

### Література

1. Дьячкова Е. Конкурс памяти великого мастера / Елена Дьячкова // Art line. – 1997. – № 5–6. – С. 34–37.
2. Коротенко А. Фестиваль как гипертекст / Алексей Коротенко // Art line. – 1997. – № 10–11. – С. 35–37.
3. Семенченко М. "Art line". От культуры политики до культуры тела / Марина Семенченко. – 1996. – 17 мая. – Режим доступа : [http://gazeta.zn.ua/ARCHIVE/art\\_line\\_ot\\_kultury\\_politiki\\_do\\_kultury\\_tela.html](http://gazeta.zn.ua/ARCHIVE/art_line_ot_kultury_politiki_do_kultury_tela.html)
4. Чекан Ю. Доказательство и аргументация в музыкально-критическом тексте / Юрий Чекан // Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского. – Вып. 98. – 2011. – С. 373–386.
5. Чекан Ю. "Київ Музик Фест' 97": деформація чи деградація / Юрій Чекан // Art line. – 1997. – № 10–11. – С. 34–35.

### References

1. D'iachkova, Ye. (1997). The Competition of the Great Master Memory. Art line, 5–6, 34–37 [in Russian].
2. Korotenko, A. (1997). Festival as Hypertext. Art line, 10–11, 35–37 [in Russian].
3. Siemienchickenko, M. (1996). "Art line". From culture of politics to culture of body. Zierkalo niedieli. 17.05.1996. Retrieved from : [http://gazeta.zn.ua/ARCHIVE/art\\_line\\_ot\\_kultury\\_politiki\\_do\\_kultury\\_tela.html](http://gazeta.zn.ua/ARCHIVE/art_line_ot_kultury_politiki_do_kultury_tela.html)
4. Chekan, Yu. (2011). Proof and Argumentation in the Musical-Critical Text. Naukovyi visnyk Natsional'noi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovs'koho. – Issue 98: Svit muzykoznavstva: stratehii, dyskursy, suzhety, 373–386 [in Russian].
5. Chekan, Yu. (1997). "Kyiv Music Fest'97": Deformation or Degradation. Art line, 10–11, 34–35 [in Ukrainian].

УДК 007 : 304 : 004.9

*Вінічук Артем Олегович*  
*аспірант Національної академії*  
*керівних кадрів культури і мистецтв*

## ФУНКЦІОНУВАННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ УКРАЇНИ ТА РУМУНІЇ В ТЕАТРАЛЬНО-КОНЦЕРТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

У статті проаналізовано особливості стану науково-пізнавальної та практичної діяльності театральної та концертної звукорежисури; з'ясовано особливості розвитку театральної-концертної звукорежисури на користь національним інтересам України і співробітництва в умовах внутрішніх суспільних трансформацій із визначенням його ефективності, проблем та подальших перспектив.

*Ключові слова:* менеджмент, засоби сучасного театру, звукорежисур, мистецтво композиції, концертна діяльність.

*Vinichuk Artem Olegovich, aspirant Natsional'noi akademii rukovodjacykh kadrov kultury i iskusstv*  
**Функционирование социокультурных связей Украины и Румынии в театральном-концертной деятельности современного общества**

В статье проанализированы особенности состояния научно-познавательной и практической деятельности театральной и концертной звукорежиссуры, выяснены особенности развития театрально-концертной звукорежиссуры на пользу национальным интересам Украины и сотрудничества в условиях внутренних общественных трансформаций с определением его эффективности, проблем и дальнейших перспектив.

*Ключевые слова:* менеджмент, средствами современного театра, звукорежиссура, искусство композиции, концертная деятельность.

*Vinichuk Artem, Postgraduate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*  
**Functioning of sociocultural connections of Ukraine and Romania in theatrical-concert activity of modern society**

In the article the features of the scientifically-cognitive and practical to activity of theatrical and concerto conditions are analysed. The feature of development of theatrical-concert sound direction with benefits to national interests of Ukraine, and collaboration in the conditions of internal public transformations with determination of his efficiency, problems and further prospects are considered.

*Keywords:* management, facilities of modern theatre, sound direction, art of composition, theatrical-concert activity.

У сучасному суспільстві, що швидко змінюється, роль культури стає визначальною для розвитку України та створення її позитивного іміджу. Останнім часом у міжнародних відносинах вагому роль відіграють питання міжкультурного співробітництва, що визнано на міжнародному, регіональному та національному рівнях. Культурні зв'язки розглядаються як самостійний і важливий інстру-

мент зовнішньополітичної діяльності, яка, в свою чергу, відчутно трансформується, набуваючи досить яскравих і незвичних форм та охоплює найширшу аудиторію. На початку ХХІ ст. у всьому світі виникла потреба у високих стандартах знань із менеджменту у сфері культури. Розвиток сфери культури має безпосереднє відношення до поліпшення якості життя, забезпечує соціальну стабільність і гармонізацію міжнаціональних і міжконфесійних відносин, сприяє розкриттю творчого потенціалу, духовному розвитку особистості і громади в цілому.

Українсько-румунські відносини посідають важливе місце у національній історії двох країн. Україна зацікавлена в поглибленні співпраці з Румунією в усіх сферах, які вирішальним чином впливають на реалізацію стратегічного завдання поетапної інтеграції України до Європейського Союзу. Використання значного політичного, економічного та культурного потенціалу Румунії на користь національним інтересам України належить до перспективних завдань зовнішньої політики. Тому комплексне вивчення двостороннього співробітництва, аналіз його стану та якості, визначення пріоритетних напрямів, форм і з'ясування перспектив їхнього подальшого розвитку має важливе значення для формування політики подальшої співпраці між Україною та Румунією. Не останню роль відіграє і театральне мистецтво у культурному співробітництві обох держав. Театральне мистецтво є одним із визначальних факторів розвитку культури нації, показником духовності та зрілості її суспільства. Театр у сучасному світі є одним із найважливіших феноменів культури, що впливає на культурні запити часу і в свою чергу піддається впливу сучасної постмодерністської концепції культурного буття.

Вагому увагу проблемам розвитку організації соціально-культурної сфери приділяють українські вчені: С.Аппатов, Л. Аза, Д.Антонович, Б.Брехт, А.Величко, А.Драк, М.Долішній, В.Єременко, М.Казнов, В.Козак, О.Красій, В.Куценко, В.Мандибура, В.Новіков, Л.Оганян, С.Писаренко, В.Рутгайзер, У.Садова, Л.Семів, Ж.-Т.Тощенко, В.Хохлов, Л.Шевчук, А.Ягодка та ін. Аналіз різних аспектів інформаційної культури, пов'язаних з перспективами, що відкриваються перед особистістю, представлені у роботах Р.Габідулін, Е.Карпещенко, Ю.Зубова, Н.Гендіної та інших. Теоретико-методологічні засади розвитку соціально-культурної сфери розроблялися представниками різних міжнародних наукових шкіл. Дослідження наукової літератури показує, що найбільш детально соціально-культурну сферу розробляють крізь призму педагогічної науки такі українські вчені, як Н.Дрожжина, С.Гончаренко, Ю.Жидецький, А.Меньшиков, С.Сисосєв, Н.Ничкало, Т.Фініков, А.Лігоцький, Н.Пастернак, Х.Лах, О.Радковська, В.Чернець. Філософські та культурологічні дослідження окремих аспектів даного феномену знаходимо в роботах вітчизняних учених: В.Андрущенко, В.Вікторова, В.Кременя, К.Корсака, М.Михальченка, Т.Мадишева, В.Шульгіної; російських: В.Зінченка, Л.Іванова, Н.Нікандрова, В.Безпалько, Н.Селезнева, Я.Нейматов, А.Лосєв, В.Соколов та інших. Поширеним є розгляд проблеми стандартів як складової освітньої політики у роботах українських дослідників В.Лугового, О.Ляшенко, В.Гальперіної, Т.Яценко та інших. Таким чином, культурні процеси в новітні часи, в контексті національно-культурного відродження, розгортаються поступово, зосереджуючись на поверненні до забутих чи заборонених у тоталітарному минулому імен, їхнього творчого спадку, охоплюючи питання, пов'язані з утвердженням історичної пам'яті українського народу. При цьому особлива увага приділяється гуманізації, гуманітаризації та українізації освіти, що була покликана виховувати почуття державної і національної гідності, громадянської відповідальності, любові до своєї Батьківщини. Тому нині набуває актуальності дослідження даної проблематики у міжкультурному співробітництві України та Румунії.

Поява елементів театру у народних іграх, танцях, піснях і церковних обрядах простежується з часів Київської Русі. Український професійний театр формувался і розвивався як музично-драматичний, адже його витоки – у давньому народному театрі (в театралізації хороводних пісень східними слов'янами, в синкретизмі календарних обрядів у Київській Русі та вистав "Маланка" і "Коза"), у тісному зв'язку музики з драматичною дією вертепу й шкільної драми, в жанровій палітрі репертуару кріпосних театрів і приватної антрепризи, де перевага надавалася нескладним операм і п'єсам з музикою. Народна пісня, романс, танець розглядалися як композиційні елементи. Під впливом театрального мистецтва розвивалась музична культура українського народу. У народній музиці удосконалювались насамперед пісенні й танцювальні жанри. Значного поширення набули обрядові, родинно-побутові та ліричні пісні, а також народні танці – метелиці, гопаки, козачки тощо. Продовжувала розвиватись народна інструментальна музика, її творці та виконавці – кобзарі, лірники, сопілкарі, цимбалісти часто об'єднувались в ансамблі для виступів на святах, весіллях [4]. На зразок театру російського дворянства у ХVІІІ ст. українські магнати створили кріпацький театр. У театральних видовищах, які влаштовували у маєтках феодала, акторами виступали кріпаки. Кріпацькі трупи ставили п'єси українською і російською мовами, до їх репертуару входили оперні та балетні вистави. Все це засвідчувало розвиток народного сценічного і хорового мистецтва.

Зародження професійного театру в Україні припадає на кінець ХVІІІ ст. Першим постійним театром став Харківський, заснований у 1798 р. У його репертуарі були "Недоросток" Д.Фонвізіна, "Мельник-чаклун" О.Аблесимова, "Наніна" Вольтера. Подібні професійні трупи виникали і в інших

містах. Безумовно, виконавська майстерність акторів не завжди була високою, але їхня діяльність створювала відповідний ґрунт, на якому розвивався український професійний театр. У другій половині XVII ст. виникли своєрідні професійні цехи музикантів. У 1652 р. Б. Хмельницький видав універсал про створення цеху музикантів на Лівобережжі. Аналогічні універсали видавали й козацькі полковники. Упродовж XVII ст. музичні цехи виникли в Стародубі, Ніжині, Чернігові, Харкові та інших містах. Об'єднані в цехи музиканти обслуговували різноманітні урочисті церемонії, військові походи, панські розваги, їхній репертуар складався з військових маршів, народної танцювальної та інструментальної музики.

Особлива модель українського театрального руху простежується на Західній Україні. Автентичні українські землі були поділені між різними державами чи роз'єднані навіть у межах одного окупаційного режиму. Відповідно відбулось розмежування єдиного національного культурного, зокрема театрального простору. Водночас він залишився цілісним, адже в ньому здійснювались споріднені або ж навіть тотожні процеси. У цьому контексті важливо відмітити вагому роль українських мандрівних театральних труп. Будучи універсальною мобільною формою театральної практики, вони поширювали надбання тогочасної української культури, часом навіть формуючи рівень національної свідомості українського населення.

На початку XVIII ст. видатний український композитор і теоретик партесного жанру М. Дилецький обстоював метод створення духовних гімнів на основі мелодії світської пісні. Партесний концерт був своєрідним виявом стилю українського бароко в музиці. Видатними виконавцями у цьому жанрі в Україні стали Олекса Лешковський, Клим Коновський, Василь Пікулинський, Іван Калейда та інші.

Музика, образотворче мистецтво, література, хореографія – синтез мистецтв – у театральній практиці існує стільки ж часу, скільки існує театр. Різні види мистецтв проявляють себе у надзвичайно цікавих ракурсах саме на театральній сцені. Задовго до того, як у західних школах зародився науковий підхід до менеджменту, такі підприємці у сфері культури, як архітектор єгипетських пірамід Імхотеп, провідний актор грецького театру Теспіс (500 років до нашої ери), митці Ренесансу Леонардо да Вінчі, Вільям Шекспір та піонер розваг двадцятого століття Волт Дісней, показали справжню силу організації креативних процесів. Знання у цій галузі також є частиною базових знань із менеджменту соціокультурної діяльності. Задовго до наукового обґрунтування менеджменту, культурний уже діяв на практиці. Досліджено, що грек Теспіс, який жив у 6 ст. до нашої ери, запровадив театральну організацію. З мистецького погляду саме він увів індивідуального актора. Його "Гіпокріт" задуманий, щоб лише забавляти глядачів, започаткував ігрову культуру. Після цього нововведення Теспіс експериментував із масками, надаючи учасникам театральної трупи різні характери. Зауважимо що, перший директор театру грек Теспіс та французький абат Сугерій були інноваційними менеджерами мистецтва. Вони створювали нові образні явища, які повністю відрізнялись від усталених норм вираження. Історія соціокультурної діяльності демонструє зразки інноваційного менеджменту в мистецьких організаціях, а винахідливість і надалі є ключовим словом підприємництва в культурі. У Голандії XX ст. існувала школа візуальних образів та архітектури, яка називалась "De Stijl". Ця група, до якої входив видатний митець Піт Мондріан, виробила нові форми та ідеї використання чистих кольорів і створення гармонії без симетрії. Більшість мистецьких та культурних продуктів потребує організаційної структури. Наші попередники створювали ранні театральні та музичні трупи, фестивалі, мистецькі школи та керували ними ще задовго до того, як ми зрозуміли, що менеджмент у сфері мистецтва треба розглядати і досліджувати як окрему сферу.

У театральній культурі можна відзначити періоди зростання виховної ролі театру: класична епоха грецького театру (V – IV ст. до Різдва Христового), середньовічний народний релігійний театр (XII – XV ст.) і, нарешті, феномен світського, професійного театру епохи переходу до Нового часу (кінець XVI – початок XVII ст.).

Утім, історія мистецтва визнає різні способи трактування мистецтва та культури в минулому, що впливає на розуміння культурного розвитку сьогодення. Це можна продемонструвати на прикладі двох визначних науковців – Арнольда Гавзера та Данієля Бурстина. Обидва дослідники мають власний погляд на історію мистецтва та культури. Для А.Гавзера важливо простежити домінуючі економічні, політичні та соціальні обставини, які зумовлюють виникнення мистецтва. В епоху Стародавньої Греції та Риму стало більше простору для вираження, що було важливою зброєю для виживання в небезпечному та містичному світі. Цей новий простір зародив перші ідеї "мистецтва заради мистецтва". З іншого боку, Д.Бурстин підкреслює індивідуальність великих митців і те, як вони творять нові форми вираження, опираючись на старі або протиставляючись їм. На думку Д.Бурстина, зовнішні чинники існують, але саме геній митця постає проти них. Митці знають, що їхні твори – це завжди результат мислення, яке перебуває в постійному пошуку і ніколи не повторюється. Інновація – це природна ознака творчого світу. Ретельний аналіз організаційних форм античного театру дозволяє припустити, що фестивальний принцип активно застосовувався в давньогрецькому театрі. Латинське слово "festivum" перекладається як "свято", що вказує на святкову природу самого терміна "фести-

валь". Античність не знала стаціонарного, постійно діючого театру. Театральні вистави в стародавній Греції проводились один раз на рік у період діонісійських свят. У стародавньому Римі вони відбувались протягом сатурналій. Антична трагедія, яка становила основу театральних вистав, підпорядковувалась загальній релігійно-художній ідеї й була локалізована в єдиному часі та просторі. З 534 року культ Діоніса ввійшов у державну релігію і святкування Діонісії стали щорічними. Щорічність – одна з визначальних ознак фестивалю. Ці дні оголошувались вихідними, і все населення міста повинно було прийти на свято. У Стародавній Греції Великі Діонісії були прообразом театральних фестивалів, а Великі Панафінеї – основою фестивалів музичного, естрадного, танцювального мистецтва. Коріння фестивалю виявляються у пишних святах Стародавнього Риму, де популярним був цирк. Поряд з гладіаторами й засудженими, на арені амфітеатру виступали трупи із сотень гімнастів, акробатів, екілібристів, дресировальників, фокусників. Підґрунтям фестивалю є також ігрова природа Середньовіччя та Відродження: карнавали, ходи ряджених, виступи жонглерів, паради блазнів, змагання трубадурів, мінезингерів, гістріонів, "ярмарки масок", "дурні корпорації". Найбільшими театралізованими формами середньовіччя були містерії та карнавали. Містерії – театралізовані дії на євангельські сюжети розігрувалися лише в періоди релігійних свят і підпорядковувалися суворим релігійним канонам. Драматургія містерій будувалася на контрастному поєднанні канонічних релігійних сюжетів, які надавалися церквою й офіційною владою, і життєвого матеріалу, часто злободенного характеру. Карнавали, за визначенням М. Бахтіна, були формою народної сміхової культури, де домінували театралізація, зміна масок, костюмів. Твори української театральної літератури з'являються в XVII ст. Тоді ж деякі з них виходять друком і ставляться на сценах шкільних театрів, насамперед в західноукраїнських єзуїтських колегіях, у Львівській братській школі та Києво-Могилянській колегії. У XVIII ст. не тільки шкільний театр поширює свою географію, але й кріпацькі трупи при садибах багатих землевласників, аристократів, будуються перші театральні споруди. Такі "домашні" театри відкривають свої двері для більш широкої публіки. Інколи актори цих труп беруть участь у виставах для народу – балаганах. Маємо свідчення, що балаганні театри виникають і в Єлисаветграді наприкінці XVIII – на початку XIX ст. [1; 7].

Одним із видів музичного театру є оперета. В опереті поєднуються вокальна та інструментальна музика, танець, балет та елементи естрадного мистецтва. Унаслідок такого яскравого поєднання складових утворюється дуже демократичний і досить "легкий" музичний жанр, що і є головною причиною захоплення оперетою мільйонів людей різного віку та різного соціального рівня. Тому є потреба у зверненні до творчого досвіду корифеїв української сцени, які були фундаторами національного театального мистецтва, мали глибоке коріння етнічної культури, що є одним із шляхів оновлення театру. Запровадження інноваційного управління, нових технологій соціально-культурного програмування, економічних механізмів у діяльності закладів і установ культури і мистецтв зумовлюють тенденції кадрової політики керівної ланки органів державного управління культурно-мистецькою сферою. Проектування у соціокультурній сфері є важливою складовою теорії та практики сучасної культурної діяльності. Здатність ефективно управляти культурною сферою та її структурними підрозділами забезпечує найповніше задоволення потреб суспільства. Особливістю нової соціокультурної дійсності є те, що українське суспільство перебуває на етапі зміни типу своєї організації існування.

У 1907 р. М. Садовським був заснований перший стаціонарний український театр. Корифеї, які працювали в театрі від початку його існування, – визначні постаті не лише в театральній, а й у громадсько-політичній сфері, які працювали в ім'я становлення української національної свідомості – Марія Заньковецька, Марко Кропивницький Панас Саксаганський, Микола Садовський, та інші. Саме в Київській опереті свого часу відбулася прем'єра вистави "Наталка Полтавка" видатного українського композитора Миколи Лисенка. Тому актуальним сьогодні та одним з плідних шляхів оновлення театру вбачається звернення до творчого досвіду корифеїв української сцени, які були фундаторами національного театального мистецтва, мали глибоке коріння етнічної культури. До вивчення та аналізу театально-художньої діяльності "театру корифеїв" зверталися майстри сценічного мистецтва, чия творчість відбувалося у той же період, а саме: К.Станіславський, І. Мар'яненко, С. Тобілевич, В. Василько, А. Бучма, Б. Горін-Горьянов, Л. Курбас; їхні сучасники – театрознавці, письменники, театральні діячі – І. Карпенко-Карий, А. Суворін, Я. Мамонтов, М. Вороний, С.Єфремов, О.Загаров, М. Синельников, А. Недзвінський. До вивчення творчої спадщини корифеїв української сцени зверталися науковці, театральні педагоги в різні історичні періоди: К. Рудницький, Г. Довбищенко, Ю. Косач, В. Максимов, Н. Кузякіна, І. Чабаненко, П. Кравчук, О. Клековкін.

Наприкінці XIX ст. в українському театрі режисер виступав у трьох іпостасях – антрепренера, актора і, навіть, драматурга. Так, М. Старицький був творцем і режисером театального колективу, в якому ставилися насамперед написані ним же п'єси. Відомий український актор М. Кропивницький був одночасно й антрепренером, і режисером, і драматургом. М. Садовський виконував роль антрепренера, актора, режисера. Тож простежується рідкісне поєднання драматурга, режисера і актора, що й визначило блискучий підйом українського театального мистецтва. "Слава таких велетнів сцени, як Кропивницький, Садовський, Заньковецька, Саксаганський прогрімала по всій Україні та за її

межами. Українське слово і пісня залунали по всіх просторах, незважаючи на утиски, обмеження і заборону. Великою заслугою Михайла Старицького є те, що він не тільки сам писав хороші драматичні твори, а й інших до цього заохочував, коли спостерігав у кому іскру справжнього таланту... Корифеї українського театру жили і творили з глибоким переконанням, що вони творять не пусту справу розваги, а несуть народові користь моральну, надію на волю, на краще майбутнє, несуть і освіту" [4]. Свідомо відхиляючи обмеження, театр корифеїв (так названий його прихильниками) став однією з найбільш яскравих подій культурного життя тих часів. У ньому блискавично дебютувала геніальна актриса Марія Заньковецька, беззаперечно визнана сучасниками великою актрисою. "Я вчився в неї працюючи поруч з нею, жадібно спостерігаючи все, що вона творила на сцені, – пише у своєму вінку спогадів про М. Заньковецьку відомий український артист Василь Василько, – ці часи залишилися для мене священними, незабутніми сторінками мого творчого життя. Завдяки спілкуванню з такими геніями, як Марія Костянтинівна, я всім своїм еством пізнав, що таке натхненна творчість, що таке високе мистецтво актора. Спасибі за науку! Низько схиляю голову перед світлою пам'яттю генія українського театру" [3].

Театр корифеїв вражав глядача істинною народністю, художньою органікою спектаклю, чітко вираженою і послідовно втіленою самобутньою естетикою. Доречно згадати висловлювання К. Станіславського у його листі до українського вченого А. Кримського стосовно діячів українського національного театру корифеїв: "Такі українські актори, як Кропивницький, Заньковецька, Саксаганський, Садовський – блискуча плеяда майстрів української сцени, – увійшли золотими літерами на скрижалі історії світового мистецтва і нічим не поступаються перед знаменитостями – Щепкіним, Мочаловим, Соловцовим, Неделіним. Той, хто бачив гру українських акторів, зберіг світлу пам'ять на все життя" [4].

Зародження Київського театру оперети позначено двома датами: 13 січня 1934 року та 14 грудня 1935 року. Так, 13 січня 1934 р. відкрито стаціонарний театр музичної комедії під керівництвом В. Бенедиктова (актори: Н. Родошальський, Р. Робертс, Т. Юдіна, Л. Огарьов, А. Астахов, Ю. Адинська; балетмейстер С. Томілін та ін.). 14 грудня 1935 р. відбулася перша прем'єра "Летючої миші" Й. Штрауса, а незабаром світ побачив виставу "Продавець птахів" К. Целлера, вперше поставлену українською мовою. Головним принципом творчого життя колективу обрано шанобу до надбань класичної опереткової спадщини. Ці засади надалі визначали мистецькі пошуки фундаторів столичного колективу. У роки війни Київський театр оперети евакуйований до Казахстану. Два театральних сезони роботи в Алма-Ати сприяли зміцненню тісних творчих зв'язків між митцями України, Казахстану та Росії. Восени 1944 р. музкомедія повернулася з евакуації додому. Упродовж 1950–1960 рр. до Київської оперети прийшло багато талановитої молоді. Пізніше це будуть визнані майстри: Д. Шевцов, О. Михайлов, К. Мамікіна, В. Борисенко та інші. Період 1970–1990 рр. позначений новими яскравими подіями у творчому житті Київської оперети. Із ними пов'язані імена видатних режисерів, диригентів, драматургів і композиторів другої половини ХХ ст.: В. Бегми, В. Шулакова, С. Сміяна, Д. Шевцова, Б. Шарварка, Ю.Рибчинського, В. Лукашова та багатьох інших. Репертуар театру наповнювали найрізноманітніші за жанрами та тематикою вистави: "Три мушкетери" М. Дунаєвського, "Товариш любов" В.Ільїна, "Фіалка Монмартру", "Принцеса цирку", "Сільва", "Баядера" Імре Кальмана, "Севастопольський вальс" К. Лістова, "Кадриль" В. Гроховського, "Зоряний час", "Сто перша дружина султана" А.Філіпенка. У 90-х роках скарбом і гордістю трупи театру оперети є поважні майстри сцени, народні артисти України – Т. Тимошко-Горюшко, Л. Маковецька, С. Павлінов, В. Чемена, В.Альошина-Костюкова, О.Трофимчук, О. Кравченко, В.Богомаз, режисер С.Сміян, головний балетмейстер О. Сегаль.

З 2003 р. Київський театр оперети очолив художній керівник і директор з. д. м. України Б. Струтинський. На долю режисера випало відкрити нову сторінку в історії творчого колективу. За короткий час під орудою молодого керівника Київська оперета набула суттєвих змін. В першу чергу це пов'язано з оновленням творчого складу та успішними класичними та сучасними постановками. На сцені оперети почали з'являтися музичні вистави для дітей – "Карнавал казок в Україні", "Білосніжка та семеро гномів" В. Домшинського (режисер – Б. Струтинський), "Дюймовочка" Г. Кудінової (режисер – О. Андрієнко). У дитячих виставах задіяні кращі актори театру, енергія та щирість яких створює особливо ніжну та чарівну атмосферу, якої так потребують діти. У 2003 р. було поновлено одну з кращих світових оперет "Летючу мишу" Й. Штрауса (режисер – Т. Тимошко-Горюшко). Великим досягненням театру є відкриття напередодні 70-річного ювілею камерної сцени – "Театр у фойє". Подав ідею і втілює її у життя художній керівник-директор київської оперети Б. Струтинський. "Театр у фойє" задумано як пошукову майстерню для творчої самореалізації акторів і режисерів. Першою виставою на камерній сцені стала одноактна оперета Ж.Оффенбаха "Звана вечерея з італійцями", прем'єра якої відбулася у жовтні 2004 р. (режисер – Б. Струтинський). У 2005 р. відбулася прем'єра вистави "Моя чарівна леді" Ф. Лоу. У 2006 р. на сцені "Театру у фойє" відбулася прем'єра "Кавової кантати" Й. С. Баха. У 2004 р. театру надано статус "Київський академічний театр оперети". У 2007 р. відбулася прем'єра вистави "Містер Ікс" уперше на території пострадянського простору поставлена українською мовою. Виконавцями головних ролей – Містера Ікс і Теодори – є солісти театру, лауреати міжнародних конкурсів за-

служений артист України Сергій Авдєєв, заслужена артистка України Олена Ширяєва та Єлизавета Гаврилук. Наприкінці 73-го театрального сезону театр оперети здійснив нову постановку оперети І. Кальмана "Фіалка Монмартру", режисером-постановником якої є С. Сміян – народна артистка України, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка. За 74 сезони театр здійснив понад 200 постановок українських та зарубіжних авторів, короля української оперети О. Рябова, І. Дунаєвського Д. Шевцова, класичні оперети Й. Штрауса, Ф. Легара, І. Кальмана, Ж. Оффенбаха, Ф. Лоу, Л.Бернштейна, Д. Гершвіна. На сьогодні художній керівник театру Б. Струтинський виводить Київську оперету на якісно новий професійний та іміджевий рівень. Театр стрімко опановує нові театральні жанри, вводячи до репертуару мюзикли, камерні вистави, у тому числі сучасну постановку танцювально-пластичного шоу "Танго життя". Театр здійснює широку гастрольну діяльність в Україні та за кордоном, де з успіхом презентуються нові постановки Київської оперети. Журналіст А.Суворін, представник демократичних позицій, захоплено писав у 1886 р. про виступи театру корифеїв у Петербурзі: "Хохли і хохлушки рішуче і по праву заволоділи увагою Петербурга. П. Кропивницький не тільки незрівнянний актор, але й такий же незрівнянний режисер... Малоросійські п'єси тому й дивляться з великим задоволенням і викликають надзвичайно ясні настрої у публіці, що цей поетичний і гумористичний струмінь у них витримано з великою повагою до малоруського типу. Грубі і огидні явища є в малоруському житті так само, як і в російському, хоча вони й визначаються своїм колоритом, але малороси не бажають виставляти їх і пре-красно роблять. Промінь світла тут необхідний" [4].

У творчій діяльності театру корифеїв з кінця 80-х рр. XIX ст. визначаються і розбіжності. У постановках Кропивницького, Старицького, Саксаганського виявляються особисті художні знахідки, закладаються основи режисерської культури. Зокрема, Кропивницький уважав особу режисера однією з головних у театрі, яка має диктаторський характер і не грає з публікою, не йде у неї на поводу, а прагне до природності та правди. "Вирішивши серед простого селянського люду, він прекрасно знав життя українського села і українські народні звичаї. Це знання життя народу допомагало йому перетворювати мелодрами на високохудожні реалістичні полотна, які хвилювали глядача своєю життєвою правдою. Марко Лукич чудово володів режисерським мистецтвом композиції синкретичної театральної вистави і вмів задовольняти вимоги навіть витончених знавців театрального мистецтва" [2]. Видатний діяч російського театру М.Синельников у своїх "Спогадах" високо оцінював режисерську роботу М. Кропивницького: "До хвилюючих спогадів відношу я і свою зустріч з "Малоросійським театром" на початку 80-х років XIX століття. Це був колектив талановитої молоді, очолюваний Марком Кропивницьким" [5, 29]. Сьогодні модно також перебільшувати національні інтенції М.Старицького, осучаснювати їх, приписуючи письменникові формули, що стали можливими в ході еволюції національної думки допіру пізніше, на межі століть. Н.Левчик заявляє: "...Ідея державності була провідною в історичній прозі Михайла Старицького...", і з нею чомусь легко погоджується й В.Поліщук [5; 6].

Мистецтво, як вважає В. Шкловський, є способом пережити становлення і вироблення певної речі або явища. Цей шлях він убачав у переході від бачення до пізнання, від конкретного до загального. Відмінність точки зору В. Шкловського в тому, що метою образу є не наближення його значення до рівня розуміння, а створення особливого сприйняття предмета, сутність якого полягає у створенні бачення цього предмета, а не його пізнання. Таким чином, відчуття за допомогою слова культурно втілених можливостей мови, по-перше, є самовіднесенням до слова або певної мовної конструкції суб'єкта мовного спілкування; по-друге, воно не відрізняє себе від того, з чим співвідноситься за допомогою слова; по-третє, має плинний характер, значною мірою залежний від місця суб'єкта спілкування в ієрархії опанування культури. Розуміння цього – фундаментальна передумова реалізації мовою її комунікативної функції. Хоча слово є знанням себе без усвідомлення суб'єктом комунікації факту цього знання; це відчуття, пов'язане з мовним спілкуванням, відбувається на певних культурологічних засадах. Це невблаганна й абсолютно необхідна вимога мовного спілкування, оскільки в слові завжди наявний момент людського. Завдяки цій вимозі слово стає знаряддям не просто самосвідомості, а й реалізацією певного рівня культури. Особистість, яка володіє таким словом, відчуває себе самостійною, мислячою і культурно достойною, усвідомлює, що саме вона мислить про той або інший предмет, значення якого закладено в слові. Нарешті, вона не тільки мислить, але й сприймає предмет як живий. Тож, реалізуючи за допомогою слова можливості самосвідомості, людина здобуває справжнє знання про те, що існує багато чого в навколишньому світі, окрім неї самої. Таке знання і усвідомлення мають фундаментальне і не завжди належним чином оцінюване значення для розуміння здобутків культури та їх опанування. У реальній дійсності мовного спілкування, коли є культурно осмислений образ зовнішнього предмета, завдяки цьому образіві людина знаходить саму себе. При такому підході до сприйняття слова його сутність засвідчує, що воно притаманне лише такому суб'єкту, який з точки зору опанування культури в широкому розумінні цього слова здатний зрозуміти власну самостійність стосовно не тільки використання, але й усвідомлення слова і визначення позиції щодо нього. Подібне сприйняття за допомогою слова культурних параметрів дійсності радикальним чином впливає на характер мисленого образу в слові зовнішнього об'єкта. Цей об'єкт

набуває ознак, що виявлені і зафіксовані суб'єктом на основі його самосвідомості, а також внутрішнього культурологічного взаємозв'язку. Так, видатні театральні діячі (К.Станіславський, Г.Товстоногов) убачали навіть у професійному театрі об'єкт відпочинку і розваги. Водночас філософи, мистецтвознавці, психологи, педагоги вбачають основу художньої діяльності у грі. Для прикладу, відомий філософ К.Гросс стверджує, що "навіть не будучи грою, художня творчість, мистецтво має ігрове начало, ігровий аспект. Власне, ігрове начало художньої діяльності безпосередньо є джерелом естетичної та художньої насолоди, засобом розваги та відпочинку людини".

У 2006 році у Львові було видано "Словник театру" Патріса Паві – це перше видання в Україні професора театрознавства Сорбонни, яке є узагальненим досвідом наукових і критичних знань у галузі сучасного європейського театрознавства.

Український театр як самобутнє естетичне явище утвердився на зламі ХІХ–ХХ ст. Це синтетичне сценічне дійство "великого" стилю, де органічно взаємодіють й активно взаємозбагачуються різні просторово-часові мистецтва, серед яких домінують слово, музика, танець, спів, оздоблені яскравою театральністю й етнографічно-фольклорними барвами, що у художньо вартісних зразках підсилюють емоційну наснагу і глибокий психологізм, мальовничу багатовимірність і цілісність вистави, часто-густо співзвучну з поліфонічними оперно-постановочними структурами.

Театр корифеїв – явище "театральне", зовсім не підкорене завданням інтерпретації драми і ні як не обмежене нею. Цей театр не намагався побудувати "четверту стіну", тому зберіг мальовничість, фарс, сарказм, ліризм народного мистецтва. Українські драматичні колективи, які формувались у 1920 р. в тій або іншій мірі відштовхувались від усталених форм традиційного театру. Виникає поняття театру і актора європейських форм, тобто здатного працювати на європейській класиці. Репертуарну основу театрів склала українська п'єса ХХ ст. і зарубіжна. Державний театр, Народний театр, Перший державний театр УРСР ім. Т. Г. Шевченка – це, власне, одна й та сама театральна труппа акторів (І. Мар'яненко, М. Тинський, С. Каргальський, М. Дорошенко та ін.), яка проходила у Києві крізь різноманітні трансформації часу. Процес посилення європеїзації українського театру у постановках п'єс Ібсена, Гауптмана, Зудермана та інших був закономірним. Утім, режисери прагнули до поступового, ґрунтовного піднесення культури театру. Сучасний період розвитку вітчизняного театру пов'язаний із пошуками виразних засобів святкового, ритуального, культового театру, якими майстерно володіли митці сценічного мистецтва України кінця ХІХ – початку ХХІ ст. Тож одним із шляхів оновлення театру вбачається звернення до творчого досвіду корифеїв української сцени, які були фундаторами національного театрального мистецтва й мали глибоке коріння етнічної культури.

### Література

1. Всеобщая история архитектуры: в 10 тт. – М., 1972.
2. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця / Іван Олександрович Мар'яненко. – К. : Мистецтво, 1953. – 181 с.
3. Недзвідський А. В. Василь Василько: Нарис про життя і творчість / Андрій Володимирович Недзвідський. – К. : Мистецтво, 1981. – 116 с.
4. Українська культура другої половини ХІХ століття. – К.: Наукова думка, 2005. – Т. 4 (Кн. 2). – С. 363.
5. Синельников М. М. Спогади / Микола Миколайович Синельников. – К. : Мистецтво, 1935. – 184 с.
6. Театр Марка Кропивницького (минуле і сучасне): альбом / Авт.-упор. В.Шурапов. – Кіровоград: Мавік, 2004. – С. 209.
7. [http://uk.wikipedia.org/wiki/Ніщинський\\_Петро\\_Іванович](http://uk.wikipedia.org/wiki/Ніщинський_Петро_Іванович).

### References

1. General social history of architecture. In 10 Volumes. (1972). Moscow [in Russian].
2. Marianenko, I. O. (1953). The Past of Ukrainian theatre. Meetings, creative activity. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Nedzvidskyi, A. V. (1981). Vasyl Vasylo: Notes about life and activity. Kyiv: Mystetstvo [in UKrainia].
4. Ukrainian culture of the second half of XIX century. (2005). Kyiv: Naukova dumka T. 4 (Kn. 2) [in Ukrainian].
5. Synelnykov, M. M. (1935). Memories. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
6. Shurapov, V. (Ed.). (2004). Theatre of Marko Kropyvnytskyi (past and today): album. Kirovohrad: Mavik [in UKrainian].
7. [http://uk.wikipedia.org/wiki/Nishchynskyi\\_Petro\\_Ivanovych](http://uk.wikipedia.org/wiki/Nishchynskyi_Petro_Ivanovych).