

УДК 792.01(477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-11>

Юрій МЕЛЬНИЧУК,
 orcid.org/0000-0002-8434-3419
 заслужений діяч мистецтв України,
 доцент кафедри театральної режисури
 Рівненського державного гуманітарного університету
 (Рівне, Україна) melnichuk_juri@ukr.net

ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ: НОВІ РИСИ ТРАДИЦІЙНОЇ ОПОЗИЦІЇ

У статті зроблено спробу виявити історичні передумови виникнення студійного руху в Україні, де закладались основи нової театральної естетики, пошуки нетрадиційних підходів до сценічного прочитання класичних текстів. Використовуючи аналогії з музикою та кіномистецтвом, зроблено спробу окреслити певні межі та «червоні лінії» в підході до режисерського тлумачення, адаптації та переробки літературних творів.

Використано термін Леся Курбаса «перетворення» для характеристики процесу створення режисером концепції майбутньої вистави на основі творчого переосмислення подій п'єси з урахуванням реалій сучасного життя.

Розглянуто явище «постдраматичного театру» як нової театральної концепції, що характеризується запереченням традиційної театральної парадигми і драматичної літератури загалом. Проаналізовано перші спроби сценічних читань, які проводилися за підтримки Німецького культурного центру в Києві й мали великий вплив на театральний процес, сприяли розвитку сучасної української драматургії. Уперше зроблено спробу застосування терміна «драматична інверсія» як специфічно режисерського прийому, засобу творення образної системи вистави шляхом часово-просторово перенесення та наведено приклади його успішного використання. Простежено закономірності в підході до автентичних текстів сучасними українськими режисерами, наведено приклади вдалих театральних проєктів з утілення української класичної драматургії, а саме «Наталки-Полтавки» І. Котляревського в естетиці вербатім і документальної драми.

Сьогодні надзвичайно важливо теоретично осмислити діяльність нового покоління режисерів, які за останні роки зробили серйозні кроки в пошуку нових підходів до роботи з літературними текстами, окреслити основні вектори розвитку сучасної української драматургії, її прагнення завдяки естетиці «нової драми» стати повноправним учасником театрального процесу.

Ключові слова: драматургія, театр, драматична інверсія, нова драма, режисерська концепція.

Yuriy MELNYCHUK,
 orcid.org/0000-0002-8434-3419
 Honored Worker of Arts of Ukraine,
 Associate Professor at the Department of Theater Directing
 Rivne State University for the Humanities
 (Rivne, Ukraine) melnichuk_juri@ukr.net

THEATER AND DRAMATURGY: NEW FEATURES OF THE TRADITIONAL OPPOSITION

The article attempts to identify the historical preconditions for the emergence of the studio movement in Ukraine, where the foundations of a new theatrical aesthetics were laid, the search for non-traditional approaches to the stage reading of classical texts. Using analogies with music and cinema, an attempt is made to delineate certain boundaries and “red lines” in the approach to directorial interpretation, adaptation and processing of literary works.

Les Kurbas’s term “transformation” is used to describe the director’s process of creating a concept for a future play based on a creative rethinking of the play’s events, taking into account the realities of modern life.

The phenomenon of “post-dramatic theater” as a new theatrical concept, characterized by the denial of the traditional theatrical paradigm and dramatic literature in general, is considered. The first attempts of stage readings, which were held with the support of the German Cultural Center in Kyiv and had a great influence on the theatrical process, contributed to the development of modern Ukrainian drama. For the first time, an attempt was made to use the term “dramatic inversion” as a specific director’s technique, a means of creating a figurative system of performance by temporal-spatial transfer, and examples of its successful use are given. Regularities in the approach to authentic texts by modern Ukrainian directors are traced, examples of successful theatrical projects on the embodiment of Ukrainian classical drama are given, namely “Natalka-Poltavka” by I. Kotlyarevsky in the aesthetics of verbatim and documentary drama.

Today it is extremely important to theoretically comprehend the activities of a new generation of directors who in recent years have taken serious steps to find new approaches to working with literary texts, to outline the main vectors of modern Ukrainian drama, its desire to become a full participant in the theatrical process.

Key words: dramaturgy, theater, dramatic inversion, new drama, directorial concept.

Постановка проблеми. Ще донедавна театр виступав у ролі ілюстратора п'єси згідно з установленими хрестоматійними поглядами з максимальним збереженням її структури й автентичного тексту. Сьогодні режисер з огляду на своє панівне становище в театральній ієрархії визначає головні параметри тлумачення драматургічного твору й пошук відповідних шляхів його сценічного втілення. «На рубежі ХХ–ХХІ століття стосунки театру з літературою (зокрема, драматургією), з текстом тобто, власне, з тим «наріжним каменем», що на ньому базується кожна драматична вистава, набули досить специфічного й подекуди парадоксального характеру. Це стало закономірним наслідком розвитку європейського театру в останні 100–120 років: завдяки виникненню професії режисера та утвердженню останнього як творця вистави в усій її цілісності <...>. Отже, літературне першоджерело з наріжного каменя, з визначального компонента спектаклю почало дедалі частіше ставати елементом підпорядкованим, таким, що не є самодостатньо значущим, натомість має бути «перетвореним» згідно із законами сцени» (Липківська, 2007: 286). Український театр ще в часи Леся Курбаса проголошував пріоритет театру над драматургічною літературою. У світлі новітніх театральних тенденцій дедалі складнішими стають стосунки між режисером і драматургом, а якщо сучасною мовою – текстом, що розглядається лише матеріалом для постановки й режисером, як повноправним автором майбутньої вистави. Підтвердженням нових рис хрестоматійних опозицій «драматург – режисер» та «п'єса – вистава» є той факт, що театри свідомо або підсвідомо забувають вказувати в афіші прізвище драматурга, а творче переосмислення авторського тексту та створення нової літературної редакції п'єси з огляду на режисерську концепцію є реаліями сучасного театального процесу. Категорично висловлювався про це видатний представник французького театального авангарду А. Арто: «Ми скасуємо забобонну залежність театру від тексту. Ми скасуємо диктатуру письменника» (Арто, 1993: 135). Отож актуальним для українського театального процесу є дослідження проблеми тексту та його сценічної інтерпретації.

Аналіз досліджень. У публікаціях багатьох відомих українських театрознавців простежується науковий інтерес стосовно взаємодії театру і драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття. Варто назвати дослідження Н. Корнієнко (Корнієнко, 2000), де проаналізовано значну кількість вистав українських театрів, узагальнено досвід режисерів у пошуку підходів до втілення класич-

ної драматургії, особливостей процесу розвитку студійного руху. У роботі висвітлено та проаналізовано доробок талановитих режисерів: А. Жолдака, В. Троїцького, О. Липчина, Д. Богомазова, Д. Лазорка. Аналіз зроблено з урахуванням європейського та світового досвіду на перетині філософії, мистецтвознавства й соціальної психології.

Комплексне дослідження художньої структури драматичного твору розглядає у своїй монографії А. Липківська (Липківська, 2007). Сучасне прочитання класичної драматургії та особливості сценічної інтерпретації розглянуто на тлі театального процесу України, досліджено проблеми вітчизняного театру в аспекті режисерських підходів до драматургічного тексту. Заслуговує на увагу комплексне дослідження сучасної драматургії в розрізі жанрової динаміки Є. Васильєва (Васильєв, 2017), де автор ґрунтовно аналізує найсучасніші жанрові утворення, які відкривають режисеру шляхи для успішного сценічного втілення найскладнішого задуму.

Серед публікацій про сучасний український театральний процес варто назвати статтю Ю. Голоднікової (Голоднікова, 2017), яка розглядає особливості процесу функціонування такого експериментального напрямку українського театру, як «нова драма». Авторка справедливо зауважує, що розвиток «нової драми» пов'язаний в Україні з перезавантаженням театру як соціального інституту.

Мета статті – дослідити особливості взаємодії театру та драматургії в сучасному театральному процесі України; виявити нові підходи до сценічного втілення драматургічних творів; окреслити основні тенденції у підході режисерів до творення образної системи вистави.

Виклад основного матеріалу. Побуває думка, що об'єктивну оцінку літературного твору або мистецького явища визначає час. Історія сценічного мистецтва – це одвічне протистояння між літературою й театром, драматургією та її сценічною інтерпретацією. Ця унікальна єдність і боротьба протилежностей визначає неповторність мистецького обличчя кожної епохи.

Характерною особливістю театальної ситуації в пострадянській Україні був болісний процес подолання глибоко вкорінених тоталітарних догматів і принципів: тотальний контроль над творчістю та репертуарною політикою, пріоритет мови міжнародного спілкування над національною, заборона цілого пласту драматичних творів з ідеологічних міркувань. Колективи не мали свого обличчя, обмежувалися постановками не найкращих зразків класичної драматургії та взятих до репертуару суто з фінансових

міркувань, зарубіжних комедій і мелодрам. Виняток становили декілька, здебільшого столичних, але переважно російськомовних театрів, що намагалися в окремих постановках протистояти усталеній тенденції. Певні зрушення відбулися з появою театральних студій, які очолювали талановиті молоді обдарування, чиї творчі ідеї не знайшли підтримки у старій театральній номенклатурі, що змусило їх залишити стаціонарні театри разом з однодумцями. Варто тільки назвати «Театральний клуб» О. Ліпцина, театр ім. Леся Курбаса В. Кучинського, «Вільна сцена» Д. Богомазова, Духовний театр «Воскресіння» Я. Федоришина, «Театр у кошику» І. Волицької та інші. Вони й розпочали процес відродження українського студійного театру; займалися освоєнням європейських і світових репетиційних практик, пошуком нових підходів до формування репертуару та шляхів сценічної інтерпретації літературних творів.

Українська драматургія на зламі століть, після років стагнації і забуття, силами досвідчених письменників і молоді починає дедалі голосніше заявляти про себе й навіть з'являтися на афішах провідних театрів. Серед авторів варто назвати: Я. Стельмаха, А. Крима, Я. Верещака, В. Босовича, Т. Іващенко, О. Ірванця, Н. Неждану. Водночас молоді драматурги сьогодні відмовляються чекати, коли режисер витягне зі своєї шухляди їхню п'єсу, яка могла припадати пилом добрий десяток років, а влаштовують сценічні читання на публіку, прагнучи так долучити її до театального процесу. Незмінну популярність серед молодих авторів, а також режисерів та акторів мають фестивалі нової драматургії: «Драма. UA», «Тиждень актуальної п'єси» та відкрита при театрі ім. Лесі Українки у Львові «Перша сцена сучасної драматургії». Сьогодні з впевненістю можемо говорити про функціонування такого явища, як українська «нова драма», найбільш активними представниками якої є Н. Ворожбит, П. Ар'є, І. Білиць, С. Брама, Д. Гуменний, А. Романов, Р. Саркісян.

Режисер уже друге століття визначає головні пріоритети у сценічному мистецтві, а глядачі, плануючи похід до театру, насамперед шукають в афіші прізвисько постановника. Сьогодні він є незамінним автором сценічного дійства і його унікальне бачення драматургічного твору є основою образної системи вистави. Глядачі приходять до театру не за ілюстрацією сюжету, а сподіваються на неповторні враження від глибинних особистісних асоціацій, які нав'язані режисеру п'єсою і відлиті в театральну форму. Якщо скористатися аналогією, то є «програмна» музика, яку композитор створив під враженням від літературного

твору, й отримати повноцінне задоволення від неї можливо лише в тому разі, коли ти попередньо завбачливо з ним познайомився. Хоча багато хто вважає, що музичний твір самодостатній і ніщо не повинно відвертати увагу реципієнта від музики. Один висновок можемо зробити без сумніву: в обох випадках маємо справу з «перетворенням» літературного тексту в новий мистецький твір. А ще точніше – твір іншого виду мистецтва, який має свої особливості творення, функціонування і сприйняття.

До прикладу, характерною для кінематографу є одвічна дискусія про відповідність твору екранного мистецтва першоджерелу, особливо коли йдеться про шедеври світової літератури. Зазвичай найбільш радикальних опонентів намагаються примирити сентенціями про те, що кожен художник бачить по-своєму й марно змагатися з уявою глядачів. Є такі, що вважають пріоритетним вірність не букві, а духу першоджерела. А найбільш обізнані з процесом творення переконані, що найважливіше через фільм або виставу виявити своє розуміння порушених автором проблем, спонукати глядачів крізь призму мистецького твору глибше зрозуміти себе і світ. Режисер, подібно до композитора, створює унікальну часово-просторову партитуру, де кожному інструменту відведено свою партію. Але театральний інструментарій відмінний від музичного. Тут набувають чинності закони візуального мистецтва, де головним носієм специфіки є діючий актор. Ми можемо насолоджуватися натхненним виглядом оркестру, окремих музикантів, диригента, але це ніщо порівняно з музикою. Режисер, як і диригент, займається під час репетицій пошуками необхідного звучання, а якщо театальною мовою – унікальної «природи почуттів» (за Г. Товстоноговим), яка диктуватиме відповідну манеру акторської гри, характер взаємодії між акторами в межах створеного задуму та особливу атмосферу кожного сценічного епізоду. Важливо під час репетицій знайти оптимальне співвідношення між різними елементами театального видовища, «оркеструвати» всі засоби виразності для максимального впливу на глядача. Прагнути до своєрідного багатоголосся, театального контрапункту, де сценічне дійство органічно народжується з режисерської концепції, в основі якої глибоке проникнення в авторську стилістику крізь призму реалій сучасного життя. Режисер тоді є композитором і диригентом в одній особі. Разом із художником створюється необхідне сценічне середовище, яке повинно допомогти акторам органічно існувати в запропонованих обставинах вистави, донести до

глядачів головні думки автора, прагнення та емоції своїх персонажів, занурити його в специфічну, відповідну задуму вистави атмосферу. Такий композиторсько-диригентський підхід до створення видовища є характерним для сучасного театрального процесу. Але очевидним є і той факт, що геніальність партитури ще не забезпечує такого ж рівня її виконання, а найкращу музику можна скомпроментувати бездарним виконанням.

Побуває думка, що в театрі найбільш динамічно відбувається зміна сценічних засобів виразності або допоміжних засобів донесення змісту. Новітні технології активно проникають у театральний процес. Сьогодні важко здивувати глядача використанням відеопроєкції, поліекранів, світлодіодних панелей та 3D-технологій, але не менш радикальні зрушення відбулися в підході до драматургії як літературної основи театрального дійства. Є. Васильєв уважає, що німецький театрознавець Г.-Т. Леман є автором відомої театральному світу концепції постдраматичного театру: «... текст драми твориться разом із виставою. Постдраматичний театр, за Леманом, еманісується від драматичного тексту; драма продовжує існувати, але як послаблена, застаріла структура в межах нової театральної концепції. Сучасна вистава перестає бути ілюстрацією драми, відмовляється від принципів фігуративності (деформація видимих форм) й наративності» (Васильєв, 2017: 40). Водночас у театральному вжитку міцно вкоренилось інші словосполучення, а саме – «постлітературна драма», або «постдраматична література», які активно почали функціонувати в Україні після «сценічних читань» сучасної німецької драматургії, що проводив Німецький культурний центр «Гете – Інститут у Києві». Там було представлено п'єси, які «вкладаються у всіх в один, доволі конкретний і водночас – шокуючий своєю несподіваністю асоціативно-емоційний ряд: потрясіння, збентеження, розгубленість перед дійсністю та її драматургічним трансформом... І критики, а потім і глядачі просто не були готові до тих надвідвертих, надемоційних, наджорстоких реалій, якими виявилися просто перенасичені ці п'єси» (Владимирова, 2003: 284). У далекому 2002 році лише почали з'являтися перші несміливі зразки вітчизняної драматургії, яку ми сьогодні називаємо «новою драмою», а Н. Владимирова під час «круглого столу» після сценічного втілення творів сучасних німецьких авторів на сцені Національного театру ім. Лесі Українки в Києві українськими режисерами та акторами зазначала, що ця драматургія «мала справді всі ознаки постдраматичної літератури – нетрадиційну структурологічну побудову текстів, пошуки у площині зрушення,

несподіване використання текстових характеристик персонажів, задіяних у конфліктних ситуаціях, поєднання емоційних спалахів з аскетично жорсткою формою їх викладення» (Владимирова, 2003: 284). Можна констатувати, що драматургія відходить від усталених канонів і у випадку «нової драми» прагне використовувати документальну естетику вербатіму. А що, коли така тенденція простежується щодо хрестоматійних творів, які ми називаємо класичною драматургією? Новий драматичний театр на Печерську пропонує сучасному глядачеві один із найоригінальніших театральних проєктів останніх років – «Наталка-Полтавка.doc» за І. Котляревським. Режисерка О. Лазовіч презентує свою версію українського драматургічного шедедру як документальну драму, вмонтовану в класичний сюжет. Творці вистави опитали близько 150 респондентів із багатьох куточків України різних вікових і соціальних груп, серед яких були й жителі міста Полтави. Інтерв'ю з ними, тобто реальні монолози або діалоги, введені в художню структуру, лягли в основу вистави: «Театр шукає Наталку, Петра, Возного та інших персонажів серед наших сучасників з їхніми життєвими історіями розлуки й любові, на перший погляд, далекими від реалій двоохолітньої давності. Тут ситуацію перевернуто: літературні герої стали ніби прототипами живих людей» (Жежера, 2019: 22). Глядачу пропонується своєрідна дискусія стосовно вічності архетипів «Наталки-Полтавки», можливість розглядіти характерні для сучасної України «зсуви» соціально-культурного ландшафту.

Заслугує на увагу позиція С. Мойсеєва, який для постановки вистави «Квітка Будяк» в Національному театрі ім. І. Франка замовив відомій сучасній авторці Н. Ворожбит п'єсу, в основі якої сюжет «Маклени Граси» М. Куліша, але події перенесено в теперішній час. Таку п'єсу, на думку дослідника сучасної драматургії Є. Васильєва, можемо назвати «римейк (від англ. remake – переробляти) – це виправлений, перероблений або відновлений варіант художнього твору. Він характерний для кінематографу, музики, театрального та словесного мистецтва. Основним жанроутворювальним принципом твору-римейку є опора на відомий, класичний текст» (Васильєв, 2017: 409). Водночас С. Мойсеєв ставить у Молодому театрі «РеХуВіЛійЗор» за комедією М. Куліша «Хулій Хурина», де талановито використовується «мандрівний» сюжет про ревізора на фоні українських реалій часів «непу» та, власне, самої п'єси «Ревізор» М. Гоголя, яку розіграє трупа провінційного містечка.

Сьогодні в арсеналі сучасної української режисури широкий аспект різноманітних підходів до

сценічного втілення драматургічних текстів. Здебільшого – це глибинне переосмислення п'єси з огляду на режисерське надзавдання та образ вистави. Завдяки образному перетворенню подій п'єси режисер крок за кроком наближається до знаходження своєрідного режисерського прийому, який дасть змогу максимально наблизити класичну п'єсу до сучасного глядача.

Одним із засобів втілення надзавдання та організації образної системи вистави є «драматична інверсія». Термін, який запозичено з арсеналу літературної поетики, може успішно застосовуватися в підході до розгляду специфічної діяльності режисера під час створення вистави як своєрідного перетворення драматургічного тексту в ході формування її образної системи. Це свідоме переставляння, перенесення подій у часі і просторі на противагу першоджерелу для значного підсилення сприйняття, поглиблення змісту і народження нових асоціацій. Потрібно зауважити, що пошуки образної системи майбутньої вистави неможливі без тісної співпраці режисера зі сценографом, який допомагає перевести інверсію у візуальну часово-просторову площину, створити для неї своєрідні пластичні координати.

А. Жолдак у Національному театрі ім. І. Франка разом із художником Ш. Абдусаламовим переносить події «Трьох сестер» А. Чехова в декорації епохи сталінських таборів із використанням, безпомилково «працюючих» на глядачів, речей та одягу тієї епохи: куфайки, валянки, алюмінієві кварта, патефон. Класичні тексти стовідсотково виграють від цієї інверсії та починають звучати надзвичайно актуально й з очевидним політичним підтекстом, адже проросійські сили у владі закликали до повернення України в єдину державу, в обійми «старшої сестри», до «спільного історичного простору». І водночас для багатьох людей старшого покоління стала особистою драмою втрата держави, у якій прожили більшу частину життя. «В Москву! В Москву!» – повторюють, як заклинання, чеховські героїні; це і метафора щастя, і ностальгійні смисли, і відчуття безперспективності, і романтика минулого і т.д. «Віртуальний» сюжет з актуалізованим політичним складником витісняє, відчужує домінуючу, класичну лінію з її розгалуженими «вільними» багатозначними мотиваціями. Фундаментальні символи й алегорії, ніби зіткнувшись із підсвідомим, тимчасово «розчепились» на нові сенсорні метафори, що втягнули в себе новий досвід, який хоча й не був передбачений Чеховим у реалізованих історію формах, проте екзистенційно була передбачена демістифікація віри, ідеалізму, саме великим катаклізмом» (Корнієнко, 2000: 132).

Львівський театр ім. Лесі Українки в переддень подій на Майдані і Революції гідності здійснює постановку вистави «Євангеліє від Юди» за мотивами драматичної поеми Лесі Українки «На полі крові». Режисер Ю. Мельничук і художниця-постановниця Н. Руденко-Краєвська переносять події п'єси з біблейського Єрусалиму за колючий дріт. Це табірне кладовище десь у Сибіру чи на Колімі, де Юда, орудуючи саперною лопаткою, копає яму для наступного покійника, а з динаміка, який прилаштований на телеграфному стовпі, лунає «Інтернаціонал»: «Чуєш, сурми заграли, час розплати настав...». Такий часово-просторовий зріз створює унікальні можливості для глибинного мистецького препарування проблеми зради в українській історії відразу на декількох смислових рівнях і сприймається сьогодні як неймовірне театральне пророцтво.

В обох виставах збережено автентичний авторський текст, а вдале застосування театральної інверсії народжує глибинні багатовекторні асоціації. Зведені в одній системі координат два паралельні сюжети по-особливому розкривають глядачам стосунки між героями, спонукають до переосмислення подій сучасного життя і тривожних роздумів про майбутнє. Н. Корнієнко стосовно зазначених підходів до класичних текстів зазначає: «Художня культура піддає сумніву право на «істину» навіть у межах класичного контексту. Відбуваються внутрішні переорієнтації. Домінантний сюжет і домінуючі концепції традиційного театру вступають у стосунки підкресленої відкритості. Відбувається їхня модифікація, перетворення на суму окремих маргінальних текстів, які суттєво впливають на картину світу» (Корнієнко, 2000: 129).

Теоретична спадщина Л. Курбаса, його думки стосовно образного перетворення літературного першоджерела під час створення задуму вистави допомагає нам більш змістовно розгледіти тенденції сучасного театрального процесу з огляду на формування нових підходів до сценічного втілення класичних текстів. Режисер І. Уривський під час постановки вистави «Лимерівна» за п'єсою П. Мирного на камерній сцені Національного театру ім. І. Франка створює своєрідний режисерський сценарій, де залишено тільки незначну частину автентичного тексту, який є основою для створення музично-пластичної партитури, в основі якої надзвичайно суб'єктивні асоціації, продиктовані твором. У тісному зв'язку з художником (П. Богомазов) і режисером із пластики (П. Івлюшкін) триває пошук візуалізації режисерських бачень через взаємодію всіх можливих сценічних

засобів виразності. «Класична п'єса, немов дістала зі своїх старих, порваних кишень частину того давнього світу та дмухнула на нього новим свіжим, сучасним повітрям. <...> Звісно, шанувальники класичного реалізму не будуть задоволені рішенням молодого режисера, адже в самій виставі від повноцінного тексту п'єси залишилося приблизно 20 %. Та брак такої кількості тексту не відразу й помітний, якщо не знати п'єси детально. Завдяки розв'язанню мізансцен способом, який дає зрозуміти все без зайвих слів, відбувається саме та гармонійна компенсація, яка в результаті немовби й була задумана Мирним» (Пироженко, 2000). Автор рецензії на виставу А. Пироженко повністю на боці режисера, хоча справедливніше було б назвати це дійство пластичними варіаціями за мотивами драми «Лимерівна» П. Мирного.

Висновки. Наведені приклади підтверджують думку про те, що в новітній історії українського театру відбуваються співзвучні часу, продиктовані сучасними мистецькими тенденціями інтенсивні пошуки шляхів перетворення класичних текстів. Можемо відстежити в цих пошуках три головних

напрями: 1) максимальне збереження авторського тексту, створення образної системи майбутньої вистави шляхом часово-просторових перетворень або драматичної інверсії; 2) фрагментація авторського тексту згідно з режисерською концепцією, створення музично-пластичної партитури, в основі якої театральні знаки, народжені його суб'єктивним переосмисленням; 3) створення драми-римейку, тобто на основі класичної фабули створюється нова п'єса з використанням сучасних реалій, своєрідне перекодування класики в поєднанні з документальною драмою, пошуки прототипів героїв у реальному житті.

Запропоновані підходи не претендують на об'єктивність і цілковиту вичерпність, але дають змогу системніше розглядати явище, відстежувати певні закономірності надзвичайно суб'єктивного та непростого для дослідження процесу. Ґрунтовне осмислення новітніх тенденцій сценічного прочитання драматургічних текстів ще попереду, але наведені приклади красномовно свідчать про необхідність усебічного дослідження проблеми та встановлення певних критеріїв у підході до їх оцінки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима. Москва : Мартис, 1993. 192 с.
2. Владимирова Н. Післямова до події. Сучасна німецька драматургія. Київ : ЛОГОС, 2003. 292 с.
3. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк : ПВД Твердиня, 2017. 532 с.
4. Голодницька Ю. Українська нова драма: від деструкції до створення нової естетики? *Курбасівські читання: науковий вісник Національного центру театральних мистецтв імені Леся Курбаса*. Київ : (НЦТМ ім. Леся Курбаса). 2017. № 12. Україна 2017. Реформи в галузі культури. Підсумки та перспективи. С. 44–58.
5. Жежера В. У Котляревського героїню звали Наталкою. А тут вона – Наташа. *Журнал КРАЇНА*. 2019. № 49 (502). С. 21–22.
6. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картина світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с.
7. Липківська А. Світ у дзеркалі драми. Київ : Кий, 2007. 356 с.
8. Пироженко А. Рецензія на виставу «Лимерівна». 2000. URL: <https://molodyytheatre.com/news/recenziya-na-vystavu-lymerivna>.

REFERENCES

1. Arto A. Teatr i ego dvoynik. Teatr Serafima. [Theater and its double. Seraphim Theater]. Moscow : Martis, 1993. 192 p. [in Russian].
2. Vladymyrova N. Pisyamova do podii. Suchasna nimetska dramaturhiya 2 [Afterword to action. Contemporary German Drama 2]. Kyiv : LOHOS, 2003. 292 p. [in Ukrainian].
3. Vasyliiev Ye. Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii: monohrafiia. [Modern drama: genre transformations, modifications, innovations: monograph]. Lutsk : PVD Tverdnyia, 2017. 532 p. [in Ukrainian].
4. Holodnykova Yu. Ukrainska nova drama: vid destrukttsii do stvorennia novoi estetyky? [Ukrainian new drama: from destruction to the creation of a new aesthetic?] *Kurbasivski chytannia: nauk. visnyk Nats. tsentru teatr. mystets. imeni Lesya Kurbasa*. Kyiv : (NTsTM im. Lesya Kurbasa), 2017. Nr 12: Ukraina 2017. Reformy v haluzi kultury. Pidsumky ta perspektyvy. P. 44–58 [in Ukrainian].
5. Zhezhera V. U Kotlyarevskoho heroiniu zvaly Natalkoiu. A tut vona – Natasha [Kotlyarevsky's heroine's name was Natalka. And here she is – Natasha]. *Zhurnal KRAINA*, 2019. Nr 49 (502). P. 21–22 [in Ukrainian].
6. Korniienko N. Ukrainskyi teatr u perezden tretoho tysiacholittia. Poshuk (Kartyna svitu. Tsinnisni oriiientatsii. Mova. Prohnoz) [Ukrainian theater on the eve of the third millennium. Search (Picture of the world. Value orientations. Language. Forecast)]. Kyiv : Fakt, 2000. 160 p. [in Ukrainian].
7. Lypkivska A. Svit u dzerkali dramy [The world in the mirror of drama]. Kyiv: Kyi, 2007. 356 p. [in Ukrainian].
8. Pyrozhenko A. Retsenziia na vystavu "Lymerivna" [Review of the play "Limerivna"] (2000). URL: <https://molodyytheatre.com/news/recenziya-na-vystavu-lymerivna> [in Ukrainian].