фестиваль не відбувся. Чернівецька область потерпала від стихійного лиха, повинь наробила багато біди. Місцева влада змушена була відмовитися від багатьох проєктів, оскільки ліквідація наслідків повені потребувала великих грошових витрат. У 2009 році відбувається п'ятий фестиваль, далі – 2010, 2011, 2012, 2013 рр. У 2014 році, коли український народ повстав на захист здобутків незалежності, демократії, свободи, коли український народ оплакував загиблих в столиці на Майдані, коли увесь світ обговорював анексію Криму, коли на сході України гинули українські вояки, було прийнято рішення не проводити фестивалю. Наступні фестивалі – 2015 – десятий, ювілейний; 2016, 2017, 2018, 2019 рр. COVID-пандемія, яка розповсюдилася країнами світу і була вкрай небезпечною, відтермінувала проведення XV-го фестивалю, утім, підготовка триває.

Організатори з особливою увагою та відповідальністю ставляться до драматургічної складової фестивалю. За роки існування цього проєкту глядачі змогли подивитися вистави за такими п'єсами або інсценованими творами: І. Карпенко-Карий «Мартин Боруля», М. Кропивницький «Пошились у дурні», М. Гоголь «Ніч перед Різдом» і «Ревізор», Гр. Квітка-Основ'яненко «Шельменко Денщик», І. Котляревський «Енеїда», Ю. Федькович «Запечатаний двірник», А. Чехов «Дядя Ваня», М. Куліш «Мина Мазайло», І. Озаркевич «Анничка», Г. Хоткевич «Гуцульський рік», А. Андреев «Чарівні сабінянки», А. Крим «Євангеліє від Івана», «Заповіт цнотливого бабія» і «Жіноча логіка», Н. Ковалик «Неаполь – місто Попелюшок», М. Шизгел «Джаз подружнього життя», К. Гольдоні «Труфальдіно із Бергамо» і «Трактирниця», Д. Фонвізін «Бригадир», Ж.Б. Мольєр «Шлюб по неволі» і «Скапен-Штукар», У. Шекспір

«Приборкання норавливої», «Веселі плакальниці» і «Дванадцята ніч, або Що захочете», М. Гершензон «Хелемські мудреці», Г. Рябкін «Моделі сезону», В. Азерніков «Весільний марш», В. Александрі «Карнавал у Яссах», Л. Лунарі «Інцидент», Г. Запольська «Мораль пані Дульської», О. Каневський, С. Сміян «Таке єврейське щастя», Б. Томас «Здрастуйте, я ваша тітонька», Б. Нушич «Пані Міністрова», М. Себастьян «Безіменна зірка», Н. Казандзакіс «Грек Зорба», О. Олесь «Бабусині пригоди», М. Макдонах «Каліка з острова Інішман», В. Смахов «Алі-Баба і розбійники», А. Іванов «За дверима бажань», Я. Федоришин «Глорія», М. Янчук «Де ві сохніте бельйо? чи У Києві на Подолі...», А. Герні «Ти мій Бог», Д. Кешеля «Недотепа із Вертепа», О. Саповський «Не такий, як усі», О. Мордань «Ніч Святого Валентина», А. Ніколаї «Любов до скону», Н. Кауард «Зірка, або Інтоксикація театром», Г. Доніцетті «Дзвіночок», Д. Бокаччо «Декамерон», Я. Купала «Павлінка», М. Лисак «Дитина в дарунок», І. Ільф, Є. Петров «Великі комбінатори», Я. Гашек «Швейк», І. Кішон «Агов, Джульєто!», В. Рудов «Комедія про... сенс існування», Я. Барнич «Шаріка, або Кохання січового стрільця», С. Васильченко, О. Верстюк «На вулиці скрипка грає», І. Миколайчук «Небилиці про Івана», М. Ладо «Дуже проста історія», Г. Горін «Забути Герострата», Лопе де Вега «Собака на сіні», П. Квітлер «Незрівнянна», К. Маньє, М. Самойлов «ОСКАР», М. Фрейн «Театр», О. Галін, С. Павлюк «Зірка кохання», Ф. Крьоца «Рятуйте, мене женять», М. Камолетті «Боїнг-Боїнг», Р. Куні «Шалена, шалена ніч», К. Більчо «Наполовину пісня», П. де Марвіо «Сп'янілі від кохання», Р. Ламуре «Супниця, або Порцелянові пристрасті», М. Мітуа «Шалене суботнє надвечір'я», М. Кеяно «Зроблено на заході», Я. Отченашек «Ромео і Джульєта в кінці листопада», Е. де Філіппо «Цмліндр», Я. Барнич «Гуцулка Ксеня» та ін.

Тривалий час театральне мистецтво залишалося незмінним. Його жанрами були комедія, трагедія і драма. Проте в сучасному світі режисери шукають нову мову спілкування, нові підходи до постановок, нові рішення. Почали інтегрувати у свої спектаклі інші

види мистецтва. Це добре простежується, коли аналізуємо фестивальні покази. Відеоряд, комп'ютерна графіка, закадрова озвучка тексту, монолог у кадрі, монолог за кадром – ще донедавна вважалися зовсім не театральними засобами виразності, а сьогодні – активно застосовуються на театральному кону. Або, скажімо, імерсивний театр, коли для постановника й акторів важливо залучити глядачів до дійства, зробіти їх співучасниками вистави. Дозволяється глядачам обирати, як розвиватимуться події, безпосередньо розмовляти з актором, послуговуватися реквізитом, спільно створювати спектакль. У багатьох виставах використовують елементи пластичного театру, театру тіней або ж стиль перформансу. Уся палітра переліченого чудово прижилася і в комедійному жанрі.

Кожен театральний фестиваль в Україні має своє обличчя. Головний компонент будь-якого фестивалю – це концепція. Щоб не був клоном інших заходів, у нього має бути своя неповторна концепція, ідея. (Фестивали и события в мире. 2015. Електронний ресурс) Чернівецький – від самого початку позиціонувався як фестиваль комедії, зокрема і всі піджанри, як то: лірична комедія, трагікомедія, музична комедія, водевіль, фарс, гротеск тощо. Практично всі театри в Україні державної і недержавної форм власності мають у своєму репертуарі вистави-комедії.

Щоб стати учасником фестивалю, потрібно заздалегідь подати заявку. Представники Оргкомітету після попереднього перегляду запропонованих вистав визначають, які театри будуть запрошені до участі, з якими виставами. Так формується афіша фестивалю.

Родзинкою фестивалю «Золоті оплески Буковини» став «Форум на каналі». Після перегляду кожної вистави у фое на другому поверсі театру збираються актори, режисер, директор або художній керівник, журі, представники ЗМІ, глядачі (за бажанням) і обговорюють побачене, аналізують, дискутують, часто-густо звучить і критика. Організатори фестивалю навіть увели таку номінацію «критик із народу». Таким дипломом нагороджується найактивніший учасник «Форумів на каналі» з глядачів.

Крім традиційних номінацій, які є на всіх фестивалях, що відбуваються на конкурсній основі, як то: найкраща вистава, найкраща головна чоловіча роль, найкраща головна жіноча роль, найкраща роль другого плану, найкраща режисура, найкраща сценографія, найкраще музичне оформлення, найкраще пластичне рішення тощо, за ініціативи членів журі оргкомітет упровадив нагороди «Лицар української театральної сцени», «Гордість української театральної сцени», «Спеціальна премія журі», диплом «За творче освоєння національних традицій і художнє втілення класичного драматургічного твору». До складу журі щорічно запрошуються найкращі театральні діячі: режисери, актори, сценографи, театрознавці, критики, драматурги, продюсери, музикознавці, викладачі творчих вузів.

Варто зазначити, що участь у фестивалі різних років театрів Румунії, Угорщини, Білорусі відкрили нові можливості творчої співпраці на міжнародному рівні. Ідеться не лише про гастролі за обміном, а й про постановки режисерів українських в театрах зазначених країн, відповідно, іноземних режисерів з акторами театру ім. Ольги Кобилянської. Розширилася драматургічна палітра театрів. У кожній країні своя театральна школа, у чомусь відмінна від української. Ця інакшість завжди інтригує. Отже, співпраця з режисерами інших країн – це імпульс до взаємозбагачення, а це одна із цілей фестивалю. Українські режисери, працюючи в театрах за кордоном, відкривають світові методом майстеркласів, творчих тренінгів багатство традицій української театральної школи.

Починаючи з 2003 року, на фестиваль приїздили: Білоруський молодіжний театр (м. Мінськ), Ботошанський театр ім. М. Емінеску (Румунія), Вінницький театр ім. М. Садовського, Волинський театр ім. Т. Шевченка, Дніпровський молодіжний театр «Віримо», Донецький драматичний театр (м. Маріуполь), Духовно-мистецький центр «Голос» (м. Чернівці), Закарпатський театр драми і комедії (м. Хуст), Закарпатський театр ляльок, Івано-Франківський театр ім. І. Франка, Коломийський театр ім. І. Озаркевича, Карпатський театр ім. братів Ю.-А. та Є. Шерегеїв (м. Ужгород), Київський театр

оперети, Київський театр ім. І. Франка, Київський театр юного глядача, Львівський театр ім. М. Заньковецької, Львівський театр «Воскресіння», «Театр у кошику» (м. Львів), Одеський театр музичної комедії ім. М. Водяного, Рівненський театр ляльок і Рівненський музично-драматичний театр, Тернопільський театр актора і ляльки, Тернопільський театр ім. Т. Шевченка, Театр ОДЕОН (Румунія), Театр української традиції «Дзеркало» (м. Київ), Театр королеви Марії (Румунія), Черкаський театр ім. Т. Шевченка, Херсонський театр ім. М. Куліша, Хмельницький театр ім. М. Старицького, Чернігівський театр ім. Т. Шевченка, Яський театр ім. Василе Александрі (Румунія) і Чернівецький театр ім. О. Кобилянської теж брав участь на конкурсній основі.

За всі роки фестивальні покази відвідало близько 700 500 глядачів. Дирекція театру ім. О. Кобилянської, оргкомітет, аналізуючи фестивальний досвід, зробила висновки, що кількість глядачів щороку зростає, оскільки розростається фестиваль. Якщо в перші роки він тривав 5 днів, згодом 6–7 днів, починаючи з 2011 року – 10 днів. Організатори експериментують. Є спроби залучити театри ляльок, опанувати жанр моновистави-комедії, є спроби залучити колективи, які мають в репертуарі «вистави просто неба».

Важлива відмінність фестивальних заходів від стаціонарної діяльності установ культури – це юридична, адміністративна і творча свобода (Баканурський. Корнієнко. Театральньо-драматичний словник ХХ ст., 2009, 267–268). Фестиваль став складовою системи формування культури міста. З погляду розвитку туризму став брендом міста. Важливим аспектом у розробці стратегії брэнда міста є формування цілей. Ж. Торрес, провідний експерт у галузі брэндингу територій, у своїх дослідженнях наголошує на важливості того, щоб поставлені цілі були «достатньо вимірювальними». Зазвичай брэнд міста розробляється для отримання таких результатів: поліпшення соціально-економічного та культурного розвитку міста; розвиток усіх форм бізнесу; розвиток туризму; залучення інвесторів; участь у програмах

загальнодержавного та регіонального розвитку; участь у програмах із міжнародного співробітництва. На сьогодні дирекція театру ім. О. Кобилянської пишається тим, що на час проведення фестивалю кількість туристів збільшується, оскільки багато хто прагне потрапити на покази вистав. Збільшилась кількість спонсорів і меценатів, які прагнуть подальшої співпраці, оскільки це стало престижно. У місті збільшилася кількість мініготелів, які на час фестивалю мають чималі прибутки. Фестиваль фігурує в програмах, проєктах міжнародного співробітництва. У 2017 і 2018 рр. із майстер-класами і творчими лабораторіями приїздять спеціалісти з Прибалтики та Німеччини. У 2019 році в межах фестивалю в приміщенні Чернівецької обласної державної адміністрації проведено Міжнародну зустріч представників Європейської мережі історичних театрів маршруту – Чорне море, у якій взяли участь: генеральний директор Чернівецького театру ім. О. Кобилянської Юрій Марчак, сценограф Джером Маккельберт, який представляв Міжнародну організацію сценографів, театральних архітекторів і техніків, Руперт Раймс – член правління PERSPECTIV (Асоціація історичних театрів Європи), Лора Чернакова – керівник міжнародного відділу Ivan Vazov National Theatre Sofia, Bulgaria, генеральний директор Театру «Одеон» (Бухарест, Румунія) Крістіан Софрон, Сильвія Гілаш – літературний радник Національного театру ім. Васіле Александрі (Ясси, Румунія), Богдан Струтинський – Голова НСТД України, очільник Київського Національного театру оперети, Лариса Недін (авторка статті) – викладачка Київського Національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Віра Китайгородська – начальник Управління культури Чернівецької обласної державної адміністрації.

Висновки

Започаткований 2003 року фестиваль комедії «Золоті оплески Буковини» Чернівецьким академічним обласним українським музично-драматичним театром імені Ольги Кобилянської відіграє надважливу роль в обміні досвідом під час роботи артистів, режисерів, сценографів, композиторів, хореографів,

директорів, адміністраторів, менеджерів, художніх керівників, як в окремо взятому регіоні, так і в масштабах України. Завдяки серйозній аналітичній роботі, удосконаленню організаційних методів, сміливому пошуку новітніх форм, став знаним і популярним не лише в Україні, а й в інших європейських країнах. А це шлях для розв'язання проблем розвитку національного театрального мистецтва та інтегрування в європейський мистецький простір. Шлях до взаємозбагачення під час зустрічей, пресконференцій, круглих столів за участю представників державних, культурно-мистецьких організацій, установ, засобів масової інформації, бізнес-орієнтованих організацій.

Усі колективи-учасники відчують гостинність господарів і публіки, тому більшість театрів є багаторазовими учасниками фестивалю, хоч і часто-густо при спілкуванні під час «Форуму на канапі» чують від членів професійного журі серйозні критичні зауваження, що сприяє вимогливішому добору вистав для майбутніх заходів.

Фестиваль – це свято Театру, на яке чекають місцяни, заради якого приїждять з інших міст України та зарубіжжя. Досягнуто мети – плідна взаємодія театру з публікою, що є запорукою успіху в подальшій долі самого фестивалю. Завдяки вдалому менеджменту. Навіть більше – зробити брендом міста та регіону.

З огляду на політичну, економічну, соціальну, культурну дійсність, реагуючи на виклики часу (коронакриза, пандемія, від якої найбільше постраждала Чернівецька область, широкомасштабне вторгнення ворожої Росії на територію України, уведення воєнного стану), фестиваль не припинив діяльності, а лише відтермінував наступний – п'ятнадцятий. Організатори цілком усвідомлюють, фестиваль саме комедії не втратив актуальності. Триває робота, удосконалюється організаційно-творча модель, оскільки фестиваль інтегрувався в усі комунікативні структури, схеми, що пов'язані з населенням міста, регіону.

Триває робота в напрямі інтеграційних процесів. Розширюється коло зв'язків на міжнародному рівні.

Якщо театр і може чимось допомогти людині, то це зробити її трішки кращою і щасливішою. Хай це будуть сльози, сміх, роздуми, але байдужою вона не залишиться.

Література:

1. Мрія з оксамиту і золота / Романченко А., Федорович Н. // Чернівці : Друк Арт, 2016. 13 с.

2. Постанова Кабінету Міністрів України від 17 травня 2001 року № 529. Архів театру. Положення про фестиваль. 2003 р.

3. Фестивали и события в мире. Електронний ресурс. 2015. URL: <http://www.worldfestivals.ru/festivals/>

4. Фестиваль театральний / Баканурський А., Корнієнко В. // Театрально-драматичний словник ХХ століття. К. : Знання України. 2009. 320 с. С. 267–268.

**РЕЖИСЕР АНАТОЛІЙ ЛИТВИНЧУК
ЯК МАЙСТЕР СЦЕНІЧНИХ ПЕРШОПРОЧИТАНЬ,
ПОСЛІДОВНИК ТВОРЧОГО МЕТОДУ
ЛЕСЯ КУРБАСА¹**

Народний артист України Анатолій Григорович Литвинчук (23.02.1935–11.08.1993) – режисер одного театру. Прослужив у Чернівецькому музично-драматичному театрі імені Ольги Кобилянської 28 років професійного життя, здійснивши постановки близько сімдесяти спектаклів за українською класикою, зарубіжною, сучасною драматургією.

Народився А. Г. Литвинчук в с. Сильченкове (нині – Стара Талалаївка Прилуцького району Чернігівської області). За першою освітою педагог-філолог. Розпочав свій трудовий шлях шкільним вчителем. Однак любов до театру перемогла. Навчаючись на режисерському факультеті Харківського інституту мистецтв, відкрив для себе ім'я Леся Курбаса (в 60–70 роки це ім'я вимовляли пошепки, оскільки Л. Курбас був репресований і розстріляний 1937 року), захопився його творчою методою. Дебютувавши на сцені буковинського театру ім. О. Кобилянської в Чернівцях, далі досліджував і вивчав усе, що було доступним за радянської доби про реформатора українського театру Л. Курбаса, поєднуючи у своїх режисерських пошуках яскраву форму, патетику і глибокий психологізм.

Саме Анатолію Литвинчуку належать сценічні першопрочитання п'єс буковинських світочів Сидора Воробкевича та Юрія Федьковича. І в цьому проявилася цілеспрямованість режисера-просвітителя, продиктована усвідомленням потреби духовного єднання та культурного відродження української нації.

У різні роки творчої діяльності режисером здійснені постановки «Гнат Приблуда», «Пан Мандатор», «Вірне кохання і пан

¹ Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: сфери, концепції, ефективність / XIII Міжнародна науково-практична конференція. Київ. 20–21 грудня 2023 // 36. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2023.

начальник» за п'єсами С. Воробкевича і «Запечатаний двірник» Ю. Федьковича. Цей період в історії Чернівецького театру ім. Ольги Кобилянської – визначне явище на Буковині. Адже п'єси цих авторів боялися брати до постановок у театрах через гостру соціальну спрямованість, гостру сатиру. Режисерський талант Анатолія Литвинчука, помножений на методу Леся Курбаса, дав несподіваний результат. Адже майстер відмовився від принципу лубочного етнографізму, чим грішили театри в 70–80-х роках ХХ століття. Ще Іван Франко зазначав, що п'єси С. Воробкевича і Ю. Федьковича «нічим не поступаються зарубіжним творам такого роду». Їхня небажаність і за життя авторів і в часи комуністичного устрою зумовлена гострою соціально-сатиричною спрямованістю.

Уже тридцять років як нема А. Г. Литвинчука, а буковинці й дотепер вдячно згадують благодійні покази вистави «Запечатаний двірник», які були зіграні, щоб зібрати кошти для спорудження пам'ятника Юрію Федьковичу. І це вдалося. Мрія здійснилася. Пам'ятник Буковинському Соловию постав. Це найвища оцінка подвижницької діяльності і таланту режисера Анатолія Литвинчука. Режисер був глибоко переконаний, що «тільки з народом, усвідомивши його прагнення і втілюючи їх засобами театру, зможемо чесно стверджувати, що служимо загальнонаціональним цінностям».

Сам факт звернення до творчості С. Воробкевича і Ю. Федьковича – визначне явище для Буковинського краю. І мова не лише про наявність місцевих авторів, а йдеться про масштаб художньої цінності цих спектаклів, які поставлені під впливом творчої методи Леся Курбаса. І як результат – яскрава, самобутня театральність, мізансценічне нюансування, широка палітра характерів, єдність форми і змісту.

Анатолій Литвинчук був противником переспівування репертуару інших театрів, дбав, щоб театр ім. Ольги Кобилянської вирізнявся оригінальною афішею. Був талановитим стратегом, плануючи постановки, зважав на можливі перешкоди, обирав тактично ту ділянку роботи, у якій можна втілити максимум завдань. Відданість режисерській справі стала суттю життя майстра. Він багато часу приділяв індивідуальній роботі з актором,

був вимогливим до себе і не пробачав безвідповідальності, неорганізованості, завжди вимагав від акторів повної готовності, цілковитого занурення в репетиційний процес. Вимагав відтворювати мізансцени з математичною точністю, а діалоги, монологи вести в заданому темпоритмі.

Анатолія Григоровича згадують і як театрального педагога-психолога. Він прискіпливо придивлявся до масових сцен під час вистав і чітко орієнтувався у конфліктних ситуаціях між акторами, проводив «виховні» бесіди, щоб від міжусобиць не страждала загальна справа.

Плоди людської праці не вічні. Тоді як у театрі є така практика: до ювілейних дат поновлювати найвдаліші постановки. До 170-річчя від дня народження Буковинського Соловія – Юрія Федьковича театр відновив виставу «Запечатаний двірник», яка впродовж багатьох років була візитівкою Чернівецького театру. Ця вистава – пам'ять про Анатолія Григоровича Литвинчука.

Творчо-виробничий процес складний. У різні роки і неодноразово А. Литвинчуку доводилось обіймати посаду головного режисера театру, вирішувати безліч адміністративних питань. Проте майстер завжди попереджав, що це тимчасово, поки знайдуть потрібну кандидатуру. Він стверджував, що в житті митця обов'язково настає період, коли накопичені знання і досвід, дають змогу визначити свій творчий метод, і тоді можна і потрібно творити на повну силу, на весь голос. От чому не любив адміністративних посад, які відволікають від справжньої творчої роботи.

Йому був близький дух студійності Леся Курбаса. Завжди гуртував акторів, з якими працював над кожною новою виставою. Вдумливий, мудрий педагог в роботі і з акторами, і зі студентами Чернівецького училища мистецтв ім. С. Воробкевича, де багато років викладав історію театру. Співпрацював із народними аматорськими театральними колективами, з Народним театром оперети, упроваджуючи професійну методологію, популяризуючи спадок Леся Курбаса.

Одним із напрямів творчого пошуку на початку професійної кар'єри були постановки музичних вистав, у яких органічно поєднувалися драматургічний сюжет із музикою, вокально-хо-

реографічними сценами. Це оперети «Полярна зоря» (1968 р.), «Потрібна героїня» (1969 р.) та ін. Завдяки виставам, які набули розголосу і популярності, заяскравили і нові імена акторів, з якими режисер працював упродовж всього свого творчого шляху. Це Ольга Ільїна, Алла Шеремет, Андрій Піддубний, Вадим Нечипоренко, Микола Сіренко, Петро Нікітін.

Неподалік театру на вулиці Шіллера на стіні будинку, у якому мешкав режисер із родиною, встановлено меморіальну дошку на честь Майстра. Перед театром на Театральній площі на Алеї зірок є іменна зірка Анатолія Литвинчука. Від початку сімдесятих років минулого століття і до останніх днів свого життя Анатолій Литвинчук служив одному театру, горів, палав творчо, відкривав нові акторські імена. Мав багато різних відзнак, дипломів всесоюзних, республіканських, всеукраїнських оглядів та фестивалів за режисуру. Тривалий час очолював Чернівецьке відділення Спілки театральних діячів України.

В історію українського театру ввійшли незабутні постановки майстра такі як: «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького, «Яків Богомол» М. Горького, «Двоє синьорів з Верони» В. Шекспіра, «Запечатаний двірник» Ю. Федьковича, «Гнат Приблуда», «Пан мандатор», «Вірне кохання і пан начальник» С. Воробкевича, «Безіменна зірка» М. Себастьяна, «Розплата» («Закон») В. Винниченка. Хочу згадати і постановки А. Литвинчука «Отак загинув Гуска» М. Куліша та виставу для дітей за народними казками «Котигорошко», у яких я грала в 1989–1990 роках, працюючи в Чернівецькому музично-драматичному театрі ім. О. Кобилянської. Під час роботи над п'єсою «Отак загинув Гуска» Анатолій Григорович Литвинчук в час «застільного» репетиційного періоду багато розповідав про свого кумира Леся Курбаса, режисерські новаторські принципи, про його соратників-одномумців, про багатьох письменників, діячів культури, репресованих радянською владою і розстріляних у Сандормосі в листопаді 1937 року.

В архівах літературного відділу Чернівецького академічного музично-драматичного театру зберігаються машинописи п'єс, з якими працював режисер Анатолій Литвинчук, його листи,

інтерв'ю, виступи, лекції для студентів, світлини з вистав і репетицій. Про нього чимало написано, опубліковано, підготовлено радіо- і телепередач. Про Анатолія Литвинчука пам'ятають буковинці, вдячно згадують.

**РЕЖИСЕР, ПЕДАГОГ ЛЕОНІД ОЛІЙНИК –
ПРЕДСТАВНИК УКРАЇНСЬКОЇ
ТЕАТРАЛЬНОЇ ШКОЛИ¹**

**DIRECTOR, TEACHER LEONID OLIYNYK –
REPRESENTATIVE OF THE UKRAINIAN
THEATER SCHOOL**

Українська театральна педагогіка бере свій початок із часів народження українського професійного театру і впродовж всього свого існування невід'ємно пов'язана з його розвитком, кращими традиціями, набутками.

Ще задовго до створення школи М. Лисенка в українському театрі відбувався інтенсивний педагогічний процес. Родоначалником української професійної педагогіки, очевидно, варто вважати Марка Лукича Кропивницького, оскільки заснувавши перший професійний театр, став і вихователем молодих, талановитих, але недосвідчених акторів-аматорів, якими на той час були Садовський, Саксаганський, Заньковецька, Затиркевич та інші члени трупи. Саме М. Л. Кропивницький відшукав цих молодих людей, розпізнав їхній самобутній талант, зумів згуртувати, об'єднати. Це було результатом творчого пошуку, невтомної праці і педагогічного таланту. І собі учні Кропивницького, до-

¹ Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: досягнення, інновації, перспективи. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2022. 375 с. С. 256–259. Режим доступу: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/Vydannia/konferentsii/Zbirka_PRODiuSER_2021-2022_DRUK.pdf

сягши високого професіоналізму і визнання, стали вихователями наступних поколінь акторів.

У 1904 році відкрито музично-драматичну школу М. Лисенка – перший український театральний заклад в Україні. На відділ української драми набирали не більше 15 учнів та учениць. Цей відділ очолила донька Михайла Старицького – Марія Михайлівна, яка свого часу працювала в трупі батька, згодом закінчила театральну школу Московського філармонічного товариства, де викладав В. Немирович-Данченко. Саме ці обставини визначили педагогічний напрям, у якому Старицька викладала дисципліни «Майстерність актора», «Дикція», «Художнє читання».

Театр – містичне та ефемерне явище – продовжує себе в часі, фіксує свої міфологеми і буде доти, доки це буде цікаво майбутнім поколінням. Саме тому є потреба залишати в спадок найцінніші думки педагогів, теоретиків, рефлексійні повідомлення практиків, які формують питання школи, традиції, методології.

Серед визнаних, знакових педагогів української театральної школи стоїть ім'я режисера, заслуженого діяча мистецтв УРСР (1973 р.), професора Леоніда Артемовича Олійника (15(28).05.1913 р., с. Деревичі, нині Великі Деревичі Житомирської обл. – 02.10.1996 р., Київ). У 1940 році він закінчив Київський театральний інститут, курс І. Чабаненка, встиг до початку Другої світової війни попрацювати у Волинському музично-драматичному театрі (м. Луцьк), де поставив вистави «Неспокійна старість» Л. Рахманова, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, кілька вистав для дітей. Пройшов дорогами війни. Від 1946 р. – викладач Київського (згодом державного) інституту театрального мистецтва. Випустив 11 курсів, 12-й не довчив, хвороба забрала життя Вчителя.

Серед учнів Л.А. Олійника народні й заслужені артисти, заслужені працівники культури, заслужені діячі мистецтва, режисери, театральні педагоги: Е. Бистрицька, І. Тарапата, С. Данченко, В. Сумський, В. Конопацький, С. Олексенко, М. Герасименко, Б. Яроцький, В. Зозуля, В. Малахов, С. Проскурня, В. Лінецький, Л. Яремчук, І. Дука, В. Баша, Л. Баша, О. Шаварський, О. Паламаренко, З. Вихарева, Ю. Марчак,

Г. Волинець, А. Чумаченко, О. Ступка, Л. Самаєва, Ю. Горбунов С. Мойсеєв, П. Ільченко, П. Панчук, О. Богданович, В. Сікорський, Л. Недін (авторка статті), М. Воробйов (режисер фільму «Леонід Олійник. Крилач із Великих Деревичів», 2013) та багато інших талановитих митців, які творили і творять історію українського театру, української театральної школи. Багато років другим педагогом у майстерні Леоніда Артемовича була А. Роговцева, яка вважає себе частково теж його ученицею.

Надзвичайного значення Л.А. Олійник надавав спільному вихованню акторів і режисерів. Режисер – організатор творчості актора. Уміння працювати з актором – основа режисерського покликання. Завдання педагога – виховати режисера, який розуміє театр, уміє спрямувати творчі зусилля акторів відповідно до законів творчості. В акторові потрібно виховати розуміння ролі режисера в колективній творчості трупи. Спільне виховання режисера й актора – закономірна і єдино правильна методологія. Коли кажуть: «акторська» вистава, «режисерська» вистава – це сумнівний комплімент щодо художньої якості сценічного твору. Вистава – це результат спільної, колективної роботи як режисера, так і актора. Протягом всього навчання педагог має керуватися тим, що режисерське й акторське мистецтво – це мистецтво синтезу, а не аналізу, що режисер і актор – своєрідні будівельники і монтажники, які створюють нову будову, а не розбирають стару. Тому не можна відокремлювати аналіз від синтезу. Повноцінний творчий процес – це коли залучено весь творчий апарат митця: розум, воля, почуття (за системою К. Станіславського).

Педагог має виховати розуміння, усвідомлення майбутнім режисером, що створення вистави без акторів-однодумців – не можливе. А майбутній актор має усвідомлювати, розуміти, що не можливе створення високохудожнього сценічного образу-ролі поза загальною концепцією вистави, поза ансамблем, без єдиної мети, до якої всіх веде режисер.

У своїй педагогічній практиці Леонід Артемович Олійник виокремлював ще одну проблему, яка не подолана і донині. На першому курсі навчання діють систематичні тренувальні вправи, тренінги, розминки. На другому курсі в навчальному процесі їм

відведено значно менше часу. На старших курсах тренувальних занять взагалі не передбачається. К.С. Станіславський, чия система лягла в основу театральної школи, вимагає щоденних вправ не лише в період навчання, а й у повсякденному професійному житті актора. Розминки, тренінги, вправи-етюди «на роль» – необхідні! Коли йдеться про внутрішню характерність, актор може комбінувати, «народжувати» лише зі своїх власних внутрішніх елементів. Тоді як їх треба «знайти» в собі. Варто відшукати в ролі свої власні, аналогічні з нею людські «елементи», і тільки тоді вдається скомбінувати їх відповідно до внутрішнього складу душі дійової особи. При такій методології душевний матеріал для внутрішньої характерності буде живим, трепетним, а не штучним, заштампованим. Досягається це лише в один спосіб – постійним, систематичним тренуванням, вправами для пошуку своїх «модельних елементів», з яких складається «душевний» матеріал ролі.

Питання школи, традиції, методу – складні, дискусійні. Леонід Артемович Олійник знайшов свій шлях, розробив свою методологію викладання, виховав для Українського Театру гроно талановитих, самобутніх акторів, режисерів, педагогів.



Лариса Недін під час презентації книжки

СЛОВО ПРО ВЧИТЕЛЯ

*Із книги Наталки Капустянської
«Лариса Недін.
У зоні досяжності»*

Моя зустріч з Ларисою Недін відбулася в кав'ярні, що на розі вулиць Пушкінської і Богдана Хмельницького. Тему нашого спілкування ми попередньо не обговорювали, тому була в передчутті ще незвіданого. Власне, до тієї митті, коли замовивши дві запашних кави: лате та американо, ми примостилися в затишному куточку, біля вікна. І хоча це була середина зими, на вулиці падав дощ. Поодинокі постаті, що прямували в бік метро «Театральна», ще більше навіювали на роздуми: яка мінлива погода – подумалось, як і, напевне, саме життя...

На столику з'явився стосик листів «до запитання», які сьогодні, у добу інформаційних технологій, є неоціненним скарбом. Повірте, що це так! Від рядків, написаних власноруч від кількох адресатів, на ім'я – Недін Лариса Миколаївна, відчувалася неймовірна енергетика. У них – історія творчих особистостей, подих тієї епохи, про яку, можливо, не прочитаєш у жодному довіднику. Переді мною і невеличка книжечка з назвою «По той бік очей», на обкладинці якої розміщено фото чоловіка з поглядом у майбутнє... Проте розкладені з особливою теплою речі мимоволі повертають мою співрозмовницю в минуле.

Лариса Миколаївна на кілька хвилин замислилася і почала свою розповідь...

– Людину формує не лише освіта чи те, що в неї вклали батьки (хоча це, погодьтеся, має велике значення), а насамперед ті люди, які трапляються у твоєму житті, на яких тобі хочеться рівнятися, які для тебе стали вчителями з великої літери. Бо вони сформуvalи філософію твого життя. Саме так – філософію. Принаймні так мені здається. І, безумовно, серед таких людей – найважливішою постаттю був мій художній керівник

тодішнього Київського театрального інституту ім. Карпенка-Карого – **Леонід Артемович Олійник**.

Я ж не спершу вступила в театральний. Татові сказала, що хочу бути акторкою. Він не повірив й вигукнув: «Та це ж несерйозно!». Мовляв, треба здобувати професію вчителя, зрештою інженера. Вивчишся і повернешся додому... – такими були слова тата. Та я добре розуміла, що подальші родинні стосунки з мачухою ще більше травмуватимуть мою душу.

Підготуватися до вступу в інститут мені допомагала пані Галина Чиянова, яка вела театральний гурток у школі. Я написала листа в інститут (тоді ж не було електронної пошти), щоб дізнатися про умови вступу, з якого невдовзі надійшла відповідь, надрукована на друкарській машинці. Уперше в житті їхала з татом до Києва. Галина Чиянова, яка їздила на курси підвищення кваліфікації і зупинялася на вулиці Польовій – в інтернаті для дітей з проблемами здоров'я – дала моєму татові адресу цього закладу, та ім'я жінки, яка могла б нас на кілька днів прихистити. Тож ми і скористалися гостинністю працівниць інтернату. Про готелі тоді ми й поняття не мали. З першого разу я не вступила в театральний, бо треба було готуватися зовсім в іншому напрямі. Після першого туру було зрозуміло, що немає сенсу складати далі іспити. І тато каже: «Швиденько забирай документи і вступай в інший інститут». Я твердо сказала: «Ні! Тільки театральний!» Тоді – повертаємося додому. Тато образився. Між нами виникла сварка, свідком якої стали працівниці інтернату. Я почала плакати, виговорювати, що знову хочеш повернути мене до мачухи, яка тепер ще більше з мене глузуватиме. Тато і справді не знав, що зі мною робити... Зрештою залишив мені 10 радянських карбованців (квиток до Одеси коштував приблизно 8 крб) і каже: «...через день сама приїдеш». І поїхав...

Плачу... Одна з працівниць інтернату, побачивши мої сльози, почала мене заспокоювати. І каже, що завтра приїздить з відпустки їхня колега, яка може взяти до себе на квартиру. От тільки десь потрібно переночувати одну ніч. Їду на вокзал у зал очікування. Плачу й від того, що тато вкотре мене зрадив. До мене навіть підходили міліціонери, запитували, чи часом мене не обікрали. Напла-

кавшись, примостилася на двох оранжевих стільчиках і заснула. І заснула глибоко, і сниться мені сон, що до мене з небес спускається постать у білій лолі (думаю, що це був Ісус Христос, від бабусі дещо знала, приміром, що таке Біблія), який кладе на мене руку й українською мовою(!) каже: «Дитино, не плач, ти прокинешся і познайомишся з жінкою, яка змінить твою долю». Прокидаюся від того, що біля мене хтось шарудить. Бачу подружжя, у яких зламалася валіза і з розмови зрозуміла, що живуть десь неподалік біля вокзалу. І вони раптом звернули на мене увагу, я ж заснула заплакана, і вигляд, напевне, був жалюгідний. Жінка на мене звернула увагу і почала мене розпитувати. Я все і розповіла: про інтернат, про театральний інститут, про жінку, яка має мене прихистити. І бачу: в цієї жінки шок. Бо це була та сама жінка, яка мала мене забрати. Це якась фантастика! Вона і каже, що живуть недалеко, на вулиці Володарській. Називає ім'я колеги, яка про неї говорила. Я, звісно, дуже зраділа, вже ладна була ту валізу перед собою нести. Адже в мене з речей було одне жовте платтячко і 10 карбованців, які я навіть боялася витратити на вокзалі, щоб купити бублика і склянку гарячого молока.

Пані Галя, саме так звали мою рятівницю, перші пів року не брала з мене платні, допомогла знайти мені першу роботу – бухгалтером. Я вже могла відвідувати підготовчі курси в театральному. Утім, на другий рік я знову не вступила, бо ставку зробила на російську мову. Викладач Рудін зауважив: « Хто вам сказав, що треба вступати на російський курс? У вас вимова суто українська.» І запитав у мене, чим знаменитий ваш Овідіополь, хто в ньому побував, крім поета Овідія?! Звісно, на таке запитання в мене відповіді не знайшлося. І від нього вже дізналася, що це був Олександр Пушкін, який відбував покарання у Білгород-Дністровській фортеці на засланні, який дуже любив творчість Овідія. У ті часи ходили пароми, яким і припливав Пушкін, щоб подивитися місця Овідія. У містечку бував польський прозаїк Юзеф Ігнацій Крашевський, який залишив запис про Овідіополь у книзі спогадів про подорож. Тож від театральних педагогів дізналася про свій знаменитий Овідіополь.

Якось випадок привів мене в Будинок вчених, що на Володимирівській, там функціонував народний театр, чи театральний гурток, який вів Олександр Ціановський, основне місце роботи його було в інституті ім. І.К. Карпенка-Карого. Олександр Львович сказав, що допоможе мені підготуватися до вступу в театральний. І тоді вперше почула ім'я Леоніда Олійника, який начебто набирає курс. І охарактеризував Леоніда Артемовича як людину скромну, не обвішану регаліями, але як старійшину театральної школи, який дає ази професії і прищеплює любов до театру. І те, що написано у К. Станіславського «любити театр в собі, а не себе в театрі», це якраз про нього. Олександр Ціановський допоміг мені дібрати правильний репертуар. Нічого в цьому житті немає випадкового... З прози – читала уривок з Ольги Кобилянської «У неділю рано зілля копала». Ще тоді я не знала, що доля кине мене в Чернівці в театр імені Ольги Кобилянської. І моя донька теж вступатиме із творами Ольги Кобилянської. Про це ще було невідомо... Коли пройшла відбірковий етап, я побачила, що мене по-іншому сприймають. У мене з'явилася упевненість. Перші два тури я здала на п'ятірки й золота медаль – дали мені право не здавати загальних предметів. І так я стала студенткою.

Перше моє знайомство з Леонідом Олійником... Заходить в аудиторію повненький чоловік із блакитними-блакитними очима, розмовляє вишуканою українською мовою, з почуттям гумору, до того ж досить суворий. Перше півріччя я його дещо побоювалась, і не тільки я – більша половина курсу. Правою рукою Леоніда Артемовича була Ада Роговцева. Вона відчула, що ми його трохи побоюємося, й Ада Миколаївна каже: «Він – чудовий старий! Як прообраз у Гемінгвея «Старий і море». Ви просто йому довіряйте, і прямуйте за ним, він – прекрасний!». Цього було достатньо, щоб упала якась залізна завіса, аби ми йому повірили. Він настільки був інтелігентним, а під час викладання, коли ти формуєш молодого актора (а тепер я точно знаю), дуже важливо багато знати про нього. Він ніколи нікому не розповідав того, що знав про кожного з нас. А знав дуже багато, бо ми були дуже відвертими з ним. І я йому багато чого роз-

повідала про себе. До того ж він зрозумів мої болі, розчарування, комплекси. Він бачив у роботі, що ця вся ситуація в родині, вона накладає психологічний відбиток на мене. Він допомагав як психолог через певні ролі позбутися цього, повірити в себе, подивитися на себе збоку – я йому дуже за це вдячна. Дуже!

...Кожен понеділок пара з майстерності актора в нас починалася з політінформації. Ми її ненавиділи. Ми думали, для чого акторові ця політінформація?! Треба за тиждень було прочитати газети, знайти інформацію. Ми хаотично скуповували перед понеділком газети, робили вирізки з них, ще потрібно було домовитися, щоб не повторювалася інформація (мобільних не було!). Проте під кінець 4-го курсу зрозуміла, що Леонід Артемович формував наш світогляд, він розширював його. Він казав, ви ж молоді, вам щоб зіграти роль, треба на щось опиратися, підставляти знання, допоки з'явиться життєвий досвід, ви маєте всотувати в себе все з середовища і використовувати. У тих інформаціях, що ви викладаєте, важливий ваш погляд, як ви це сприймаєте... Іноді куточки губ у нього тремтіли від усмішки, інша справа, коли від був дуже розстроєний, і говорив «Was ist das». Це словосполучення було найбільшим покаранням, він ніколи на студентів не кричав, ніколи не підвищував голосу. Достатньо було «Was ist das»...

Я часто з ним радилася, він підтримував мене матеріально, бо стипендія була 40 крб. Інколи на пари приходила втомленою, бо в нічні зміни працювала на хлібзаводі – носила лотки з гарячим хлібом. Він мене запитував, що зі мною, і я тривалий час це приховувала. А коли сказала, що мені не вистачає коштів, на що Леонід Артемович сказав, щоб не соромилася звертатись по допомогу. Я цим не зловживала, але двічі до нього зверталася, зокрема, коли отримала запрошення в чернівецький театр, він суттєво допоміг коштами на переїзд.

Ось, подає мені Лариса Миколаївна папірець, – зберегла як дорогу для себе пам'ять, написану власноруч Леонідом Артемовичем характеристику.

ЛИСТИ

Недін Лариса Миколаївна

1965 року народження. З м. Овідіюполя.

За час навчання в інституті успішно оволоділа акторською професією. Хороші зовнішні і внутрішні акторські дані, вміння ними користуватись в творчій роботі над роллю, дають підставу сподіватись, що театр одержить актрису з багатим творчим потенціалом. Відмінно володіє сценічною пластикою. Співає. Голос – ліричне сопрано. Може розраховувати на одержання в театрі ролей молодих героїнь. Краці роботи в інституті: Донна Анна («Камінний господар»), Валендра («Завтра була війна»), Аркадіна («Чайка»). Комсорг курсу.

Художній керівник курсу Л. Олійник

8.XII.87.



Листи Леоніда Олійника до Лариси Недін

А це листи, які написав Леонід Артемович. У кожному рядку відчувається тепло. Я й до сьогодні згадую його незриму

усмішку, добрі, ласкаві очі – він надзвичайно був доброзичливим до студентів. В інституті на курсі був один студент, який, як подейкували, вживав наркотики. Леоніда Артемовича неодноразово просили відрахувати цього студента, на що він відповідав: «Він – під моїм наглядом. Якщо його виключимо, і він десь загине, як я буду з цим жити?!» І, на моє здивування, під час творчої співпраці з Вірляною Ткач 1992 року ми завітали в Нью-Йорку в акустичну студію, якою була подивована. І як, з'ясувалося, її власником був отой студент, якого Леонід Артемович захистив. На той час вже одружений, уже тато. І вилікувався від наркотичної залежності... Що значить Великий Вчитель!

*м. Чернівці
Недін Лариса Миколаївна*

Дорога Ларисо!

Вітаю Вас з весняними святами!

Бажаю успіху на сцені і затишку вдома! Начуваний про Вашу з Юрком відмінну роботу в «Назарі Стодолі». Дуже радий за Вас. Передавайте вітання Наталушкам! Надіюсь, що і у них все добре. Принаймні, краще, ніж у киян, які працюють у госпрозрахункових театрах. Привітайте Яроцького та Волинця.

З повагою Л. Олійник.

м. Київ

Дорога Ларисо!

Сердечно поздоровляю з Весняним святом! Був дуже зворушений, прочитавши Вашу «Мар'яну». І не тому, що писала її Лариса Недін. Зворушила сама суть філігранного твору. Молодчина!. Без новацій і дописів. Просто і здорово! Повірте, що без лестощів, а від душі. Якщо це не випадкова удача – пишіть і пишіть. Може і в цій галузі з вас будуть люди. Вітайте всіх наших. Бажаю успіху на сцені і в «Молодому буковинці».

З повагою Л. Олійник.

м. Київ

Дорога Ларисо!

Сердечно поздоровляю з наступаючим святом!

Вдячний Вам за листа, а особливо за поетичні мініатюри. Нагородить же Бог стількома талантами! Сподіваюсь, що сцена не опиниться в опалі.

Днями в інституті був С. Наталушко. Докладно розповів про театр і Ваше життя в ньому. У нас все по-старому. «Той мурує, той руйнує...». Проте живемо надією на краще.

Передайте, Ларисо, моє вітання всім нашим. Особливо – Юркові.

Ваш Л. Олійник.

А це лист від Сергія Проскурні. Сергій Владиславович викладав майстерність актора та режисера на курсах Леоніда Артемовича Олійника. Коментувати не буду. Просто – прочитайте...

м. Чернівці

До запитання

Недін Ларисі Миколаївні

Ларисо! Юрко!

Пишу Вам обом – писати по черзі, пробачте, не маю часу. Тим більше, що ця оповідка стосується Вас однаково. Днями зустрів А. М. Спиридонову, кореспондента газети «Краї життя». Вона спитала мене про виставу «Тарас», яку я поставив у Львові.

І говорить:

– Була я в Чернівцях. Дивилась дуже цікаву виставу «Назар Стодоля». Вона ще цікава тим, що головні ролі виконують зовсім молоді актори! Як вони відрізняються стилем роботи від всіх! Такий Назар, віриш, міг закінчити Кисво-Могилянську Академію. Така Галя, одержала прекрасне виховання в сім'ї. Вони шляхетні, не провінційні. Вони особистості!

Говорить мені Алла Михайлівна, не помічаючи, що рот в мене вже до вух.

– Ви не знаєте, Сергію, де вони, в кого вони навчалися?

– Я їй тоді все сказав.

– Вона: Ну от, Леонід Артемович, скільки вже поколінь блискучих акторів навчив.

От так ми говорили. Що ж, без коментарів... Я Леоніду Артемовичу про це розповів. Знаєте, як йому було приємно.

Лора! Лист залишай у себе. Думаю, що свідченням Вашого успіху буде яка-небудь «піндюрка» в кишенюку.

Я за Вас дуже радий.

Привіт Вам від Зої Олександрівни та Ірини Романівни.

З наступаючим Вас святом – Пасхою святою. От би похристосуватися.

26 квітня 89 р. С. Проскурня¹.



Леонід Артемович Олійник

¹ Лариса Недін. У зоні досяжності. Есеї / Наталка Капустянська. К. : ТОВ Видавнича група «Атопол», 2020. 256 с. С. 141–149. https://dt.ua/SOCIETY/patriarh_aktorskoyi_shkoli.html

Театральна педагогіка – тіньовий бік театрального процесу. Писати про її представників у нас якось не заведено, але навряд чи це можна вважати справедливим. Судіть самі. Людина, про яку піде мова, свого часу навчила акторської та режисерської професії близько 240 осіб. Серед них тільки заслужених артистів – понад сорок. Одинадцять його учнів стали народними артистами. Серед них троє визнані гідними вищого творчого звання – народний артист <...>. Та якщо імена Еліни Бистрицької, Сергія Данченка, Степана Олексенка та інших відомі кожній культурній людині, то ім'я того, хто дав їм професію, знає вельми обмежене коло людей. Це Леонід Артемович Олійник¹.

Учні про педагога...

Олег Шаварський, народний артист України:

– Леоніда Артемовича пам'ятаю як вимогливого, строгого, навіть суворого, пунктуального, дисциплінованого; до студентів він завжди звертався «товаришу Гуменюк», «товаришко Яремчук», «товаришко Дука». І лише на четвертому курсі декого міг назвати по імені. Це одразу привертало увагу і всі відмічали про себе: «О, студент такий-то заслужив честі, що учитель звернувся до нього по імені». Не знаю, що було істинною причиною такої поведінки Леоніда Артемовича, турбота про свій авторитет, бажання не допустити, щоб студенти сіли на шию, чи просто на перших курсах іще не пам'ятав усіх по імені, але так було і це всіх нас дисциплінувало, іноді трішки ми його побоювалися. Коли ж через десять років після закінчення інституту Леонід Артемович запросив мене працювати поряд із ним, я був приголомшений зміною, що відбулася з шанованим учителем, до студентів він звертався «Юрко, Сашко, Оленко», мені здалося, сприймають його як рідного дідуся, жартують, навіть іноді галасують, сперечаються з поважним педагогом. Я був приголомшений такою переміною! Але то було лише перше враження, Леонід Артемович залишився тим самим. Просто минув час,

¹ Патріарх акторської школи / Юрій Висоцький // Дзеркало тижня. 2003. 11 липня. Режим доступу: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/patriarh_aktorskoyi_shkoli.html

його авторитет був уже настільки великим, що йому не треба було про нього турбуватися...¹.

Сергій Кустов, народний артист України:

– Кожен, хто пам'ятає Леоніда Артемовича, той насамперед згадує великі голубі очі. Спокій і зовнішня стриманість – от що нас тягнуло до нього – Учителя, і, звичайно, – Слово, що були настільки точно дібрані і, так перетворюючись на речення, лягали в наші голови і серце спокійно й м'яко. Бачити Леоніда Артемовича злим, роздратованим – це була велика рідкість. А от гнів. Ми його учні пам'ятаємо його «WAS IST DAS», – перефразовуючи «не вірю» Станіславського «Що це таке?» – українською мовою звучить не так переконливо².

Ада Роговцева, народна артистка України: Нам було добре разом. Одинадцять років ми працювали поруч. Уболівали за кожного студента, сподівалися, раділи. Я була другим педагогом на курсі, який очолював Леонід Артемович. Моїм обов'язком було вести журнал, складати програми тощо. Я цього страшенно не люблю і все відкладаю на потім. Знаю за собою цей гріх. І от якось щоб не підводити Леоніда Артемовича, приходжу, щоб зробити цю паперову роботу, і бачу все заповнене, складене, записане. Я:

– Леоніде Артемовичу, це ж мій обов'язок, навіщо ви все зробили за мене...

Він сміється.

– Ви жінка. Я лицар.

Він був лицарем у житті, у педагогіці³.

¹По той бік очей / Збірник, присвячений 90-річчю з дня народження Леоніда Артемовича Олійника. 2009. – С. 30.

²По той бік очей / Збірник, присвячений 90-річчю з дня народження Леоніда Артемовича Олійника. 2009. С. 28.

³По той бік очей / Збірник, присвячений 90-річчю з дня народження Леоніда Артемовича Олійника. 2009. С. 24.

Степан Олексенко, народний артист СРСР, згадував: «Після прем'єри «Візиту старої дами» в постановці Сергія Данченка подзвонив мені мій учитель Леонід Артемович Олійник. Він мене на першому курсі звав «товариш Олексенко», потім «Степан Степанович», а тут уперше назвав Стьопою. Я аж заплакав... А він: «Стьопо, а звідки ви знаєте, як стара людина встає з лавки, коли болять коліна?» А я не знаю звідки. Ви ж мене навчили грати, як у житті. Ви ж говорили: автор пише вчинки, а актор ці вчинки наповнює життям, він має віднайти зерно ролі і відповідне фізичне самопочуття героя. От у мене і заболіли коліна.

Виникала символічна паралель, Леоніду Олійнику судилося визначати обличчя української педагогіки упродовж п'яти десятиріч¹.

Одним словом, приїхав я в Київ, у театральний інститут ім. Карпенка-Карого і був дуже щасливим, що потрапив на курс до Леоніда Артемовича Олійника і Ади Миколаївни Роговцевої. І став я вчитись на актора. Після завершення навчання прийшов у театр, і перша моя робота на сцені – головна роль у «Назарі Стодолі»².

Лариса Недін, заслужена артистка України:

– Він завжди нас привчав до такої думки, що ми прийшли в мистецтво СЛУЖИТИ. Не здобувати зірковість, не здобувати звання, а служити. Що це – духовна нива. На одній із лекцій Леонід Артемович сказав: «Є Бог, який дає нам життя, вдихає в нас Дух, є лікар – до якого ми приходимо, коли у нас проблеми, який допомагає нам тримати фізичну форму. А є люди мистецьких професій, які є посередниками. Бо через мистецтво ми робимо людей щасливішими, вселяємо віру, надихаємо, окрилюємо»³.

¹ Криlach із Великих Деревичів / [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=TDiQriuIA-E>

² Юрій Марчак: «Я потрапив в театр не випадково» // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.art-oko.com/intervyu/yurij-marchak-ya-potrapiv-v-teatrenvipadkovo/>

³ Криlach із Великих Деревичів / [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=TDiQriuIA-E>



Лариса Недін, Тетяна Кондратенко, Славко Сокирко

ДО ВЕРШИН ТВОРЧОСТІ

*Із книги Наталки Капустянської
«Лариса Недін.
У зоні досяжності»*

Моя колега Тетяна Кондратенко поділилася своїми спогадами.

– Яюсь на запрошення заслуженої артистки України пані Лариси Недін взяти участь у її авторській програмі «Вечірній клуб актриси Лариси» на Українському радіо я (в очікуванні на запис) побачила, як Лариса Миколаївна працює з молоддю. Це були студенти Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого, у якому Лариса Недін працює старшим викладачем 1-ї кафедри акторського мистецтва і режисури драми та старшим викладачем кафедри сценічної мови.

Так цікаво було спостерігати за кожним рухом і словом педагога, за тим, як хлопці і дівчата – майбутні актори дослухалися порад, підказок, зауважень свого викладача, як повторювали жести та міміку, вчилися тримати паузу, робити правильні наголоси не лише у словах, а й виділяти вагоме за змістом речення, вар'ювати; голос звучав то тихіше, то гучніше, то приглушено і майже пошепки, а то надміру потужно, сильно, аж мороз ішов шкірою; або ніжно і мелодійно, схвильовано до розпачу, або ж викликаючи обурення, передаючи жах, страх, ненависть, злість, біль... І навпаки, линув м'яко, ніжно і ласкаво, мов дзюрчання струмочка, або заспокійливо, умиростворено, як муркотіння котика... Самій хотілося спробувати...

Серед студентів був вродливий статний юнак у вишиванці, який привітно до мене усміхався і теж очікував своєї черги зайняти місце перед мікрофоном. Як виявилось згодом, тоді ще студент Славко Сокирко, а нині актор театру і кіно, у дитинстві був читачем часопису «Я сам/А» і пам'ятає, як я (редактор) приїжджала до них у школу, де й відбувалося ознайомлення з журналом через ігри і конкурси, забавки і жарти та веселощі... Він і досі зберігає підшивки та й, власне, творчу професію

обрав завдяки любові до читання, хоч батьки спочатку були проти. Та коли побачили, що у хлопця справжнє захоплення, не стали йому на заваді, а почали всіляко сприяти та допомагати.

А потім я побачила В'ячеслава у прем'єрному показі музичної комедії «ВАХ, ХАНУМ-ДЖАН». Такий позитив, гумор, танці, пісні, оплески... Глядачі в захваті, і я разом із ними!



Лариса Недін і Славко Сокирко

– Ші-ше-ша-шо-шу-ши... Чі-че-ча-чо-чу-чи... Щі-ще-ща-що-шу-щи...

– Яка властивість шиплячих в українській мові?

– Шиплячі вимовляються твердо! – усі хором в аудиторії вигукують.

– Ольга Нагірняк – ведуча... Починайте...

– Жичишишиджиррри...

От ви і неправильно подумали... Цей, на перший погляд, незрозумілий набір вправ зі своїми звуками і вигуками виконується не в звичайній школі. Щоправда, у школі. В Акторській школі Лариси Недін. Не випадково написано з великої літери – за значущістю акторської справи. Виконавцями цього уроку

були студенти 2-А курсу акторського факультету (майстерня народного артиста України Олега Замятіна). Тож хто побував на відкритому практичному занятті зі сценічної мови в Київському національному університеті театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, який провела старший викладач кафедри сценічної мови Лариса Недін, той зрозуміє, наскільки нелегкою є справа: володіючи акторським мистецтвом, передати це мистецтво. Методика викладання Лариси Недін насамперед полягає в чіткій дикції в поєднанні з професійно поставленим голосом. Сценічна мова має критерій мовного смаку, формує культуру мови, зрештою національну культуру. Та найголовніше, наголошує педагог, студенти готуються стати драматичними акторами в театрі. Тому така важлива чітка дикція, адже герої будуть говорити на сцені вустами актора.

Своїми думками після заняття про методику викладання сценічної мови поділилися колеги Лариси Миколаївни. Галина Гаценко, заслужений працівник культури, член НСЖУ, викладач КНУКіМ зазначила: «Кожні півроку спостерігаю за вами і бачу, як професійно зростаєте, міцнієте, з'являються лідери. Вітаю Вас! А ще, Ви – талановиті студенти. Щастя!». Анфіса Коленко, викладач сценічної мови КНУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого, звертаючись до студентів, зауважила: «Кожен яскравий і сильний. Кожен знає свої можливості і свої творчі перспективи. Є ще над чим працювати. Загалом більшість вправ виконали правильно, професійно...» Та ба! Серед присутніх на відкритому робочому уроці членкиня Національної спілки журналістів України та Гільдії головних редакторів (керівників ЗМІ) України, редактор-видавець часопису для дітей «Я сам/А», педагог, філолог, громадська діячка, володарка нагород «Золота медаль «Незалежність», ордена Святої великомучениці Варвари Тетяна Кондратенко. Надамо Тетяні Григорівні слово...

– Шановні студенти, насамперед хочу кілька слів сказати про вашого педагога Ларису Недін. Лариса Миколаївна завжди знала, що буде артисткою. Її кумиром у шкільні роки була знана телеведуча Валентина Леонтьєва та її дуже популярна передача

«Від усієї душі». І Лариса Миколаївна намагалась її дещо копіювати, хоча скопіювати було неможливо, бо мала особливий талант. Проте все ж намагалася працювати в її дусі. Ці паралелі зійшлися... і акторство, і слово, і сцена, і ведення передач, ефіри – все це дуже цікаві напрями діяльності...

А тепер щодо уроку... Це лише другий курс, а мені здавалося, що переді мною вже справжні актори. Вони дуже старалися! Якщо були якісь недоліки, то їх могли помічати лише колеги-актори, педагоги, той, хто сам володіє акторською майстерністю досконало. Утім, у такій професії досконалості немає меж.

Мені ж подобалося все! Я вдивлялася і фотографувала обличчя, такі різні і водночас такі натхненні та неординарні. Досить сильна група, талановита, запам'ятовується кожен як яскрава особистість. Показали все, на що здатні і чого навчилися за цей час. Варто віддати належне, що вони не просто здібні учні – вони талановиті і беруть у свого педагога пані Лариси Недін все – від жесту, погляду, подиху, слова українського у всій його красі звучання, усотуючи мистецтво акторської гри через сценічну мову, якою сама актриса так майстерно володіє і передає своїм студентам.

Я дістала насолоду. Думаю, що в цих майбутніх акторів велике майбутнє, і ми обов'язково побачимо їх на великих театральних сценах та кіномайданчиках, почуємо їхні імена... А вони з вдячністю згадуватимуть своїх учителів – педагогів-наставників, професіоналів.

А декому поталанило побувати не лише на практичному занятті, а й на відкритому заліку. Своїми враженнями поділилася Любов Лаврінченко.

– Сьогодні потрапила на відкритий залік зі сценічної мови студентів 2-го акторського курсу (майстерня народного артиста України О.С. Замятіна) Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенко-Карого. Запросила шановна Лариса Недін. Трішки запізнилася. Може, і добре. Вдалося поспілкуватися зі студентами, які стояли під дверима. Немає мандражу, тільки щось промовляють про себе.

Підказали, як пройти до аудиторії – зайти перед студентом, який буде йти на залік. Так і зробила. Сіла в першому ряду і чекаю... Знаю, що у другому відділі будуть студенти старшого викладача кафедри сценічної мови, заслуженої артистки України Лариси Недін. Це саме те, що мені треба. У програмі віршовані казки в русі, фрагменти прози. Цікаво. І почалося... Автори вибраних творів – Іван Франко, Іван Нечуй-Левицький, Улас Самчук, Остап Вишня, Ольга Кобилянська, Олександр Пушкін, почекайте, у перекладі М. Рильського! І все українською мовою. Кожен студент – театр одного актора. Молодці. Серед глядачів розгляділа і відомих знайомих митців. Виявляється, багато хто хоче потрапити на таке дійство. Мені поталанило. Сьогодні «ДЕНЬ ДЯКУЮ», от і є за що! Коли спілкувалися після заліку з тими, хто прийшов – звернули увагу на чудову підготовку студентів, вміння донести до глядача тему твору, щирість, невимушене спілкування з глядачами, тобто викладачами і нами. Я технар за освітою. І коли буваю на іспитах, заліках у консерваторії чи КНУКіМ, завжди звертаю увагу на вміння студента імпровізувати, щирість, розкутість і на вибраний твір. Цього разу все збіглося. Молодці і учні, і вчителі¹.

¹ Лариса Недін. У зоні досяжності. Есеї / Наталка Капустянська. К. : ТОВ Видавнича група «Атопол», 2020. 256 с. С. 121–127.

ІНТЕРВ'Ю

*Із книги Наталки Капустянської
«Лариса Недін.
У зоні досяжності»*

ЗА ЧАШЕЧКОЮ КАВИ...

– *Ларисо Миколаївно, з якого року викладаєте?*

– Викладаю з перших років професійної акторської діяльності. Саме в рідному інституті театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого – 1993–1995-й, потім була перерва, повернулася вже до Національного університету театру кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого за запрошенням у 2008-му. Зараз працюю на двох кафедрах – акторської майстерності та режисури драми, яку очолює народний артист України Богдан Михайлович Бенюк, а друга кафедра – сценічної мови, яку очолює професор, заслужена діячка мистецтв України Любов Андріївна Підлісна. Викладаю предмети: майстерність роботи актора з мікрофоном, озвучка і дубляж; основи майстерності телерадіоведучого та сценічну мову.

– *Знаю, Вам пощастило попрацювати з Леонідом Олійником – Вашим педагогом...*

– Справді, пощастило. Це – Великий вчитель! Власне, Леонід Артемович і запросив мене на викладацьку роботу, яку поєднувала зі сценою і радіожурналістикою.

– *Як часто згадуєте свої студентські роки?*

– Звичайно, роки навчання згадую по сьогодні і вважаю, що то був один із кращих періодів мого життя. Леоніда Артемовича Олійника ми називали своїм батьком і прислухалися до кожного його слова. А він, незважаючи на свій літній вік, був молодий душею і тому розумів всі наші проблеми. І що б у когось із нас не трапилося – чи нерозділене кохання, чи непередбачене заміжжя – ми завжди поспішали до нього за порадою, і він з розу-

мінням до нас ставився. Але найголовніше те, що він навчив нас любити мистецтво в собі, а не себе в мистецтві.

– *Прислухалися, коли були студенткою, до настанов своїх педагогів?*

– Однією з дипломних вистав на нашому курсі в інституті була «Чайка» за п'єсою А.П. Чехова, де я грала Ірину Аркадіну. Чому це улюблена вистава? Її давно мріяв поставити наш педагог Леонід Олійник. На нашому курсі помічницею Леоніда Артемовича була Ада Роговцева. Водночас в театрі російської драми ім. Лесі Українки йшла ця вистава за назвою «П'ять пудів любови», де роль Аркадіної грала Ада Роговцева. Я – студентка, актриса-початківець, а випало грати роль відомої, досвідченої актриси та ще й такої складної особистості, у якої складні стосунки з сином, яка закохана в Тригоріна – цілий клубок історій, і тут дорогу переходить Ніна Заречна. Це дуже складна роль... Ада Миколаївна допомогла мені створити цей образ. Певні психологічні моменти пропрацювати, напрацювати... На мою адресу лунало багато компліментів за цю роль.

– *Пригадайте щось кумедне зі студентських років?*

– Кумедне (*задумалась...*). Можливо, було б не кумедним, а «трагічним»... Дипломну виставу «Завтра була війна» прийшли дивитися учні якогось професійного училища. У цій виставі мені дісталася роль завуча школи Валентини Андронівни, яку діти за її жорсткий характер прозвали Валендрою. Після вистави в нашу гримерку постукав Анатолій Чумаченко, який також грав у цій виставі, і каже: «Ларисо, тебе збираються бити». Спочатку я не повірила. А й справді, перед вікнами чоловічої гримерки стояло приблизно 20 дівчат і хлопців, які голосно і бурхливо обговорювали виставу і погрожували побити злісну Валендру. Тобто мене. Довелося чекати до півночі, поки розійдуться «мстиві» глядачі...

– *Ви є першим лауреатом Всеукраїнського відкритого конкурсу читців імені Тараса Шевченка, а на сьогодні вже є членом журі цього конкурсу. Розкажіть, будь ласка, про цю сторінку Вашого життя.*

– У 1990 році я, актриса Чернівецького театру, після відбіркового туру, що відбувся в театрі, на який підготувала дві поеми – Ліни Костенко «Циганська муза» і Бориса Олійника «Дорога», посівши серед 8 претендентів перше місце, за порадою головного режисера Петра Колісника стала учасницею цього конкурсу, на якому читала твір Ліни Костенко. Тоді в Чернівцях був аеродром, і я полетіла на конкурс, а після повернення вже мала денну виставу в Чернівцях (такі ритми...). Очоловав журі конкурсу Анатолій Федорович Пазенко, членами журі були Галина Яблонська, Алла Гладишева, Тамара Малишевська, Лариса Кадирова. Того року першого місця ніхто не посів, а друге місце ми поділили з Олегом Стальчуком, нині народним артистом України, третє місце виборов актор Сумського театру. Це була одна з перших моїх професійних нагород, якою досі пишаюся. А за запрошення до роботи в журі цього конкурсу дуже вдячна, адже саме цей конкурс свого часу для мене став своєрідним трампліном визнання у професії.

– *У Вашому творчому доробку є і дитячі книжки, і поетичні збірки. Але є, що приємно, і прозова книжка, яка потрапила до рук фахівців зі сценічної мови. Кілька слів про це...*

– У моєму творчому доробку є прозова книжка – повість «Дощ змиває всі сліди». Це художнє переосмислення розповідей моєї покійної бабуні про голодомор на теренах Одещини. Мені було дуже приємно дізнатися, що уривок з цієї повісті вміщено у книжку для викладачів сценічної мови та студентів мистецьких вузів «Свічадо зореслова». Розшукала авторів цього видання, якими виявилися викладачі з Івано-Франківського університету, з якими не була знайомаю.

– *Ви – заслужена артистка України. Коли отримали звання?*

– 16 листопада 1997 р. (День працівників радіо, телебачення і зв'язку) отримала від Українського радіо звання. Для мене це було велике щастя, усвідомлення мого визнання, визнання моєї роботи. Вважаю, що звання не можна скасовувати в Україні, адже в нас інша ментальність, ніж в Америці, з якою порівнюють, та й оплата праці там інша. А в нас звання – це показник визнання державою роботи людини.

– *Хто з Ваших однокурсників став відомим?*

– Акторською діяльністю з 18 студентів, які були на курсі, займаються мало. Це – Володимир Олефір у Вінниці, Володимир Чигляєв, Володимир Зозуля, Анатолій Чумаченко, Остап Ступка в Києві і Юрій Марчак у Чернівцях, який зробив хорошу кар’єру. Він зараз генеральний директор – художній керівник Чернівецького театру. Там вже 14-й рік (станом на 2019-й) відбувається театральний фестиваль комедії «Золоті оплески Буковини», туди приїздять не лише українські театри, а й румунські, польські, болгарські. Я – член журі цього фестивалю, прагну підтримувати його інформаційно, радіоефірами. Мене запрошують як актрису цього театру в минулому і як театрального педагога. На цьому фестиві є своя фішка – це форум «На канапі». Після закінчення вистави відбувається обговорення між членами журі і тими, хто був на сцені, а також можуть висловити свою думку глядачі. Цей форум дуже чесний. Деякі артисти навіть ображаються на нас за ... чесність, правдивість, вимогливість. А як ще має бути? До цього зобов’язує вимогливий глядач. Форум «На канапі» – справжній лабораторний зріз, який чітко показує, у якому стані, на якому етапі перебуває сучасний український театр¹.

– *Яке ставите перед собою головне завдання як педагог?*

– Щоб молода людина повірила в себе. Коли була студенткою, то було важливо, щоб студенти і викладачі відчували одне одного. Щоб студент міг вільно, розкуто працювати. Щоб тебе ніхто не ламав через коліно. Намагаюся наслідувати своїх викладачів. Бачу, що це дає результат. Коли студент довіряє тобі і прямує за тобою, це найголовніше. Тоді він стає, як пластилін, з яким ти можеш робити що хочеш. Це приносить свої результати. Великого значення надаю самостійній роботі студентів².

¹ Лариса Недін. У зоні досяжності. Есеї / Наталка Капустянська. К. : ТОВ Видавнича група «Атопол», 2020. 256 с. С. 136–140.

² Лариса Недін: «Життя без випробувань не буває» / Едуард Овчаренко // I-UA.tv. Режим доступу: <https://i-ua.tv/culture/27264-larysa-nedin-zhyttia-bez-vyprobuvan-ne-buvaie>

ПОЗА ЕФІРОМ

Із книги Наталки Капустянської

«Лариса Недін.

У зоні досяжності»

– ***Пані Ларисо, схоже, у Вас любов до радіо з дитинства?***

– Так і є. Під дашком у мами на подвір'ї весь час працювало радіо. Феноменальність радіо – слухоряд для нашої фантазії.

– ***Як радіо з'явилося у Вашому житті?***

– Попрацювала три роки (щасливих три роки) в Чернівецькому музично-драматичному театрі ім. Ольги Кобилянської, коли пролунав телефонний дзвінок від режисера, продюсера театру-студії «Будьмо!» при Спілці театральних діячів України Сергія Проскурні «Ларисо, хочу тебе бачити у своїй команді, у театрі, матимемо міжнародні проекти...» – таке почула. І... ризикнула. Поверталася до Києва, і на другій полиці потяга просила Бога, щоб послав мені таку роботу, де я б могла себе реалізувати як акторка, як письменниця (вже тоді з'явилися перші проби письма у чернівецьких виданнях), співачка. У Києві, серед друзів, пішла хвиля новини: Недін повернулася! І тут отримую дзвінок із радіо – запрошуємо записуватися: поетичні мозаїки, поетичне слово. Утім, перше знайомство на радіо відбулося, коли навчалася на другому курсі Інституту театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого.

– ***От як! Розкажіть, будь ласка, детальніше...***

– Моїми викладачами в інституті були Леонід Олійник, Ада Роговцева, Зоя Вихарева. Одного дня викладачка сценічної мови Зоя Вихарева (складали іспит) поставила чомусь мене першою, я читала «Титарівну» Тараса Шевченка. Зазвичай я виступала останньою. А тут раптом – відкривати... Пізніше я зрозуміла, у чому була така причина: Зоя Олександрівна мені не сказала нічого. А на іспит прийшло кілька осіб з літдрами Українського радіо, так називалося літературне об'єднання. Це було окреме об'єднання, яке розташовувалося не на Хрещатику,

26, а на вулиці Ярославів Вал, 10-б. От саме звідти і прийшли режисери: Володимир Бухонко, Рима Скибенко, Юрій Дзюба. Ми навіть і не здогадувалися, що в аудиторії такі гості. Іспит був відкритий, тому кожен міг заходити в аудиторію. Очевидно, вони і домовились із викладачкою поставити мене першою. Через два тижні мене запросили вже на запис на радіо.

– ***Як відбулося перше знайомство на радіо?***

– Коли завітала до студії, не розгубилася, бо побачила довірливі очі людей. Скромна кімната, чомусь запам'яталася старенька настільна лампа. Запитали: по пам'яті чи читати буду з листа. «Можу і так і так», – відповідаю. Почали запрошувати на літературні передачі. Тому саме уособленням радіо для мене є Ярославів Вал. Познайомилася з Ніною Новоселицькою, яка працювала з відомими авторами та акторами. Почалась адаптація драматичних вистав під аудіоверсію. У мене українське радіо викликало радість, гордість.

– ***Ваш щасливий квиток на радіо?***

– Без сумніву, авторська передача «Вечірній клуб актриси Лариси».

– У 1995 році у нас на радіо була якась чергова реформа, і мені запропонували об'єднати залишки молодіжної редакції «Молода гвардія» й очолити нову редакцію. Треба було оновити сітку мовлення, і в мене народився задум зробити передачу, де будуть не просто інтерв'ю, а щоб людина була доступнішою, зрозумілішою, щоб слухачі могли отримати відповіді на прості запитання. Скажімо, що популярніша особистість, то більше шанувальникам хочеться знати про неї якись дрібниці – не лише з творчих питань, а й з життя, і побуту, її захоплення, хобі. Це зараз таких передач багато, а тоді все було офіційнішим...

– ***І хто щасливчик – перший гість передачі?***

– Це був не гість, а гості: подружжя Зібрових – Павло і Марина. Ця програма була легкою, у ній міг звучати сміх, безпосередньо, тут і зараз. Спочатку директор об'єднання легенько покритикував назву передачі, мовляв, що це за віршики, але ми з ним домовилися так: два місяці хай звучить, якщо не виправ-

дає себе, не знайде відгуку в людей, то закриємо, а я придумаю щось інше.

Я вам передати не можу! Вже після двох перших випусків почалася злива листів. Даю вам чесне слово – листи надсилали мішками. Передача здобула високий рейтинг. Герої передачі часом говорили про серйозне, але могли й посміятися, розповісти якийсь анекдот, бувальщину, у кого які улюблені тваринки, кумедні історії зі свого власного життя, дитинства. Через таку простоту вони ставали ніби доступними, «своїми, рідними» і це подобалося слухачам¹.

¹ Лариса Недін. У зоні досяжності. Есеї / Наталка Капустянська. К. : ТОВ Видавнича група «Атопол», 2020. 256 с. С. 46–49.

БІОГРАФІЯ



Недін Лариса Миколаївна, заслужена артистка України, театральний педагог, доцент, доцент кафедри акторської майстерності та режисури драми, доцент кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Nedyn Larysa, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor of Actor Mastery and Dramas directing Department, Associate Professor of the Stage Speech Department. Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv

Членкиня Національної спілки театральних діячів України.

Членкиня Національної спілки письменників України.

Членкиня правління Київської організації НСПУ.

Членкиня правління ТС «Асоціація діячів естрадного мистецтва України».

Лауреатка Всеукраїнського конкурсу акторів-читців ім. Т.Г. Шевченка.

Лауреатка літературної премії ім. Андрія Малишка.

Лауреатка театральної премії ім. Михайла Старицького.

Лауреатка Міжнародної мистецької премії ім. Семена Гулака-Артемівського.

Лауреатка Міжнародної літературної премії «Тріумф».

Лауреатка Міжнародної літературно-мистецької премії ім. Ольги Кобилянської.

Лауреатка Міжнародної літературно-мистецької премії імені Григорія Сковороди.

Нагороджена:

Медаллю Українського фонду культури «За високий професіоналізм».

Дипломом «Обличчя України» за Всеукраїнською програмою «Золотий фонд нації».

Срібним орденом Національної Ради жінок України «Поступ миру та любові».

Медаллю народної пошани «За служіння мистецтву».

«Жінка року-2020» у номінації «Жінка-митець» Федерації жінок за мир у всьому світі.

Авторка року «Франкова земля-2020, переможець у номінації «Франковий Дрогобич – Київ. Сила мовленого слова».

Дійсний член Чорноморського козацького війська Українського козацтва, полковник.

Народилася в смт Овідіополь Одеської обл., 01.02.1965 р. Закінчила середню школу із золотою медаллю.

У 1984–1988 роках навчалася в Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (нині – Національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Кар-

пенка-Карого) на акторському факультеті в майстерні професора Л. А. Олійника і н. а. України А. М. Роговцевої.

1988–1991 рр. – актриса Чернівецького музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської. З 1991 р. – актриса столичного театру-студії «Будьмо!» під керівництвом продюсера і режисера Сергія Проскурні. Паралельно співпрацювала з американським театром «Група Яра» (засновник і режисер Вірляна Ткач) американського Центру «Ля Мама» (м. Нью-Йорк).

З 1992 року співпрацює за ангажементам з столичним театром «Сузір'я». З цього ж року розпочалася співпраця з Українським радіо.

* * *

У творчому доробку театральні ролі: Галя (Т. Шевченко «Назар Стодоля»), «Закохана» (вистава за народними джерелами «Українські вечорниці»), Настка (О. Кобилянська «У неділю рано зілля копала»), Співачка (мюзикл Ж. Савважон «Чао!»), Жінка, яка приносить добрі вісті (О. Володін «Мати Ісуса»), Тоня Полужан (А. Рибаків «Діти Арбату»), Ганна (Л. Разумовська «Сестри» або «Сад без землі»), Христонька (М. Куліш «Отак загинув Гуска»), Настенька (В. Сологуб «Ох, водевіль, водевіль»), Оленка (А. Шиян «Котигорошко»), Софія (Б. Бойчук «Регіт»), Зірка (А. Дяченко «Етуаль»), вистава-хеппенінг, присвячена пам'яті Сергія Параджанова «Віримо, що не помрем»; Актриса Любов Гаккебуш (вистава за щоденниками Леся Курбаса «Світло зі Сходу»), Бабуся, Дівчина (В. Ткач «Водоспад-відблиски»), моновистава «Невідома легенда про Клавдію Прокулу, дружину Понтія Пилата, про Понтія Пилата та Ісуса Христа» за кіноповістю В. Ілляшенка, моновистава «Поза зоною досяжності, або Magdalena.com.ua» за драматичною поемою Марії Морозенко.

Знялася в художніх фільмах: «Страчені світанки», реж. Г. Кохан; «Сьомий маршрут», реж. М. Ілленко; «Кирпатий Мефістофель», реж. Ю. Ляшенко; «Декілька любовних історій», реж. А. Бенкендорф; «Притча про Світлицю», реж. В. Ілляшенко; «У пошуках мільйонерші», реж. В. Степанян; «Кайдашева сім'я», реж. В. Городько; телевізійний проєкт «Реальна містика»: фільми

«Перстень Черногора», «Відьмацьке болото», «Зачарований куліш», «Хазяїн дому», «Принц Павич» та ін.

Проводить активну концертну діяльність, ведуча всеукраїнських конкурсів і фестивалів «Пісенний вернісаж», «Дитячий пісенний вернісаж», «Українська родина», «Веселі канікули осені», «Боромля», «Трускавецька фієста», «Фантазії моря», «Літні тони», «Пісенні Медобори», «Кришталевий Трускавець» та ін.

У творчому доробку сольний аудіоальбом естрадних пісень «Бажаю щастя»; музичний фільм «Пісні Анатолія Горчинського співає Лариса Недін»; виконавиця й авторка проекту сучасного українського міського романсу «Цілую усмішку твою» в Національній філармонії України (1998 р.), аудіоальбом з такою самою назвою; «Вечір сучасних українських духовних пісень та романсів» у Київській міській галереї мистецтв «Лавра» (1999 р.), аудіоальбом із такою самою назвою.

* * *

Публікації, друковані видання

Книжки для дітей: «Дякую Тобі, Боже» – вид-во «Криниця», 2001 р.

«Хитре Лисенятко» – вид. «Коло», м. Дрогобич, 2004 р.

«Святий Миколай» – вид. Європейський Університет, м. Київ, 2005 р.

«Пори року» – вид-во Європейський Університет, м. Київ, 2006 р.

«Христос Воскрес!» – Фонд ім. Арсена Монастирського ЛФ ТЗОВ «КанцОптТорг», м. Тернопіль, 2008 р.

«Осінній перелив» – збірник пісень для дітей В. Сторонського на вірші Л. Недін, м. Дрогобич, 2010 р.

«Рік Господь благословляє» – м. Борислав, 2011 р.

«Передчуття Свята» – казки та оповідки, вірші і пісні. Київ, вид-во «Криниця», 2015 р.

«Де краще?» Віршовані казки – м. Дрогобич, Вид-во «Коло», 2020 р.

* * *

Поетичні збірки: «Світ приречений на гріховність» – вид-во «Молодь», 1997 р.

«Душі моєї оркестри» – вид-во ІПШ «Наука і Освіта», 2005 р.

«У сонцесайність завтрашнього дня» – Видавець О.О. Євенок, 2019 р.

Поетичні твори ввійшли до багатьох антологій і колективних збірників.

Віршована казка «Хвалькуватий горобець» Л. Недін увійшла до: «Книжка для додаткового читання. 1 клас».

Серія «Нова українська школа», вид-во «Грамота», Київ, 2018 р.

Упорядники Н. Богданець-Білоskalенко, Св. Романюк, за програмою Міністерства освіти і науки України.

Вірші, казки Л. Недін увійшли до: «У барвистому віночку» – хрестоматія-посібник українських фольклорних і авторських творів для роботи з дітьми у навчальних закладах для студентів, викладачів і вихователів. Упорядник Н. Богданець-Білоskalенко, Київ 2012 р.

За програмою Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України.

Казки – збірник «Затишна мамина казка», упорядник М. Морозенко. Київ, 2021 р.

Твори для дітей публікуються в періодичних виданнях – журнали «Крилаті», «Дзвіночок».

* * *

Поезія Л. Недін увійшла до Антологій «Українські поети 19–21 століття. Книга про Матір» та «Книга про батька». Київ, видавництво «Криниця», 2013 р. За Державною програмою.

Поетична антологія «Нескорена Україна». Вид-во «Рута», м. Житомир, 2022–2024 рр. У чотирьох книгах.

* * *

Прозові твори:

Збірка «Дощ змиває всі сліди». Повість, новели. Київ, 2006 р.

Проза Л. Недін увійшла до: «Свічадо Зореслова» – посібник-хрестоматія зі сценічної мови для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Упорядники Гнатюк І.І., Сулятицький М.І. Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів і викладачів вищих навчальних закладів, 2011 р.

* * *

З 1993 р. працювала в системі Держтелерадіо ведучою телевізійних і радіопрограм. З 1995 року обіймала керівні посади, очолюючи редакції культурологічних, мистецьких, розважальних передач Українського радіо.

2017–2022 рр. – у системі ПАТ НСТУ.

Понад 20 років ведуча популярних радіопередач «Від суботи до суботи», «А ми до вас в ранковий час», «І знову зустріч», «Найкращі пісні минулого століття», авторської програми «Вечірній клуб актриси Лариси».

За роки праці на Українському радіо брала участь у багатьох радіопостановках за творами українських і зарубіжних авторів.

* * *

Ролі Л.Недін у «Радіотеатрі» (радіовистави):

Мавра, «У неділю рано зілля копала», О. Кобилянська, радіоінсценівка С. Гудзь-Войтенко, реж.-пост. В'ячеслав Глушенко;

Княгиня Ольга, «Регентка» І. Павлюк, історична поетична драма, реж.-постановник Н.Стрижевська і К. Шугаєва;

Анна, «Камінний господар», Л. Українка, реж.-пост. Н. Стрижевська;

Мотря Кочубеївна, «Мазепа» Леонід Горлач, історична драма, реж.-пост. Н. Стрижевська;

моновистава «Княгиня Ольга» за однойменною драматичною поемою М. Морозенко, реж.-пост. В. Обручов;

моновистава «Роксолана» за драматичною поемою Л. Пилип'юк, реж.-пост. Зінаїда Журавльова;

моновистава «Таїс» за однойменним романом Анатолія Франса, реж.-пост. – Катерина Шугаєва;

моновистава «Герцогиня і банкір» за однойменним твором Вірджинії Вульф; реж.-пост. Олена Єфімчук;
Інна, «Закон», В. Винниченко, реж.-пост. Н. Стрижевська;
Доля, «Бут», І. Павлюк, історична драма, реж.-пост. Н. Стрижевська.

* * *

У різні роки член журі багатьох конкурсів, фестивалів, серед яких:

Чернівецький театральний фестиваль «Золоті оплески Буковини»;

Міжнародний літературний конкурс «Коронація Слова»;

Всеукраїнський конкурс професійних акторів-читців ім. І. Франка;

Всеукраїнський конкурс читців ім. Т. Г. Шевченка;

Міжнародний мистецький багатожанровий фестиваль «Ти у серці моїм, Україно!»;

Міжнародний мистецький багатожанровий фестиваль «Нашого цвіту по всьому світу»;

Всеукраїнський фестиваль мистецтв «Майбутнє України – діти» та ін.

* * *

Упродовж професійного життя активно займається театральною педагогікою. З 2008 р. викладає в Національному університеті театру кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого дисципліни: майстерність роботи актора з мікрофоном; озвучка і дубляж; основи майстерності теле-, радіоведучого; сценічна мова.

Вихованці Л. Недін успішно працюють у театрах, кінематографі, у сфері теле-, радіоіндустрії, в сфері озвучки та дубляжу.

Авторка багатьох наукових статей і публікацій театрального-мистецького спрямування.

З 2020 р. – доцент, доцент першої кафедри акторського мистецтва та режисури драми, доцент кафедри сценічної мови КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого.

ЗАМІСТЬ ПІСЛЯМОВИ

Закінчити розповідь хочеться статтею українського актора, заслуженого діяча мистецтв України, професора Юрія Висоцького, який назвав Леоніда Артемовича «Патріархом акторської школи».

Леонід Артемович Олійник...

Він віддав українській театральній педагогіці рівно п'ятдесят років життя. Напевно, віддав би й більше. Та перешкодила війна, яку пройшов від початку і до кінця, демобілізувавшись у званні капітана. З 1946 року став звичайнісіньким собі рядовим. Рядовим театральної педагогіки. Працював асистентом у свого вчителя І. Чабаненка, палкого прихильника традицій акторської школи корифеїв українського театру. Потім допомагав у роботі на курсі чудовому театральному режисеру та педагогу К. Хохлову. Через деякий час із «рядових» Л. Олійник переходить до складу «командирського», трапилась нагода самостійно керувати курсом. Таких курсів у нього буде десять акторських і один режисерський. <...>

Леонід Артемович як справжній майстер педагогіки вмів виявити творчий потенціал студентів, не вимагав стати тим, ким вони стати не могли, зате допомагав проявити їхні кращі риси.

У театральній педагогіці одним із визначальних чинників успішності роботи є особистість викладача. У цьому сенсі Леонід Артемович був практично бездоганним. Його вирізняла надзвичайна природність – у мисленні, у спілкуванні, у роботі. Не мав нічого штучно щепленого. Щасливо уникнув душевних деформацій як результату впливу різних історичних епох, у які йому довелося жити.

Леонідові Артемовичу було властиве оптимістичне ставлення до навколишнього. Життя він сприймав як подаровану радість, і сам випромінював позитивну енергію. Хоч би як там

було, та його улюбленою приказкою завжди залишалося Тичинівське «нам своє робить».

Методика роботи майстра зі студентами не припускала розчленовування персонажу на дрібні складові, ретельного відпрацьовування (з обов'язковою потім фіксацією) дрібниць сценічної дії. Він виходив із головного в поведінці сценічного героя і домагався зрощення характеру персонажа з душею актора. Дрібниці та подробиці мали виникати не як щось попередньо придумане та відшліфоване, а як результат точно схопленої мотивації поведінки. Тому в роботах його студентів завжди залишалася настільки широкою територія, відведена під імпровізацію. Це формувало простір для самостійної творчості, змушувало бути не слухняними натаस्कаними виконавцями, а справжніми творцями сценічної реальності.

За розповідями студентів, Леонід Артемович був надзвичайно обдарований як актор, але життя пов'язало винятково з театральною педагогікою. Те, що не мало до неї безпосереднього стосунку, цікавило його мало. А то й узагалі не цікавило. Лише в шістдесят років, коли серед його виучеників уже кілька десятків акторів мали почесні творчі звання, він був визнаний гідним звання «Заслужений діяч мистецтв України». А звання професора він, людина абсолютного творчого і наукового авторитету, чий практичні роботи були наочною школою вищої педагогічної й акторської майстерності, отримав лише в 76 років. Лише цілком віддана педагогіці людина, зовсім позбавлена суєтних устремлень, могла не зважати на таку несправедливість, продовжуючи дотримувати власного принципового – «нам своє робить».

Педагогіка без гумору не зовсім повноцінна. Неприйняття його театральним педагогом – ознака професійної непридатності. Леонід Артемович мав абсолютне почуття гумору. Може, саме тому вершиною його педагогічно-режисерської творчості стали спектаклі за п'єсами його улюбленого Мольєра, іскрометні, надзвичайно кумедні й завжди несподівані під час постановок на різних курсах водевілі А. Чехова. Справжньою

досконалістю, не побоюся цього слова, було те, що вмів робити Леонід Артемович, працюючи з українським водевілем.

Загалом усе, що належало до української культури, мало для нього особливе значення. Характерним є один епізод, що запам'ятався студентам його зоряного курсу, з якого третина студентів стали народними артистами, а третина заслуженими (це був випуск 1968 року). Учні Леоніда Артемовича практично не пам'ятають, щоб він колись підвищував голос, тож зовсім несподіваною для них була його реакція на роботу, у якій хлопці з усіма штампами махрової шароварщини, що називається, дражнили хохла. Ось тут вони й побачили улюбленого вчителя іншим. Він почувався відповідальним за ставлення своїх студентів до того, що можна назвати достоїнством української культури.

Л. Олійник, безсумнівно, міг би написати книжку. І не одну. Однак віддавав перевагу практичній роботі <...> ¹.

Ми надолужили цю прогалину...

Шановний читачу – нинішній чи майбутній АКТОРЕ, перед вами, і це, без перебільшення, видання учениці, послідовниці Леоніда Олійника – доцента, доцентки першої кафедри акторського мистецтва та режисури драми, доцентки кафедри сценічної мови КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого, заслуженої артистки України Лариси Недін. І воно присвячено Великому Вчителеві – ЛЕОНІДУ АРТЕМОВИЧУ ОЛІЙНИКУ!

Присмного прочитання!

¹ Патріарх акторської школи / Юрій Висоцький // Дзеркало тижня. 2003. 11 липня. Режим доступу: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/patriarh_aktorskoyi_shkoli.html

Науково-популярне видання

ЛАРИСА НЕДІН

Статті. Доповіді. Листи. Інтерв'ю

Укладач: *Наталка Капустянська*

Керівник видавничого проекту *Віталій Зарицький*

Редакторка *Галина Савчук*

Комп'ютерний дизайн *Олена Щербина*

Підписано до друку 24.06.2024. Формат 60x84 1/16.

Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Умовн. друк. аркушів – 9,3. Обл.-вид. аркушів – 6,85.

Тираж 100

Видавець і виготовлювач: ТОВ «Видавництво Ліра-К»

Свідоцтво № 3981, серія ДК.

03142, м. Київ, вул. В. Стуса, 22/1

тел.: (050) 462-95-48; (067) 820-84-77

Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net