

Розділ другий

Мистецтвознавство, культурологія, філологія, історія

Космін Леонід Георгійович
Зслужений працівник культури України
Харківська державна академія культури

2.1. Режисерська діяльність Ярослава Федоришина в контексті сучасного театрального процесу України

Методика режисерської та педагогічної роботи Ярослава Федоришина (29.06.1955 – 20.03.2020) є унікальним явищем в українській театральній культурі кін. ХХ – поч. ХХІ століть, зі своєю специфікою і особливістю становлення. Цією статтею автор хоче визначити глибоку шану митцю рано покинувшему цей світ, який був соратником по студентським рокам, колегою і найголовніше другом.



Рис. 1. Ярослав Федоришин (фотографія 1993 р.)

Ярослав Федоришин розпочав свою режисерську діяльність в епоху перебудови та створення незалежної України. Цей період приніс оновлення в усі сфери соціального та культурного життя, викликавши бурхливий підйом у середовищі творчої інтелігенції, коли вона демонструвала зразки високого мистецтва. Саме тоді з'явилися нові імена, виникали нові колективи. Ярослав Федоришин одразу заявив про себе як талановитий постановник, з гарною професійною режисерською школою. Він був не просто хорошим учнем, – в чомусь

пішов далі своїх вчителів. Розпочавши свою діяльність як прибічник школи психологічного театрального реалізму, згодом молодий режисер заявив про абсолютно нову художню манеру, яка відрізняла його роботу на фоні постановок режисерів старшого покоління.

У 1989 р. Я. Федоришин створює у Львові свій театр, в який вливається ряд акторів з міського театру юного глядача. Він був не просто педагогом, а майстром. Театр працював як лабораторія, де режисер разом з акторами займається складним і наполегливим методологічним пошуком у тій сфері, яку він називає ігровим театром, і робить безсумнівний внесок у реформування сучасного театру, у пошуку нових шляхів для нього.

Вивчення творчості Ярослава Федоришина в контексті сучасного театрального процесу України можна поділити на: мистецтвознавчо-теоретичний, історико-біографічний, творчо-режисерський. Мистецтвознавчо-теоретичний містить розвідки, присвячені осмисленню теоретичних засад драматичного театру й театру вуличного як сфери інтересів Я. Федоришина. Це, зокрема, монографії й статті таких авторів як: Б. Мейсон, Дж. Кохен-Круз, П. Паві [12], А. Прудников [13]. Англомовна дослідниця Дж. Кохен-Круз панорамно висвітлила формати вуличного театру в країнах Європи, Африки, Північної та Південної Америки, Індії та Китаї як агітаційний, невидимий, ляльковий, прямої дії, партизанський, цирковий, продуктивного мистецтва. Тоді як інший англомовний дослідник, Б. Мейсон зосередив увагу на вуличних театрах Великої Британії та країн Європи з наголосом на тому, що вуличний театрі є не маргінальним явищем у театральному процесі, а логічним продовженням театру класичного, із залученням визнаних режисерських прийомів у поєднанні з новітніми виражальними засобами.

П. Паві [12] розглянув вуличний театр з позицій його інституціональної форми (через місця виступу вуличних акторів) та психологічного впливу (розважальні та виховні функції) на людей.

Натомість у роботах вітчизняного дослідника А. Прудникова [14-15] висвітлено таку форму вуличного театру як театр на ходулях не тільки як естетичне й художнє явище, форма дозвілля й видовище, а ще як форма соціальної комунікації та механізм соціокультурного управління.

Історико-біографічний напрям містить роботи, що сприяють висвітленню особливостей контексту й динаміки творчої

індивідуальності Я. Федоришина, а також генези тих явищ, які сформували його своєрідний режисерський почерк, що висвітлено в працях П. Богданової, А. Віслової, Н. Єрмакова, Р. Єсипенко, В. Колязін, Н. Корнієнко. Особливої ваги набувають праці тих, хто безпосередньо був вчителями Я. Федоришина – В. Цветкова [18] та А. Ефроса [21]. Також визначити місце Я. Федоришина у сучасному театральному процесі допомагає колективна монографія, видана Інститутом проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України «Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття».

Праці В. Цветкова містять як культурний контекст театального життя ХХ ст., так і особливості авторської викладацької методики, що дотримувалася прийомів психологічного театру, була орієнтована на розвиток акторської індивідуальності, що базувалася на єдності виховання, освіти й навчання та наголошувала на вагомості тандему актора з режисером. Зокрема, В. Цветков зазначав: «Актор і режисер зобов'язані знати п'єсу, розуміти, глибоко відчувати і образно бачити.., актор – це фокус, в якому концентрується вся діяльність театру» [18]. Апелювання до роздумів В. Цветкова дозволяє сформулювати уявлення про витoki компетентності Я. Федоришина в плані його стилю взаємодії з акторським складом як етично спрямованої й такої, що зберігає славетні викладацькі традиції К. Станіславського.

У свою чергу А. Ефрос, у значенні впливу на режисуру Я. Федоришина, виокремлював таке важливе положення репетиційного процесу як злагодженість дій та морально здоровий клімат у творчому колективі. Вагомість врахування режисером особливостей психології актора, на думку А. Ефроса, є вагомим чинником розбудови творчого колективу, є запорукою вдалих театральних вистав. Так, режисер зазначив: «репетиція повинна доставляти радість. Тому що на репетицію йде половина кожного дня по всьому життю. І якщо після болісних репетицій навіть і вийде хороший спектакль, – це не викупить втрат» [21].

Творчо-режисерський напрям представлено аналітикою з вистав і творчої особистості Я. Федоришина таких вітчизняних і закордонних авторів як С. Васильєв [3], О. Вергеліс, Н. Єрмакова, Р. Кречетова [9], Т. Круковська, А. Липківська [11], І. Семенів [16], В. Холодна [17], Н. Шевченко [20] чий статті, нариси та інформаційні повідомлення надруковані в таких закордонних і вітчизняних публіцистичних виданнях як «Кіно-Театр», «Петербургский театальный журнал»,

«Просцениум», «Страстной бульвар», «Сцена», «Театральна бесіда», «Театральная жизнь», «ШО»; газетах «24», «Високий замок», «Дзеркало тижня», «Комсомольская правда в Украине», «Культура і життя», «Львівська газета», «Львівська пошта», «Суботня пошта», «Kurier Galicyjski».

Стає зрозумілим позитивне ставлення С. Васильєва до режисури Я. Федоришина в контексті фестивалю вуличних театрів та аналізу його діяльності: «Грالی «Зустріч з Просперо» – майже півторагодинне дійство за мотивами шекспірівських «Бурі», «Гамлета», «Ромео та Джульєтта» і «Сну в літню ніч». Видовище абсолютно розкішне. Динамічне і експресивне. З шикарними костюмами, винахідливими декораціями, оригінальними феєрверками, а головне – такою приголомшливою мірою розкутості й панібратства до класика, за якою й упізнаєш справжніх майстрів жанру».

Важливим було саме ставлення Я. Федоришина як митця до організаційних питань. Зокрема, відмова від інституту журі й перехід події на рівень дійства, свята, демонстрації майстерності, де критерієм якості була реакція глядацької аудиторії. Також розглянуто перспективу покращення фінансування фестивалю шляхом залучення спонсорської підтримки. Тобто автор намагався всебічно висвітлити думку режисера щодо організаційної й творчої роботи фестивалю. Особливої уваги заслуговує теза про елітарність театру Я. Федоришина, якої дотримувався сам режисер, що передано прямою цитатою з інтерв'ю: «Наш театр – мистецтво елітарне. Вважаю, що театр не повинен повчати. Це добре роблять в школах, університетах, це роблять батьки. А театр повинен формувати смак» [6].

Метод аналізу інтерв'ю режисера театральних вистав дозволив виокремити особливості творчої роботи, факти біографії, що вплинули на формування світоглядних настанов, педагогічні прийоми Я. Федоришина. А також дослідити, за яким напрямом змінювалися погляди режисера на професію, викладацьку діяльність і власну місію в театральному процесі та житті.

Термін «вуличний театр» вимагає прояснення як з боку жанрового розмаїття, так і з боку дефініції. Вуличний театр, як театр, вистави якого відбуваються просто неба, набув популярності в середині ХХ ст., протягом століття набув різних форм, інституціоналізувався, на що вказують фестивалі регіонального,

державного, міжнародного рівнів у багатьох країнах світу, отримав шанувальників і критиків, але донині посідає маргінальне становище.

Так, П. Паві, зазначав щодо вуличного театру як такого «вистави якого відбуваються поза стінами традиційних приміщень: вулиця, майдан, ринок, метро, університет тощо...». Фактично йдеться про повернення до основ театру: середньовічні містерії відбувалися перед соборами і на міських майданах. Прагнення залишити театральне приміщення відповідає потребі піти на зустріч з публікою, яка переважно не відвідує театрів, здійснити безпосередньо соціологічний вплив, вписатися в міські виховні заходи з активізації населення, поєднати культуру та громадський захід» [12]. Тобто характеристика вуличного театру вказує на його соціокультурний формат, що суперечить природі класичного театру, водночас, є його продовженням і вказує на процеси демократизації в театральному мистецтві.

За визначенням Б. Мейсона, вуличний театр є соціально-естетичним масштабний явищем: «сольні й колективні, музичні й пластичні: театри інсталяції, вогню й води та інші використовують можливості вуличного простору». Варто зазначити, що Б. Мейсон, відзначаючи соціальний характер вуличного театру, наголошував на естетичній складовій зазначаючи, що таким театральним колективам, «зазвичай властиві пластичність виразних засобів, чіткість форми, яскравість подання, що є важливим аргументом на користь збільшення естетичних можливостей вуличного театру». Тобто збільшення можливостей візуалізації задуму в художніх образах є прерогативою вуличного театру, розташованого в міському просторі.

Все, що відбувається під відкритим небом має інакший масштаб, інакшу енергетику. Тут працюють всі стихії природи, такі засоби виразності, які не працюють на сцені. Через те, що постановочні території величезні – вулиця, площа – для декорацій використовуються тільки величезні конструкції. У виставах частіше задіяні не драматичні актори, а холдулісти, акробати, клоуни. У вуличних постановках немає тексту, часто режисер має все відобразити виключно візуально, а актори під відкритим небом мають бути фізично підготовленими до небезпечної роботи, чути вільними у насиченому дійстві, де від актора вимагається висока фізична досконалість, витримка, повне володіння своїм тілом, уміння працювати з піротехнікою.

Термінологічний аналіз показав, що концептуально вагомими для вивчення творчості Ярослава Федоришина й такими, що дозволяють розглянути його в контексті сучасного театрального процесу України є такі терміни: «режисерський метод», «вуличний театр», «акторська школа», «метафоричний театр».

Режисерський метод, як його можна синтезувати з праць О. Єфремова, М. Захарова, Ю. Любимова, Г. Товстоногова, П. Фоменка, А. Ефроса [21] є систематичною діяльністю режисера в роботі з акторським складом з розвитку в нього необхідних для режисерського бачення гри психологічних можливостей, пластичності, імпровізаційності тощо.

Так, хрестоматійним прикладом є складові методу фізичних дій як єдності психічного та фізичного в творчості актора, розроблений К. Станіславським: увага, уявлення та фантазія, почуття правди й віри, спілкування, взаємодія, емоційна пам'ять, м'язова свобода, дія, логіка та послідовність, обставини, сверхзадача, атмосфера, темпо-ритм, внутрішнє сценічне самопочуття, зовнішня характерність, пластика, мова, підтекст, другий план.

Режисерський метод спрямовується на максимальне досягнення професійної форми актора щодо його найбільш повної реалізації в театральному творі. Тому режисерський метод є як полем для прояву режисерського погляду на роботу актора, так і можливістю для розкриття акторської майстерності. Тобто режисерський метод в театральному процесі є наріжним каменем взаємин між режисером і трупю, а також чільним показником планомірності репетиційного періоду.

Цілком очевидно, що, окрім безпосереднього впливу особистостей вчителів Я. Федоришина, В. Цветкова та А. Ефроса, маємо розглянути і той вектор, котрий у першій третині ХХ століття наданий був українському мистецтву режисерами авангардних напрямків і, зокрема, безсумнівним лідером української авангардної режисури Лесем Курбасом. Для створення цілісної картини формування творчої особистості та режисерського стилю Я. Федоришина необхідно виявити впливи, які відчув він у роки навчання та проаналізувати той контекст, в якому він робив перші самостійні кроки як режисер, адже кінець 1980-х – початок 1990-х залишається однією з найцікавіших сторінок розвитку українського театру.

Театральну освіту Я. Федоришин розпочав у Харківському інституті мистецтв ім. І. П. Котляревського. У той час це була надзвичайно потужна школа, в основі якої були дві основні тенденції – орієнтація, з одного боку, на традиції психологічного театру, найяскравішим представником якого визнавався К. С. Станіславський, чия система й лежала в основі навчання майбутніх фахівців, та, з іншого боку, максимальне засвоєння курбасівської спадщини. І це був природний процес: адже на театральному факультеті в різні роки викладали соратники та учні Леся Курбаса – І. Мар'яненко, Р. Черкашин, Л. Сердюк, Л. Дубовик та ін.

Саме традиції курбасівської школи і вплинули на майбутнього режисера Я. Федоришина з перших же тижнів навчання. Починав навчання Я. Федоришин за спеціальністю «актор театру ляльок». Але, вже тоді відчував потяг до режисури драматичного театру, як вільнослухач, відвідував лекції на режисерському курсі Всеволода Івановича Цветкова, який багато часу та уваги приділяв педагогічній діяльності, постійно працював над розробкою історичних та практичних питань театральної педагогіки. З приводу педагогічної роботи він сам зауважував, що «педагогіці треба навчатися, треба вміти грамотно викладати свої думки, осягати теорію, вивчати класичну драматургію і читати, багато читати!» [18].

Я. Федоришин з ніжністю згадував свого вчителя: «Головним талантом В. Цветкова був талант педагога, він вмів розбудити у студенті творчі сили. На його заняттях хотілось бути першим, активним. Він ніколи нікого не викликав на сцену, довга черга вишиковувалась сама собою. Часто давав завдання показувати екзерсиси, етюди, вправи, пов'язані з текстом тієї чи іншої п'єси. Називав це «похлопування класика по плечу». Говорив, що В. Шекспіра треба ставити так, ніби він сидить з тобою поруч, і це він підсів до тебе, а не ти до нього. Завжди багато уваги приділяв вивченню професійної термінології, з самого початку вбачав у кожному студенті колегу, і прагнув розмовляти з кожним з нас на відповідному рівні, як з вже справжніми дорослими режисерами. Завжди вмів поєднувати теоретичні знання практичними прикладами. Мріяв про те, щоб ми стали не просто режисерами-постановниками. Часто наводив приклад творчості Г. Товстоногова, який на його думку був взірцем режисера-педагога, – створивши творчу лабораторію, прагнув залучити до творчості і навчання режисера, драматурга, актора, художника, композитора» [18].

По закінченні Харківського інституту мистецтв Я. Федоришин стає актором львівського ТЮГу, де й працював поки не вирішив втілити свої мрії. У 1986 році, дізнавшись що видатний режисер Анатолій Єфрос набирає курс, Я. Федоришин вступає у «ГИТИС» (ДІТМ). А. Єфрос закінчив «ГИТИС» (Державний інститут театрального мистецтва) у 1950 р., курс М.В. Петрова, чия творчість була у певний період пов'язана з Харковом. М. В. Петров свого часу працював з В. Е. Мейєрхольдом і перейняв від нього його деякі ідеї. Саме від М. Петрова молодий А. Єфрос успадкував інтерес до гри, до ігрового театру, який він у свій ранній період об'єднує з психологічним театром, а уроки психологічного театру він перейняв від учнів К.С. Станіславського А. Попова і М. Кнебель. Згодом все це він передасть своєму учневі Я. Федоришину.

В 1950-ті роки М. Кнебель працювала етюдним методом, який вона перейняла від К.С. Станіславського. Сутність етюдного методу полягала в тому, що репетиції вистави розпочинались не з застольної читки п'єси, а з проби «ногами». Актори, оминаючи стадію обговорення п'єси за столом, відразу виходили на сценічний майданчик і, без знання тексту, шукали дію у живій імпровізаційній манері. Етюдний метод ґрунтувався на спонтанних реакціях і допомагав акторам відійти від штампів і досягнути природного правдивого існування. У 1950-ті роки етюдний метод зробив революцію у театрі. Продуктом цієї революції і були вистави А. Єфроса. «Етюдний метод. – писав А. Єфрос, – надпрактична справа. Після дієвого розбору все має бути настільки ясно, щоб відразу можна було вийти на сцену та зімпровізувати. Необхідно мислити дієвопсихологічно. Основа такого мислення в тому, що людина бачить все через дію, через зіткнення. Якщо підходити так до вистави, то в ньому не буде нудності, і це буде взято не з неба, а з самого життя» [21].

Сам Я. Федоришин, згадуючи роки навчання у А. Єфроса, зазначав, що: «Зміст режисерського методу А. Єфроса можна визначити як театр малюнку. Універсальний підхід до театру, до репертуару, його ще можна назвати мелодичним підходом. Це створення особливого роду діалогу, навчав нас цьому особливому мистецтву, перекладу драматичного діалогу у гру. Побудова психофізичної, мелодичної «проволоки» діалогу, де кожен крок був виражений у точно знайденій дії поведінки, яку можна продемонструвати, пояснити, передати актору. А. Єфрос навчав саме

мистецтву такого роду побудови, тобто розбору і реалізації з актором. А. Ефрос був режисером, для якого поняття «дія» було досить живим і конкретним. Одним з перших увів у театральний ужиток тему духовності, яка у поколінні шестидесятників пов'язана з темою інтелігенції, яка на його думку, відрізняла дух унікальності, неповторності, вибраності».

А. Ефрос мав величезний вплив на Я. Федоришина, але спілкування вчителя та учня було недовгим. Весною 1987 року видатний режисер пішов з життя. Режисерську майстерню, в якій навчався Ярослав, очолили Борис Морозов і Йосип Райхельгауз.

Варто відзначити, що у цей час в «ГИТИС» навчалися ще кілька молодих режисерів, з іменами яких згодом буде пов'язаний надзвичайно плідний та важливий етап у розвитку українського театру – Андрій Жолдак, Володимир Кучинський, Валерій Більченко, Олег Ліпцин.

Український театральний авангард ХХ ст. та особистість його лідера Леся Курбаса стали джерелом натхнення для митців сучасного українського театру, зокрема для Я. Федоришина. Саме він з режисерами нової формації такими як В. Кучинський, та ін., активно розвивав традиції метафоричного театру, що були закладені Лесем Курбасом на початку ХХ ст.

Прикметним явищем театального процесу другої половини 1980-х років в Україні стали художні пошуки молодої режисури, які на відміну від старшого і середнього покоління режисерів, у своїй практиці робили акцент на суто пластичні засоби акторської виразності. По-перше, це покоління відновило студійний рух, створила мережу нових театрів, заснувало декілька фестивалів, здійснило спробу вийти на європейську сцену. Саме їхніми зусиллями було суттєво змінено театральну ситуацію в Україні, що зробило театральний процес більш динамічним. Ці режисери виховали нову публіку. Як вважає доктор мистецтвознавства В. Фіалко, «територію постдраматичних пошуків 1990-х років виразно оприлюднюють вистави В. Більченка, Д. Богомазова, І. Волицької, А. Жолдака, В. Кучинського, Д. Лазорко, О. Ліпцина, В. Троїцького, Я. Федоришина.

Однією з провідних ідей стала ідея «європеїзації», що означала прилучення українського театру до всього арсеналу інноваційних форм, звернення до сучасної світової драматургії.

На початку 1990-х років театр набуває сакральної функції. Недаремно у Львові, 1989 р. був заснований Духовний театр «Воскресіння» під орудою Я. Федоришина, в який вливається ряд акторів з театру юного глядача. До цього театр працює як лабораторія, де режисер разом з акторами займається складним і наполегливим методологічним пошуком, у сфері, яку він називає ігровим театром. Поява на сцені п'єс Кальдерона, Г. Байрона, А. Стріндберга – є кроком до взаємодії духовного і художнього на сцені, спробою віднайти особливий тон спілкування з глядачем, тон який духовно удосконалював би глядача. Театр розпочав свою роботу виставою «Чудо Св. Отця Миколая над Половчином» С. Перського.

У 1991 році театр поїхав на Міжнародний театральний фестиваль до Польщі. Митці заприятимися з українським Фондом св. Володимира Великого, який очолював професор Володимир Мокрий. За його сприяння театр «Воскресіння» запросили до Кракова. Це був перший прорив у світ.

Саме під час перебування у Польщі Я. Федоришин знайомиться з розповсюдженою у всьому світі практикою вуличного театру, зокрема, з Кшиштофом Дубелем. Виникнення вуличного театру як соціокультурного явища пов'язане з початком формування театрального мистецтва. На певних етапах еволюції суспільства і культури вуличний театр, як і багато інших соціокультурних явищ, досягає піку розвитку і стає об'єктом наукової уваги та предметом теоретичного дослідження. В історії театрального мистецтва є потреба з'ясування природи вуличного театру та визначення етапів його формування [2; 3; 14; 16].

У сучасній вітчизняній науці вуличний театр є невід'ємною складовою частиною будь-якого свята. У всі часи він привертав до себе людей здатністю сильного емоційно – психологічного впливу, що зумовлено новизною побаченого. Видовищні форми вуличного театру можуть мати, крім комунікативної, естетичної та символічної, інші важливі функції [22].

На межі XX – XXI століть у вуличного театру з'являються нові технічні можливості, чим зумовлений сплеск інтересу до нього. Світовий досвід сучасного вуличного театру базується на досягненнях таких італійських, французьких, іспанських (переважно каталонських) і німецьких колективів. Постановки вуличних театрів

популярні серед глядачів, створюють особливу святкову атмосферу в міському середовищі [22].

Серед інших європейських країн надзвичайно інтенсивно розвивається вуличний театр у Польщі, що певною мірою впливає і на мистецтво українських представників цієї театральної форми. В Україні безсумнівним лідером цього напрямку є Львівський академічний духовний театр «Воскресіння». Знайомство з польськими вуличними видовищами відбулося у Я. Федоришина 1991 року, під час річного стажування у видатного польського режисера Кшиштофа Зануссі.

Львівський академічний духовний театр «Воскресіння» функціонує і як репертуарний театр, і як творча майстерня чи лабораторія, яка розробляє нові театральні ідеї. Її можна порівняти з науковою лабораторією, яка займається теоретичною наукою, концентруючи пошуки в області чистого пошуку та експерименту.

Я. Федоришин у процесі свого творчого життя виступав не тільки як самобутній і талановитий театральний практик, але й як глибокий і вдумливий оригінальний теоретик сценічного мистецтва, що є однією з характерних особливостей режисера.

Величезну увагу приділяв режисер роботі з актором. Оскільки у театрі все пов'язано з актором і його природою, для нього найцікавішим і найскладнішим є сприймання самого актора як природи. Тож, завдання режисера – пробудити цю природу, змусити актора творити. Якщо виставу від початку і до кінця у найменших деталях придумав режисер, то вона і обмежиться рамками його власного світу.

Паралельно зі створенням театру з'являється надзвичайно значущий суспільним проєкт – фестиваль «Золотий лев», який за ці роки відвідало понад 300 театрів з 60 країн світу. Сьогодні «Золотий лев» проходить як фестиваль театрів під відкритим небом та як фестиваль театрів у традиційних закритих приміщеннях. Фестиваль є державним і є членом Європейського театального форуму (IETM) і Асоціації міжнародних фестивалів (IFEA).

За останні роки у фестивалі брали участь відомі вуличні театри: з Чехії, Польщі, Португалії, Угорщини, Італії, Франції, України. Однією з наймасштабніших вистав фестивалю була «Кармен» відомого італійського театру «Оплас», в якому актори танцюють на ходулях. Також французька трупа з Леону Romain-Michel Street Chaud та

краківський театр «Вагабундо», які виступають у жанрі клоунади та активно залучають глядачів до участі у виставі.

Традиційно фестиваль розпочинається і завершується карнавалом, коли вулицями Львова проходять всі його учасники. Щовечора площа перед Львівською Оперою перетворюється на сцену для безкоштовних театральних вистав і вуличних дійств.

За визначенням самого режисера: «Театр «Воскресіння» поєднує у собі три функції – учбову, експериментальну, духовну» [1]. Театр «Воскресіння» є не тільки репертуарним театром, а як творчою майстернею або лабораторією, яка розробляє нові театральні ідеї, скерована у напрямку пошуку та експерименту.. У творчій лабораторії театру «Воскресіння» повністю викристалізувався стиль роботи Я. Федоришина.

Його любов до театру – процесу, а не результату, до поглибленої методики роботи з акторами, до досягнення авторського світу як величезного всесвіту ідей, до створення живого життя на сцені – все це визначило особливий складний характер репетицій.

Режисер зауважує: «У мене, на мій погляд, від вистави до вистав змінюється методологія роботи з актором. Інколи, навіть, актори не встигають звикнути до однієї методології, а я вже пропоную їм іншу. Методологія вимагає від мене включення серця, щоб у кожній новій виставі кров текла інакшого складу. Я займаюсь тим, щоб не просто розширити кордони для вираження особистості актора, я займаюсь процесом перевтілення, але не того перевтілення, коли я перевтілююсь у характер зображеної людини, а коли я перевтілюю свій власний тип.

Мені б хотілось, щоб моє мистецтво не було просто дзеркалом, яке віддзеркалює, а щоб могло втілити певну більш високу духовну сутність. Адже процес творення є процес одухотворення, процес осягнення Бога. А наша особистість відповідає часу, акторська – особливо, тому підвладна усім порокам, що притаманні часу» [7].

У театру «Воскресіння» особливе ставлення до аудиторії. Я. Федоришин неодноразово зазначав, що його не цікави глядач, який приходить до театру для задоволення власних амбіцій і власного снобізму, щоб отримати інформацію, якою можна хизуватись серед друзів, чи бути в курсі найновіших мистецьких новин, одне слово, використовувати театр як знаряддя для самохизування. Не близький режисерові і той глядач, який сприймає театр як місце відпочинку після важкого дня. Звичайно, людина має

право на відпочинок, але для цього можна використовувати зовсім інші джерела – фільми, телебачення, музичні комедії, кабаре, розважальний театр. Для театру «Воскресіння» важливий глядач, який перебуває в стані духовного розвитку, готовий до духовної розмови і шукає ключ до пізнання самого себе і свого місця на землі. Але це не означає, що це театр для обраних. Духовна елітарність немає нічого спільного ні з соціальним походженням, ні з матеріальним станом, ані навіть з освітою.

І все ж практика театру «Воскресіння» аж ніяк не є певною стилізацією або реконструкцією старовинних обрядів: «Ми не прагнули воскресити релігійний театр, радше це була спроба світського ритуалу. Але у всіх своїх пошуках ми прагнули уникати однієї можливості – створити церемонію. У нашому досвіді були трагічні, ліричні історії, був блискучий гумор, але ми не створювали вистав, які б викликали дешеву ейфорію. Я вважаю, що воскресити ритуал у театрі більше не буде змоги з огляду на відсутність беззастережної віри, єдиної системи первісних образів. Коли ми намагаємося відновити первісну групову реакцію глядачів, так би мовити їх буквальну співучасть, то, хочемо того чи не хочемо, а вдаємося до хаотичної спонтанності» [7].

Ярослав Федоришин відстоював високе призначення театру, який повинен бути не місцем для розваг публіки, а храмом, який слугує високій меті істинного мистецтва. Любов режисера до театрального процесу, до поглибленої методички роботи з акторами, до осягнення авторського світу як величезного космосу ідей, до створення живого життя на сцені – все це визначає особливий, складний характер репетицій, ретельної роботи з акторами.

Сьогодні Львівський академічний духовний театр «Воскресіння» – незвичайний театральний організм, що має унікальний практичний і теоретичний досвід. Завдяки своєрідному режисерському методу Я. Федоришина він не просто є затребуваним українським театральним колективом у світовому просторі, а й носієм найкращих традицій української сцени і відкривачем нових шляхів для її розвитку.

Джерела

1. Александровский И. Украинский театр: (За арх. матеріалами «Молодого театру» в ДМТМіК України, інв. № 9305). – Київ. – С. 1.
2. Брюховецька Л. Фестиваль вуличних театрів на «Золотому леві» / Лариса Брюховецька // Кіно-театр. – 1997. – № 1. – С. 7-11.
3. Васильев С. Уличные театры, чистое удовольствие / Сергей Васильев // ШО. – 2010. – № 9-10. – С. 50-54.
4. Гартен М. Цьогоріч «Золотий лев» суціль експериментальний / Марта Гартен // ЗІК. – 2012. – 27 вер.

5. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер: Пер. з польск. / Є. Гротовський. – Львів: ЛНУ ім. І.Франка, 1999. – 186 с.
6. Дем'яненко С. Передумови створення фестивалю «Золотий Лев» як національної стратегії у роки незалежності України / Сергій Дем'яненко // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали ІХ Міжн.наук.-творч. конференц. м. Київ, 21 квітня 2016. – К.: НАКК. – 2016. – 224 с.
7. Губанова А. Інтерв'ю з Я. Федоришиним. Львів. 2017. (Зберігається в архівах автора).
8. Козирева Т. «Золотий Лев» знову поставить місто на ходулі / Тетяна Козирева // Високий замок. – 2009. – 22–24 вер. (№ 121).
9. Кречетова Р. Осенній марафон / Римма Кречетова // Театральна жизнь. – 2008. – №1. – С. 28-40.
10. Крег Е.Г. Про мистецтво театру / Едвард Гордон Крег. – К.: Мистецтво, 1974. – 319 с.
11. Липківська Г. Режисура України: Зачароване коло / Ганна Липківська // Просценіум. – 2003. – № 1 (5). – С. 31-33.
12. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 386 с.
13. Прудников А.А. Історичні передумови виникнення театралізованої вистави на ходулях / А.А. Прудников // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22-23 квітня 2010 р. (під ред. проф. В.М. Шейка та ін. – Х.: ХДАК, 2010. – 218 с.
14. Прудников А.А. Майстри вуличного театру / А.А. Прудников // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19-20 квітня 2012 р. (під ред. проф. В.М. Шейка та ін. – Х.: ХДАК, 2012. – 318 с.
15. Прудников А.А. Засоби художньої виразності у виставах вуличного театру / А.А. Прудников // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 21-22 квітня 2011 р. (під ред. проф. В.М. Шейка та ін.) – Х.: ХДАК, 2011. – 240 с.
16. Семенів І. Ярослав Федоришин: «Вуличне мистецтво – це не лише розвага» / Ірина Семенів // Високий замок. – 2007. – 27 вер. (№127).
17. Холодна В. Ярослав Федоришин: «Нема культури – нема держави» / Віра Холодна // Високий замок. – 2014. – 13 черв.
18. Цветков В.И. Мастерство режиссера. Эвристические задачи по управлению творческим процессом: Учеб.-метод. пособ. / В.И. Цветков. – Харьков: ХГАК. – 1997. – 42 с.
19. Шведа О. Міжнародний театральний фестиваль «Золотий Лев» зібрав акторів усього світу / Ольга Шведа // Суботня пошта. – 2007. – 14 вер. (№14).
20. Шевченко Н. Фестиваль «Золотий Лев» / Наталя Шевченко // Просценіум. – 2001. – № 1. – С. 52-54.
21. Эфрос А. В. Эфрос А. В. [Избранные произведения: В 4 т.]. – М.: Фонд «Русский театр», Издательство «Парнас», 1993. – Т. 1. Репетиция – любовь моя. – 318 с.
22. Прудников А. А. Видовища специфіка вуличного театру / А.А. Прудніков // Культура України : зб. Наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, – Харків, 2014, – Вип. 44. – С. 235-241. – Бібліогр.: 10 назв.

Кадира Владислав Николаевич
 Кандидат исторических наук, доцент
Институт современных знаний имени А. М. Широкова

2.2. Крестьянские побеги как одна из форм антифеодальной борьбы белорусского и украинского народов во второй половине XVI – первой трети XVII в.

Одним из важнейших социальных явлений во второй половине XVI в. были массовые побеги крестьян. Основной причиной побегов было усиление феодально-крепостнического гнета. Однако это явление, занимающее столь значительное место в истории классовой борьбы и в целом в судьбах восточноевропейского крестьянства, остается мало изученным. Отсутствуют и специальные исследования, не выяснены все причины и их особенности на том или ином этапе