МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

ЧЕРКАСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ОБЛАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Виконала:
здобувачка вищої освіти магістратури
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Аліна СТАРОДУБ

Науковий керівник:
заслужений артист України,
старший викладач кафедри
майстерності актора ХДАК
Павло КУЧИН

Наукові рецензенти:
1) доктор культурології, професор
Антоніна КІКОТЬ;
2) заслужена артистка України, акторка
Черкаського музично-драматичного театру
ім. Т. Г. Шевченка
Наталія ВІГРАН

Допущено до захисту
Зав. кафедри_____/ Сергій ГОРДЄЄВ /
20 грудня 2023 р.

Харків
2023

Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва
Кафедра режисури
Ступінь вищої освіти «Магістр»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Завідувач кафедри режисури
_____/ Сергій ГОРДЄЄВ
19 жовтня 2022 р.

ЗАВДАННЯ
на виконання кваліфікаційної роботи здобувачки вищої освіти
Аліни СТАРОДУБ

1. Тема:
«ЧЕРКАСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ОБЛАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ»
науковий керівник – заслужений артист України,
старший викладач кафедри майстерності актора ХДАК
Павло КУЧИН
затверджені рішенням кафедри режисури від 19 жовтня 2022 р.

2. Строк подання роботи – 20 грудня 2023 р.

3. Вхідні дані – в роботі досліджується генезис та динаміка розвитку Черкаського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.

4. Зміст кваліфікаційної роботи (питань, що потребують розробки)
ВСТУП
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ
РОЗДІЛ 2. ГЕНЕЗА ТА ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ЧЕРКАСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА
РОЗДІЛ 3. СВОЄРІДНІСТЬ ТВОРЧОЇ ПРАКТИКИ ЧЕРКАСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ
ВИСНОВКИ
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ
ДОДАТКИ

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи

Розділи	Відомості про консультантів розділів кваліфікаційної роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
ВСТУП	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Світлана ШУМАКОВА	05.10.2022	
РОЗДІЛ 1	доктор культурології, професор Антоніна КІКОТЬ	14.11.2022	
РОЗДІЛ 2	доктор культурології, професор Антоніна КІКОТЬ	22.12.2022	
РОЗДІЛ 3	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Роман НАБОКОВ	28.01.2023	
ВИСНОВКИ	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Світлана ШУМАКОВА	12.02.2023	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	доктор культурології, професор Антоніна КІКОТЬ	10.03.2023	
ДОДАТКИ	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Роман НАБОКОВ	25.04.2023	

6. Дата видачі завдання – 19 жовтня 2022 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання	Примітка
1.	ВСТУП	07.11.2022	
2.	РОЗДІЛ 1	18.12.2022	
3.	РОЗДІЛ 2	24.01.2023	
4.	РОЗДІЛ 3	09.02.2023	
5.	ВИСНОВКИ	02.03.2023	
6.	СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	21.04.2023	

7.	ДОДАТКИ	16.05.2023	
8.	РЕДАГУВАННЯ ТЕКСТУ	27.09.2023	
9.	ЗБІР РЕЦЕНЗІЙ	08.11.2023	

Здобувачка вищої освіти: _____ Аліна СТАРОДУБ
(підпис)

Науковий керівник роботи: _____ Павло КУЧИН
(підпис)

ЗМІСТ

ВСТУП..... 7

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ..... 12

1.1. Аналіз джерельної бази..... 12

1.2. Система методів дослідження музично-драматичного театру 15

1.3. Визначення та витоки поняття «музично-драматичний театр» в Україні..... 21

Висновки до розділу 1..... 28

РОЗДІЛ 2. ГЕНЕЗА ТА ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ЧЕРКАСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА..... 29

2.1. Заснування та розвиток Черкаського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (1930-ті–1950-ті рр.) 29

2.2. Реорганізація та нове життя Черкаського театру в період з 1954 по 1970-ті рр. 34

2.3. Театральне піднесення музично-драматичного театру під орудою художнього керівника Аліма Ситника (1970–2008 рр.) ... 46

2.4. Постать Т. Г. Шевченка у виставах Черкаського театру..... 51

Висновки до розділу 2..... 56

РОЗДІЛ 3. СВОЄРІДНІСТЬ ТВОРЧОЇ ПРАКТИКИ ЧЕРКАСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ..... 58

3.1. Осучаснення репертуарної політики Черкаського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (2009–2018 рр.)..... 58

3.2. Втілення новітніх тенденцій та способи осучаснення вистав під керівництвом головного режисера Станіслава Садаклієва («Украдене щастя», «Носороги»)..... 66

3.3. Гастрольна та фестивальна діяльність театру 75
Висновки до розділу 3 79

ВИСНОВКИ 80
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 83
ДОДАТКИ 91

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Музично-драматичний театр – це національна ідентичність українського народу. В сценічному дійстві органічно поєднується слово разом із музикою, танцем, піснею, додаються етнографічно-фольклорні мотиви, які надають емоційної виразності. Синтез драматичного проживання разом із характерними особливостями музичного театру та з регіональними особливостями зумовлюють шлях до зародження самобутнього національного театру. Актуалізація та переосмислення конкретних особливостей мистецького регіону допомагає розглянути музично-драматичний театр в цілісному історичному та культурному аспектах.

Вибір теми дослідження викликаний необхідністю дослідити специфіку українського музично-драматичного театру в сучасному контексті на прикладі Черкаського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.

Черкаський музично-драматичний театр передбачає збереження кращих культурних традицій минулого та додавання новітніх напрямів. Велика увага приділяється творам сучасної української та зарубіжної літератури. Безумовно, це забезпечує активну роботу та безперервний розвиток. Не варто обминати той факт, що театр продовжує творити в один із найважчих часів для України – в період війни. В цей час театр не просто створює нові вистави, а слугує ніби рупором для українського народу. Таким чином відбувається презентування потреб і запитів часу, моделювання поведінки глядачів у реаліях сьогодення. Це слугує підґрунтям для вивчення вектору розвитку основних особливостей музично-драматичного театру на сучасному етапі становлення театрального мистецтва, що буде сприяти подальшим досягненням у цій сфері.

Проаналізувавши літературні джерела з даної теми, виявилося, що в науковому дискурсі існують праці, які висвітлюють лише деякі аспекти теми. Проте немає праці, яка б ґрунтовно та розгалужено описувала розвиток та

діяльність театру від його заснування до наших днів. Тому це дає право вибору теми та зумовлює її актуальність.

Зв'язок роботи за науковими програмами, планами, темами. Магістерське дослідження виконано відповідно до плану наукових досліджень кафедри режисури Харківської державної академії культури 2022–2023 рр., затвердженого на засіданні кафедри (протокол № 2 від 20 вересня 2023 р.), та є складової теми «Актуальні науково-дослідні пошуки в контексті сценічного дискурсу».

Мета та завдання дослідження. *Мета* – простежити специфіку розвитку та діяльності Черкаського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка як цілісного явища та з'ясувати особливості методики роботи в даному театрі.

Досягнення мети передбачає виконання таких *завдань*:

- проаналізувати та систематизувати джерельну базу дослідження;
- визначити основні поняття дослідження;
- розробити систему продуктивних підходів та методів;
- простежити основні етапи розвитку театру;
- охарактеризувати своєрідність музично-драматичного театру в Україні в рамках сучасності;
- вдосконалити поняття «музично-драматичний театр»;
- дослідити синтез творчості актора, режисера, балетмейстера та диригента в процесі роботи над виставою;
- дослідити особливості вистав різного спрямування;
- висвітлити значення постаті Т. Г. Шевченка у виставах музично-драматичного театру;
- розглянути гастрольну та фестивальну діяльність театру.

Об'єктом дослідження є художня концепція Черкаського академічного музично-драматичного театру.

Предметом дослідження є становлення та організаційно-творчі особливості діяльності Черкаського академічного музично-драматичного театру.

Методи дослідження. Використані наукові підходи та методи дослідження обумовлені специфікою теми, метою та завданнями магістерської роботи. Це зумовлює необхідність поєднання декількох наукових підходів.

Одним із використаних наукових підходів є – ***міждисциплінарний***, оскільки в роботі поєднуються засади різних гуманітарних дисциплін: театральна педагогіка, історія театру, мистецтвознавство, психологія творчості, філософія мистецтва тощо.

Основним науковим підходом в контексті даного дослідження став ***мистецтвознавчий підхід***. В руслі зазначеного підходу були використані такі методи:

- *метод аналізу вистав* для детального дослідження змісту та особливостей вистав різного спрямування («Украдене щастя», «Носороги», «Як все починалось»);
- *метод аналізу творчості автора* для розгляду та осмислення режисерської діяльності Аліма Ситника, Сергія Проскурні, Станіслава Садаклієва;
- *метод семіотичного аналізу* застосовується для дослідження художніх образів у виставах музично-драматичного театру.

З огляду на важливість історичного та культурного аспектів даного наукового дослідження, важливим підходом став ***культурологічний***. В його межах застосовано наступні методи:

- *метод історичної реконструкції* для виявлення динаміки розвитку певних подій театру в хронологічній послідовності;

- *метод структурно-функціонального аналізу* використано для розгляду окремих елементів та рис музично-драматичного театру та взаємозв'язку між ними в цілісній системі;
- *аксіологічний метод* для оцінювання творчого доробку досліджуваного театру;
- *герменевтичний метод* для розуміння та тлумачення понять;
- *метод соціометричного аналізу (інтерв'ю, опитування)* для дослідження та обробки первинної інформації про методику роботи в даному театрі та змоги використовувати отримані результати в подальших практиках.

Також в рамках наукового дослідження використано ***загальнонаукові методи:*** *метод аналізу джерельної бази, дескриптивний метод, компаративний метод (метод порівняння), метод класифікації та метод узагальнення.*

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що:

- удосконалено поняття «музично-драматичний театр»;
- одержано подальший розвиток осмислення інноваційних тенденцій в контексті розвитку сучасного музично-драматичного театру в Україні.

Практичне значення одержаних результатів. Проблематика даного наукового дослідження може слугувати практично-методологічною основою для науковців або майбутніх магістрів для їх подальших розробок у даній сфері.

Головні положення роботи можуть використовуватись у педагогічній діяльності для фахової підготовки майбутніх бакалаврів у вищих навчальних закладах в таких дисциплінах: «Майстерність актора», «Історія українського театру», «Історія української культури», «Специфіка роботи актора в музично-драматичному театрі», слугувати основою для розробки методичних матеріалів, програм та посібників із зазначених курсів.

Також результати дослідження можуть бути використані в творчо-практичній діяльності та в сучасних театральних арт-практиках, для застосування новітніх тенденцій в музично-драматичному театрі.

Дослідження дає змогу для пошуку нових рішень поєднаності драматичного та музично-пластичного існування актора в сценічному просторі та для нових режисерських втілень.

Окрім цього, результати дослідження можуть використовуватись у міських та регіональних програмах розвитку культури, наприклад: «Програма підтримки діяльності осередків національних творчих спілок Черкаської області на 2022-2026 роки», «Програма розвитку культури та охорони культурної спадщини Черкаської області на 2021-2023 роки» тощо.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи обговорювались на засіданнях кафедри режисури ХДАК. Апробація здійснена на: Міжнародній науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (2023, ХДАК); Всеукраїнській науковій конференції «Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція» (2023, КНУКіМ).

Публікації:

1. Стародуб А. Д. Творчий експеримент Черкаського академічного обласного українського музично-драматичного театру в умовах сучасності. *Культура та інформаційне суспільство XXI ст.* : матеріали Міжнар. наук.-теорет. конф. (20-21 квітн. 2023 р.). У 2 ч. Харків : ХДАК, 2023. Ч. 2. С. 53–54.

2. Стародуб А. Д. Постать Т. Г. Шевченка у виставах Черкаського музично-драматичного театру. *Актуальні дискурси мистецтва естради : традиції та європейська інтеграція* : матеріали III Всеукр. наук. конф. (21 квіт. 2023 р.). Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2023. С. 133–137.

Структура роботи складається зі вступу, змісту, 3 розділів, які містять 10 підрозділів, списку використаних джерел із 82 найменувань та 13 додатків. Основний текст роботи – 82 сторінки, загальний обсяг роботи – 110 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

1.1. Аналіз джерельної бази

За джерельну базу дослідження традицій та новацій Черкаського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка обрано ті праці, які безпосередньо або опосередковано торкаються проблематики та теми даної роботи. Під час дослідження використано наступні види джерел: статті з журналів та газет, книги з історії, публікації в наукових виданнях, монографії, автореферати, гуманітарні вісники, енциклопедії. Також використано збірники наукових праць, матеріали наукових конференцій інтерв'ю, опитування та Інтернет ресурси.

Черкаський музично-драматичний театр є одним з найбільш прогресивних театрів в Україні, який збагачує культурно-мистецьке життя регіону різноманітними виставами та показами. Звертаючись до історії театру, можемо помітити складний та тернистий шлях його становлення, а також відмітити його вплив на формування та народження видатних театральних постатей. Звісно, це спонукало багатьох дослідників звертатися до розгляду театру в своїх працях та виданнях. Ця література дозволяє більш детально реконструювати історію театру та провести аналіз театральних подій від зародження до сьогодення.

Можна використати декілька напрямків літературних джерел, які допомагали ґрунтовному викладу матеріалу в контексті даного дослідження:

- *теоретично-наукові джерела,* які дозволяли визначати основні твердження та поняття;
- *енциклопедичні джерела,* в яких можна знайти конкретні дані про видатних творців та особистостей;

- *публіцистичні джерела,* а саме – статті, публікації, завдяки яким є змога як аналізувати історичні факти, так і узагальнювати певні значущі події;
- *архівні матеріали* – афіші, відеозаписи вистав тощо, які дозволяють відстежувати зміни репертуару театру та аналізувати специфіку роботи акторів у виставах;
- *історичні джерела,* які дають можливість послідовно відтворити ключові події з початку існування театру.

Для дослідження конкретного музично-драматичного театру основоположними стали теоретичні праці з історії українського театру. Фундаментальне значення має видання «Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття» (голова редколегії В. Сидоренко), а саме розділи кандидата мистецтвознавства Г. Фількевич «Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії» [65], «Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини XX століття» [66]. Вони є дотичними до визначення поняття музично-драматичного театру в Україні.

З наукової точки зору, найбільш значущими стали роботи та посібники, в яких розкриваються значення методів та підходів, використаних в руслі дослідження. До дослідників можна віднести Н. В. Владимирову [17] зі статтею про особливості методологічних векторів сучасного мистецтвознавства; А. С. Галас [18], та Л. Пономаренко [48], які в повній мірі розкривають значення семіотики театру та точки її впливу.

Також вектор розвитку музичного театру досліджено в ґрунтовних працях І. М. Ян «Український музично-драматичний театр у соціокультурному просторі кінця XIX-початку XX століття» [77], «Роль українського музично-драматичного театру в збереженні та розвитку культурних традицій української нації в останній третині XIX – на початку XX століття» [76]. Сюди ж можна віднести і дослідників, праці яких дозволили провести паралель становлення музично-драматичного театру

впродовж років: Д. Антонович [1], С. Гірняк [20], С. Луців [20], А. Липківська [38].

Значний поштовх у дослідженні генези та тенденцій розвитку музично-драматичного театру дали праці В. Фіалко [63], у яких основна увага приділяється жанровому розширенню театрального діапазону.

Серед мистецтвознавців, які проводили дослідження в руслі даної теми можна виокремити В. М. Присяжненко [51], О. О. Спіркіну [59], Б. Юхна [73]. Дослідницьку увагу від становлення та витоків обраного театру до сучасного існування приділяли: Г. М. Бондаренко «Світ театру: історія і сьогодення» [10], Ю. Світайло, В. Бедринець «Життя на сцені і поза нею: минуле й сьогодення черкаських театрів» [55]. Про початок діяльності та роботу театру на першому етапі становлення досліджували О. Квятковська [29], В. Усенко [61] та С. Носань [41].

Мистецтвознавці торкалися і регіональних особливостей Черкаського театру у наступних працях та виданнях: А. І. Белень, М. К. Волков «Художня культура Шевченкового краю» [6]; Т. Д. Чубіна, О. О. Спіркіна «Черкаський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка як осередок утвердження національної ідентичності на Черкащині» [68]; М. Майстренко «Театральні хроніки Черкащини» [39]. Значення творчості та постаті Тараса Шевченка для Черкаського театру у своїх статях досліджували Д. Бунякіна [14], М. Рижова [55].

Для дослідження осучаснення театру та використання новітніх технологій стали ключовими інтерв'ю із теперішнім режисером та акторами. Також цей вектор допомогли дослідити бесіди Д. Дячок «Черкасцям влаштували музично-ритмічну томографію» [26] та В. Заболотної «Як у Черкасах оживили малосценічну п'єсу Мольєра» [27]. Про осучаснення репертуарної політики театру нам вдалося більше дізнатися в статтях А. Котова [34], Д. Бунякіної [13] та О. Берестенко [7], в яких наведено дані про експериментальну діяльність Черкаського театру та про виставу «Циганський барон».

Особливо слід зазначити фундаментальні джерела для нашої магістерської роботи, в яких розкриваються персоналії театру. В. Л. Баран [3], І. В. Данилко [23], Р. П. Круценко [25], О. Гладун [21], Т. Носенко [43] проаналізували творчі сторінки основних особистостей театру, які своєю працею принесли піднесення та визнання театру серед інших міст.

Щодо аналізу гастрольного та фестивального життя театру слід виокремити наступні публікації: В. Левочко «Під завісу гастролей» [36], О. Олесюк «Ми граємо для глядача» [44], М. Ялівець «Черкащина фестивалить» [74], Л. Туменко «Кобзар об'єднує театри» [60].

Ключову роль в нашому дослідженні також відіграють архівні матеріали театру. Вони дозволяють найбільш точно дізнатися історичні дані театру від початку його існування. Архівні відеозаписи вистав допомагають проаналізувати режисерські підходи того часу та порівняти їх з теперішніми, простежити специфіку роботи актора у музично-драматичних виставах. Також ця категорія джерел дозволяє встановити модифікації жанрів вистав та театрального репертуару. Завдяки афішам, театральним рецензіям, інтерв'ю та листам від акторів та режисерів, які зробили значний вклад у розвиток театру, ми маємо матеріал для дослідження, який є неповторним та ідентичним.

Проаналізувавши та опрацювавши обрану теоретичну та публіцистичну літературу, бачимо, що в науковому дискурсі обрана тема є ще малодослідженою. Незважаючи на те, що мистецтвознавці акцентували увагу на деяких питаннях, які стосуються даної теми, немає наукової роботи, яка б розгалужено та всебічно описувала діяльність Черкаського академічного музично-драматичного театру.

1.2. Система методів дослідження музично-драматичного театру

Виходячи з мети та завдань магістерського дослідження, доцільним є охарактеризувати методи дослідження, обрані для аналізу даної теми. Наукові підходи та методи є фундаментальним підґрунтям для змістовного

дослідження всіх аспектів даної роботи. Так як тема роботи розкривається всебічно, застосовуються як загальні, так і спеціальні методи.

Метод дослідження виступає певним чином як інструмент, який дозволяє віднайти сутність досліджуваних об'єктів, розкрити об'єкт зі сторони, яка ще не досліджувалась, або удосконалити набуті знання в нову форму. За словами О. Крушельницької, «Функція методу полягає в тому, що з його допомогою отримують нову інформацію про навколишню дійсність, заглиблюються в сутність явищ і процесів, розкривають закони і закономірності розвитку, формування і функціонування об'єктів, які досліджуються» [35, с. 78]. Від того, наскільки точним та логічно правильним є використання того чи іншого методу, залежить якість наукової роботи.

Специфіка магістерського дослідження обумовлює використання міждисциплінарного наукового підходу. Він дозволяє окреслити предмет дослідження з точки зору поєднання різних дисциплін гуманітарного спрямування [46, с. 288]. Взаємозапозичення понять та розробок зі взаємопов'язаних між собою дисциплін дає змогу побачити та розкрити суть досліджуваного предмета.

Ґрунтовну основу обраної теми магістерського дослідження становить мистецтвознавчий підхід, адже саме завдяки йому можна окреслити кут зору на музично-драматичний театр та визначити природу існування актора в контексті даного напряму. Також мистецтвознавчий підхід допомагає визначити інноваційні аспекти розвитку обраного театру на сучасному етапі та проаналізувати сучасні режисерські рішення [46].

У руслі мистецтвознавчого підходу використано методи, які допомагають транслювати основу об'єкта та специфіку реалізації творчого процесу в умовах сьогодення. В межах мистецтвознавчого підходу застосовано методи, що дають можливість детально дослідити зміст та особливості вистав різного спрямування, осмислити режисерську діяльність, проаналізувати та визначити художні образи у виставах різного спрямування.

Метод аналізу вистав спрямований на визначення внутрішніх тенденцій та можливостей предмета [69, с. 81]. Аналізуючи вистави різного спрямування за допомогою розбиття предмета на окремі складові частини та елементи, можна досягти розуміння змісту та особливостей вистав в інтерпретації музично-драматичного театру.

Метод аналізу творчості автору спрямований на аналітичне розуміння режисерського підходу у виставах, на осмислення спільних та відмінних рис в готовому сценічному матеріалі. Також завдяки цьому методу ми можемо простежити особливий авторський підхід режисера та вивести формулу його творчої практики, дослідити специфіку взаємодії режисера з акторами та засади роботи з творчим складом, який задіяний в процесі підготовки вистав. В додаток до цього ми можемо провести ретроспективу та простежити зміну режисерських підходів у музично-драматичному театрі з часів заснування до сучасності, провести паралель та дослідити кут зору та вдосконалену модель прийомів на різновекторні вистави [30, с. 97].

Семіотичний метод застосовується для розуміння художніх символів та образів у виставах музично-драматичного театру. Семіотика – це наука, яка вивчає дійсність та речі у контексті знаків. На емпіричному рівні ми можемо простежити знаки-символи у виставах, що аналізуються. Символ у виставі навантажений певними сенсами, які не лежать на поверхні, а є підвладними лише образному мисленню [18, с. 65]. Цей метод нерозривно пов’язаний з аналізом творчості автора, адже режисер вносить у художньо-образні вистави свій життєвий досвід, своє бачення та насичує матеріал символічними елементами та образами.

Наступним підходом, який забезпечує істинність магістерського дослідження та є дуже важливим в ході роботи визначено культурологічний підхід. Цей підхід, за словами В. М. Шейка, перейшов до загальнонаукового статусу, адже вивчає культуру цілісно та дозволяє дослідити об’єкти як культурологічні феномени [69, с. 70]. На думку автора, для теми даної роботи, культурологічний підхід тісно стикається з мистецтвознавчим, адже

наша пошукова та дослідницька діяльність проводиться не лише на емпіричному рівні, а й в історичному та культурному аспектах. В руслі даного підходу використано наступні методи: метод історичної реконструкції; метод структурно-функціонального аналізу; аксіологічний метод; герменевтичний метод; метод соціометричного аналізу (інтерв'ю, опитування).

Метод історичної реконструкції та історичний методи застосовуються в тих наукових роботах, де певним чином відбувається дотичність до історії об'єкта [30, с. 114]. В нашому дослідженні завдяки цим методам можна встановити події в правильній хронологічній послідовності, простежити історичний розвиток та зміни, які відбувались від часів становлення до сьогодення та порівняти конкретні періоди з життя театру.

Метод структурно-функціонального аналізу дозволяє розчленувати об'єкт на елементи та дослідити кожен окремо, в його цілісності. За О. Данильян та О. Дзьобань, «Метою структурного синтезу є розроблення (створення, проектування, реорганізація, оптимізація) системи, яка повинна мати певні властивості. Структурний синтез виконується для обґрунтування множини елементів структури, відношень та зв'язків, які б забезпечували в сукупності максимальну відповідність заданим властивостям» [46, с. 272]. В нашому дослідженні цей метод передбачає розбиття музично-драматичного театру на складові, на окремі цеха, та пошук синтезу між ними в цілісній системі існування. Також структурно-функціональний метод допомагає розкрити взаємозалежність режисера, актора, балетмейстера, хормейстера, диригента в процесі роботи над виставою.

Аксіологічний метод ґрунтується на вивченні цінностей та духовного життя суспільства, на культурно-етичних нормах. Цінності напряму пов'язуються із соціумом та особистістю та дозволяє усвідомлювати та оцінювати інформацію, яка надходить з різних джерел в ході нашої роботи. Орієнтуючись на аксіологічний метод можна також оцінити вплив вистав

музично-драматичного театру на сучасного глядача, на духовний розвиток, на етичне та моральне виховання [16, с. 93–94].

Герменевтичний метод наукового дослідження базується на такій науці як герменевтика. Герменевтика вивчає тлумачення та роз'яснення понять [8, с. 19-20]. Відповідно, в нашому магістерському дослідженні герменевтичний метод виступає провідником для можливості роз'яснення та деталізованого розкриття поняття музично-драматичного театру в Україні. Також метод слугує для конкретного розуміння театральних інтерпретацій класичних т сучасних літературних творів.

Метод соціометричного аналізу слугує одним із найбільш значущих методів у нашому дослідженні. За В. М. Шейко та Н. М. Кушнаренко, соціометричне дослідження дозволяє дослідити предмет багатопланово, у взаємозв'язку з іншими елементами соціуму [69, с. 90–91]. Ми використовували під час збору даних інтерв'ю та опитування. Даний метод відрізняється від інших методів дослідження, адже допомагає напряму встановити контакт із людьми, які є безпосередніми учасниками творчої роботи в театрі. Завдяки методу соціометричного аналізу ми змогли отримати та обробити інформацію про методику роботи в даному театрі, поглиблено дізнатися особливості становлення та важливі події в динаміці його розвитку. Аналіз даних дозволяє робити вичерпне дослідження та використовувати результати в подальших практиках.

Отже, завдяки поєднанню мистецтвознавчого та культурологічного підходів у даному дослідженні, ми мали змогу аналізувати об'єкт та предмет всесторонньо, як цілісне явище, та розкривати його з різних перспектив, як в культурному, теоретичному контексті, так і з кута зору мистецького феномену [30, с. 8].

Також в межах наукового дослідження ми використали загальнонаукові методи, задля розкриття додаткових аспектів та особливостей обраної теми. Загальнонаукові методи визначають та розкривають загальні властивості та закономірності розвитку об'єкта дослідження [69, с. 59]. В переважній

більшості, методи загальнонаукового рівня, які стосуються нашого дослідження, відносяться до емпіричної категорії. Однак, еволюціонування робить поділ емпіричного та теоретичного досить умовним, з розмитою межею. Тобто, один науковий метод може переходити з однієї категорії в іншу [35, с. 88]. Основними методами, на яке спирається наукове дослідження є: метод аналізу джерельної бази, компаративний метод (метод порівняння), метод класифікації та метод узагальнення.

Метод аналізу джерельної бази допомагає обробити та систематизувати отриману інформацію для її подальшого використання під час дослідження. Проаналізувавши джерельну базу, стає зрозумілим, які аспекти є вже цілісно розкритими, сформованими та довершеними, а над якими потрібно в подальшому працювати та проводити власну пошуково-дослідну працю [69, с. 73].

Компаративний метод, або інакше кажучи, метод порівняння використовується з метою зіставлення музично-драматичного театру з іншими видами театрів: драматичного, опери та балету, оперети, музичної комедії тощо. Цей метод уподібнює тільки ті об’єкти та предмети, між якими є об’єктивна спільність. Це допоможе знайти, що дійсно спільне, а що відмінне та вивести правильну формулу роботи театру, який досліджується. За посібником О. Данильян та О. Дзьобань, «Порівняти – значить зіставити одне з іншим з метою виявлення їх співвідношення» [46, с. 267]. Таким чином, ми зможемо простежити спільні та відмінні риси в методиках роботи різних театрів та виокремити основні характеристики.

Метод класифікації завдяки багаторівневому поділу об’єкта на елементи допомагає систематизувати, поглибити та отримати нові знання про об’єкт [30, с. 117]. В подальшому, завдяки розширеному аналізу компонентів, можна буде дослідити точні взаємозв’язки між ними в цілісній системі.

Метод узагальнення в магістерському дослідженні слугує логічним процесом, який дозволяє після встановлення загальних властивостей та ознак об’єкта дослідження зафіксувати єдине узагальнене поняття. В нашому

випадку, зібравши та дослідивши наявні визначення поняття музично-драматичного театру, метод допоможе вивести нове тлумачення цього театру з глибшим проникненням в безпосередню суть об’єкта [46, с. 75].

Таким чином, сукупність обраних нами підходів дає змогу опрацювати всі аспекти даного дослідження та простежити динаміку розвитку від традиційних до новаційних прийомів під час роботи та створення вистав у Черкаському музично-драматичному театрі.

1.3. Визначення та витоки поняття «музично-драматичний театр» в Україні

Зародження музично-драматичного театру в Україні сягає давніх часів та охоплює значний проміжок існування театрального мистецтва. Музичні супроводи театральних дійств почали з’являтися у наших предків задовго до появи стаціонарних театрів та труп. Лише з часом, еволюціонувавши, музично-драматичний театр набув рис, які є в нашому сучасному розумінні та сформувався в окрему групу серед інших видів театрів.

Зараз ми можемо говорити про те, що музично-драматичний театр – це національна ідентичність українського народу. Він є неповторним у своїй природі та найкращим чином може передати особливості української культури, особливості окремих регіонів та показати світові наше коріння [75, с. 158].

Отже, для того, щоб досліджувати Черкаський український музично-драматичний театр, ми маємо встановити визначення музично-драматичного театру загалом, простежити його витоки, дослідити особливості, специфіку, порівняти з іншими видами театрів.

Синтез вокального, танцювального, музичного та драматичного проживання почав з’являтися ще з часів обрядових дійств наших предків: веснянок, колядок, хороводів, танцювальних ігрищ [2, с. 3–4].

Національно-культурне життя українців, починаючи з дохристиянських часів, набуває широкого розвитку в усіх сферах, не виключенням стала й театральна. Поєднання поетичного слова та музики стало найбільш вдалим саме на теренах України, завдяки взаємодії всіх компонентів, видовища набували рис динамічності та органічності [12, с. 288].

Наступною ланкою розвитку музично-драматичної взаємодії стала діяльність скоморохів – багатозадачних артистів-лицедіїв, які поєднували в собі акторів, танцюристів, акробатів, співаків, фокусників. Скоморохи творили власний театр, виступаючи просто неба, вони не лише грали та виконували свої ролі, а й власне, творили свій репертуар, вдало поєднуючи музичне, пластичне та усний фольклор. Синкретизм у мистецтві скоморохів допомагав їм висміювати вади влади та знаті, кидати виклики верхівці суспільства та ніби боротися зі встановленим режимом. Людство в той час сприймало та підтримувало цю демократичність у творчості. Але через такі гострі теми, підняті у виставах, вони стали вимушені завершити діяльність [31, с. 16–18].

Передумовою на шляху до виникнення самобутнього музично-драматичного театру стали братські школи зі своїми релігійними драмами. Першими осередками, які з’явилися в Україні у XVI-XVII ст. стали Братська та Лаврська школи, пізніше – Львівська братська школа та Острозька академія. Цікавим та значущим для нашого дослідження стає те, що учні цих шкіл під час виголошення тодішніх зразків драми переривали дію інтермедіями. За короткотривалий час вони встигали розважити публіку поєднанням слова, танцю та музики [20, с. 7–9].

Інтермедії – це невеликі гумористичні сценки, переважно побутово-комедійного характеру. Вони вставлялися між актами релігійної драми. Це було своєрідним резонуванням з головним твором. Також інтермедії могли виступати самостійним матеріалом. До нашого часу збереглися дві найдавніші українські інтермедії, написані Якубом Гавантовичем у 1619 році – це «Продав кота в мішку» та «Найкращий сон» [1, с. 9]. На думку

дослідника, інтермедії є одними із фундаментальних у формуванні музичних театрів, адже поєднували в собі всі компоненти: від проживання до пластично-вокального виконання. Наразі музично-драматичні театри беруть за основу специфіку інтермедійного дійства та впроваджують у свої вистави синтез музики та акторського проживання, вони підкреслюють значущість музичного матеріалу під час демонстрації характерів персонажів.

Починаючи з XVII століття, в Україні широкого розвитку набуває вертеп та вертепна драма. Вертеп – це театр маріонеток релігійної тематики, де основною темою було прославлення Ісуса Христа. Згодом, розвиток пішов вперед та актори самі почали виконувати ролі маріонеток. Театральне дійство було тісно переплетене з музичним. До нашого часу дійшов різдвяний вертеп з різдвяними персонажами та великою кількістю пісенного репертуару. За словами Д. Антоновича, «Особливо живі та цікаві в вертепній драмі – це сцени з народного життя зі співами і танцями. Вертепна драма мала певний вплив і на Котляревського, так що в нього один із персонажів «Наталки Полтавки» співає ту саму пісню, що і в вертепній драмі» [2, с. 6].Тож з цього слідує, що період вертепу був дійсно значимим для появи професійного українського музичного театру.

Також з кінця XVIII – початку XIX ст. – це час появи народних ігор, які стали підґрунтям для розвитку українського театру. Найбільш популярними стали такі видовища: «Млин», «Коза», «Мельниця, Дід і Баба» і тд. Ці ігри поєднували в собі елементи обрядовості давніх часів та сюжетну гру. Тобто звичайні народні ігри почали перероджуватись у справжні невеликі п’єси, які включали в себе персонажів та елементи музично-драматичного театру. Почалося широке залучення хору та хореографії у це дійство [71, с. 828].

Починаючи з XIX століття, панорама українського музичного театру набуває значного прогресу. Українське театральне мистецтво стає професійним явищем в культурному контексті. Зберігаючи національну ідентичність, театр тяжіє до форм народної творчості та звертань до стародавніх обрядів та звичаїв. Ці традиції у своїй творчості та в написанні

українських п’єс підхопили Іван Котляревський («Наталка Полтавка») та Григорій Квітка-Основ’яненко («Сватання на Гончарівці»). В Полтавському вільному театрі, очолюваному Котляревським, взято елементи і з вертепу, і зі шкільної драми, з інтермедій тощо. Сам Котляревський завдяки драматургії заклав репертуарну основу українського музично-драматичного театру.

Своїми п’єсами Іван Котляревський та Квітка-Основ’яненко надають національних рис музично-драматичному театру та закладають основне підґрунтя для репертуарів даних театрів, яке залишається актуальним до наших днів [62, с. 169].

Фундаментальною основою для запровадження та розвитку музично-драматичного українського театру стало утворення театру корифеїв у 1882 році. Своєю специфікою вони заклали ази від акторського втілення та проживання, режисерських рішень, пісенних матеріалів до репертуарної політики музично-драматичного театру. Театр корифеїв започаткував для підхоплення сучасним театром органічне та влучне поєднання драматичного, комедійного, вокального та хореографічного дійства, включаючи хори, оркестр та ансамблі [1, с. 10–12]. У репертуарі театру були такі вистави, які і зараз є в активному репертуарі діючих театрів та складають його основу. В ході дослідження ми з’ясували, що техніка і технологія методики роботи акторів складалися з декількох базових основ професії – це перевтілення через емоційно-образне розуміння, нервово-чуттєве сприйняття та художньо-поетичне осмислення персонажа. За словами І. Бориса, «В цій методиці роботи українського театру корифеїв немає раціональної логічної побудови майбутнього сценічного образу, яка притаманна реалістично-психологічному театру» [12, с. 295].

Якщо в реалістично-психологічному театрі потрібно шукати через логіку внутрішній психологічний світ, поведінку характерів персонажів драматургії, то в драматичних творах корифеїв герої, яких утілюють актори, шукають не логіку, а емоцію, образність і, в результаті – чуттєвість взаємовідносин персонажів. У них було образно-поетичне мислення. І

найголовніше, що перехоплюють музично-драматичні театри наших днів – це правда проживання та переживання, тобто перевтілення має бути органічним [48, с. 18]. Театр корифеїв дає нам професійну базу для визначення специфічних ознак поняття музично-драматичного театру, дає змогу простежити симбіоз режисера разом з акторами. На думку дослідника, Марко Кропивницький був неймовірно вдалим педагогом та режисером, тому навіть без чітко прописаної системи його театру, актори виходили на правдивий, сильний акторський рівень. І, додавши до драматичних вистав слова пісень та хореографічні номери, виходила довершеність, властива образу українського народу, започатковувалася ідентичність музично-драматичних театрів [64, с. 83–85].

Ще одна постать, яка ідентифікувала музику, притаманну українському театру – це Лесь Курбас. Він був новатором та експериментатором. Славнозвісною виставою «Гайдамаки» за Тарасом Шевченком, Курбас зміг вивести український театр на новий рівень. Він усю свою режисерську діяльність прагнув до осучаснення тогочасного театру та написаного матеріалу. Робилося це для того, щоб глядач більше проникнув важливою темою твору, режисер намагався подати все гостро, з глибоким сенсом [65, с. 101]. Новаційною ідеєю у його виставі стало те, що донесення авторської думки відбувалося через хор. Наразі ми можемо відслідкувати таку тенденцію не в одній театральній виставі.

Ми вважаємо, що визначальним аспектом у визначенні поняття українського музично-драматичного театру є дослідження природи існування актора в контексті даного театру. Дослідивши основні етапи започаткування та становлення музичного театру, можемо зробити висновок, який же тип актора повинен бути в цих театрах. Найважливіше, на що слід звернути увагу – актор має володіти усіма навичками театрального мистецтва. Актор має бути унікальним та універсальним. Чітка музикальність, ритмічність, пластичність, правдиве та органічне драматичне проживання образу – це обов’язкові складові характеристики актора. Синтетичність акторського

існування зумовлюється тим, що актор має вміти поєднати невіддільно всі свої вміння: пластика, танець та слова мають зливатися воєдино та доповнювати основний акторський образ, а не бути просто окремими додатковими вставками.

Актор музично-драматичного театру має досконало володіти матеріалом та вміти обробити музичну драму так, щоб внутрішній монолог пронизував весь час існування на сцені та не переходив у побутовий вимір. Внутрішній монолог повинен базуватися не на логіці поведінки, а розкриватися через художні образи, емоційну виразність.

Велике значення грає вміння актором відчувати музичний матеріал, адже це повинно бути таким чином, щоб музика ніби доповнювала несказане актором. Потрібно вміти музику привласнювати своєму внутрішньому стану, транслювати свої рухи, актор дає зрозуміти глядачу, що музика певним чином розкриває внутрішній світ персонажу, розкриває емоційний стан та характер.

На думку автора, доцільним є окреслити значення музики в музично-драматичному театрі. Музика тут не має бети першорядною та відволікати увагу глядача. Навпаки, завдяки музичному матеріалу вистава починає мати довершений вигляд, музика дозволяє звернути увагу на важливі події та оцінки, доповнити регіональну приналежність тощо. Щодо пісенних матеріалів, то можна зауважити, що пісні можуть виступати самостійним та головним вираженням думок персонажу, пісня може замінити словесні монологи та органічно влитися в образ. Музика стає органічною складовою частиною музично-драматичного театру. За дослідженням Г. Фількевич, «Одна з найвагоміших функцій музики у виставі випливає із самої природи музичного мистецтва – здатності відображати внутрішній світ людини…, музика може допомогти яскравіше й повніше виявити і донести до глядача ідею сценічного твору, тобто бути засобом вираження надзавдання вистави, що особливо важливо в сучасному театрі» [66, с. 587–589].

Також важливо зазначити, що подібні принципи музично-драматичного театру в своїй практиці використовували різні країни: прибалтійці, чехи, румуни, болгари, поляки. Але кожен має свої регіональні особливості, в Україні – це використання української музики та танців, драматургії переважно українських класиків. Територіальний поділ відбивається на особливостях костюму, гриму, зачісок, розмов, побуту тощо.

Отож, після розглянутих основних періодів та специфіки музично-драматичного українського театру, ми можемо вивести вдосконалене поняття. Музично-драматичний театр – це театр, який комплексно поєднує в собі елементи хореографії, музичних матеріалів та драматичного проживання, являє собою органічний синтез актора, режисера, балетмейстера та диригента, а також відбиває територіальні риси, залежно від регіону.

Висновки до розділу 1

1. Опрацювавши та проаналізувавши джерельну базу знавців з досліджуваної теми, отримали низку ґрунтовно розкритих питань, які висвітлюють певні сторони об’єкта дослідження. Найбільш цікаві експертні погляди на аспекти розвитку Черкаського театру включено в роботу, на основі яких виконано власне наукове дослідження. Нами вивчено архівні матеріали, афіші, листи, відеоматеріали, які дають значний поштовх та стають підґрунтям в ході кваліфікаційної роботи. Не виявлено розгалуженого комплексного дослідження, яке б систематизовано описувало основні етапи розвитку театру від витоків до сучасності, що зумовлює актуальність вибору теми.

2. Визначено такі основні наукові методи: аналізу творчості автора, аналізу вистав, семіотичний метод, історичної реконструкції, структурно-функціонального аналізу, аксіологічний та метод соціометричного аналізу. Продуктивна модель наукових підходів та методів допомагає досягти значних результатів, а саме: дослідити особливості вистав різного спрямування та осмислити режисерську діяльність на кожному з етапів, виявити динаміку розвитку театрального процесу та взаємозв’язок окремих елементів в цілісній системі. Поєднання методів у рамках мистецтвознавчого та культурологічного підходів дозволяє розглянути предмет всесторонньо, його різні грані. Використання міждисциплінарного підходу дозволило розширити діапазон пошуку та використати матеріали, необхідні для даної теми.

3. На основі визначення витоків формування українського музично-драматичного театру, досліджено: постатей, які закладали започаткування музики в українському театрі, значення музики у виставах театру, вплив регіональних особливостей; акторську природу існування в контексті музично-драматичного театру, точки дотику даного виду театру з іншими. На основі думок І. М. Ян, Г. Фількевич, В. Сидоренко визначено, що поняття «музично-драматичний театр» є синтетичним та національно автентичним, що поєднує в собі хореографічні, музичні, драматичні елементи та художньо-образне світосприйняття.

РОЗДІЛ 2
ГЕНЕЗА ТА ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ЧЕРКАСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА

2.1. Заснування та розвиток Черкаського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (1930-ті – 1950-ті рр.)

Існує декілька версій щодо початку існування Черкаського театру, але більшість дослідників схиляється до того, що відлік часу слід починати вести з 1932 року. Саме тоді група вихідців 3-ої майстерні мистецького об'єднання «Березіль» пересувного робітничо-колгоспного театру показала дебютну виставу «Родина щіткарів» за п'єсою М. Ірчана перед глядачами та шанувальниками театрального мистецтва в місті Малин (нині Житомирської області).

Однак, проаналізувавши літературні джерела, можна зробити висновок, що життя театру розпочалося набагато раніше – ще у 1920-х роках. В цей час черкаська сцена прихистила та дала поштовх до подальшого становлення театру, який зараз відомий як Національний академічний театр імені Івана Франка. Про це свідчить афіша, залишена з тих часів, в якій було сказано про урочисте святкування роковин даного театру у місті Черкаси 1921 року. Професійний колектив театру створив постановку комедії М. Гоголя «Ревізор», а головною силою були твори української класичної драматургії. Проте вже 1921 року основна частина артистів повернулася до Вінниці [73, с. 125–127].

Спочатку не було стаціонарного сценічного майданчика, тому актори грали переважно на майданчиках заможних магнатів, згодом з'явилася сцена у так званому народному домі. Назвати це приміщення театральним майданчиком складно, адже все було дерев'яним і, тим більше, погано обладнаним, з дірками повсюди. Степан Нехорошев писав, що глядачі взимку мерзли навіть у кожухах, а в теплу пору року сиділи під парасольками.

Одним із перших акторів черкаської сцени був Микита Шумило, який згадував про самовіддану працю в складних умовах, адже гасові лампи тоді ледь освітлювали приміщення та сцену, а актори виступали в ролі реквізиторів, костюмерів, гримерів, прибиральників, монтувальників та навіть сторожів. Перша сцена протрималась недовго – її розібрали містяни на дрова [39, с. 8].

Наступною сценою для черкаських театралів стало приміщення магната Федора Лисака, що зараз є Черкаським краєзнавчим музеєм. Саме тут відкрили повноцінний театр із драматичним гуртком у 1923 році. В ті часи дуже популярним доробком театральних постановок стали роботи драматурга Івана Щоголєва-Тгобочного: «Загублений рай», «Душогуби», «Золоті кайдани», «Черниця». Цікавим є той факт, що Іван Щоголєв сам був уродженцем черкаського краю, його коріння торкалося Корсуню та Городища, проте нині театр не звертається до творчості земляка.

Посилаючись на джерела, у роки української революції з 1917 по 1921 рік, черкаські артисти створили виставу «Тарас Бульба» за мотивами повісті Миколи Гоголя, яка стала однією з найбільш популярних серед фронтових труп [10, с. 3]. Тобто бачимо, що дійсно, театральне життя для міста Черкаси розпочалося ще до 1932 року.

Розглянувши періоди становлення до офіційної дати, яку прийнято вважати початком існування Черкаського театру, автор вважає доцільним дослідити ключовий період становлення життя театру. Він розпочався постановкою вистави «Родина щіткарів». На той час трупа була все ще пересувною та не мала постійного місця. Вони, сформувавши трупу, маючи репертуар та плани на постановки, постійно переїжджали з місця на місце, шукаючи приміщення. Театр на той час був під керівництвом директора та художнього керівника – Володимира Сіліча. Але вже за рік, у 1933 році – вихідці майстерні «Березіль» перемістилися до Черкас (на той час, це був районний центр Київської області), тоді театр устаткувався та став усталеним. Вони знайшли так звану базу. В подальшому в дослідженні ми

прослідкуємо, що це набагато полегшило та посприяло поліпшенню творчої роботи театру та колективу. Однією з перших вистав репертуар театру збагатила постановка за твором радянського драматурга «Розлом» у 1933 році. Першими виставами, які довелося побачити глядачу, стали «Вороги» за мотивами п'єси Максима Горького та «Борис Годунов» за Олександром Пушкіним. Цими виставами театр звітував у 1937 році на Другій республіканській олімпіаді у Києві серед робітничо-колгоспних театрів. Робота над цими виставами стала визначною подією у житті театру. Вони свідчили про театральне зростання, про поповнення акторських рядів досвідченими мистецькими кадрами, які відповідально підходили до опановування складних ролей. Участь у цій олімпіаді слугувала стимулом для покращення роботи творчої та художньої команди театру. Складність та вдала постановка принесли перемогу та показали високий творчий потенціал театру на рівні з іншими тогочасними колективами [6, с. 355].

Архівні матеріали дали змогу знайти нам аналіз вистав робітничо-селянського театру в журналі «Театр». Там йшлося про те, що театр мав великий успіх, актори вдосконалювали свою техніку та стали вищими на декілька рівнів в творчому сценічному плані. Те ж саме йшлося й про художнє оформлення театру – декорації, костюми та сценографія значно поліпшилися. Трактуючи образи із п'єси, відбувалося доповнення художніх елементів із відповідної епохи. В цей період відзначилися талантом, високою кваліфікацією та невпинною працею такі актори: Н. Є. Никитенко, М. Д. Горленко, М. Ф. Крохмаль. Вони були переконливими в своїх сценічних образах та допомагали театру завойовувати нагороди. Якщо детальніше дослідити творчість цих акторів, стає відомо, що Н. Є. Никитенко на той час віддала мистецтву 45 років та створила образи Усті Шурай, Терпелихи, матері Платона Кречета. М. Д. Горленко показала цікаве втілення образів Проньки із вистави «За двома зайцями» та Ліди із «Платон Кречет». М. Ф. Крохмаль – це актор з 25-річним стажем та є неповторним у комедійному жанрі та втіленні комедійних персонажів. На нашу думку, такі цікаві та

багатогранні особистості дійсно є поштовхом для театру. Саме завдяки акторам визначається рівень та значущість театру.

Фундаментальну основу репертуару того часу складали п'єси та твори з української класичної драматургії: І. Карпенка-Карого, М. Старицького, Т. Шевченка, Панаса Мирного та інших. Також репертуар театру поповнювався п'єсами з нотами радянського революційного режиму, тому що в часи масових репресій творча інтелігенція не мала змоги відходити від ідейних стандартів, щоб не отримати покарання та заборону на свою діяльність. Такими виставами стали: «Платон Кречет» О. Корнійчука *(Додаток А.2)*, «Дівчата нашої країни» І. Микитенка, «Падь срібна» М. Погодіна. На той час це були кращі зразки драматургії, тому робота над цими п'єсами свідчила про прагнення колективу донести культуру до народних мас та освоїти культурну спадщину. Поповнення репертуару такими виставами викликало зростання культурного та ідейного спрямування глядачів та підвищення їх рівня художнього смаку. Прийшовши в театр, глядач бачив не лише сучасність, а й події, які відтворювали історичне минуле в сучасному контексті. Вбиравши кращі зразки культурної спадщини глядач художньо-образно сприймав життя, боротьбу та внутрішній стан людини минулого [59, с. 230].

Так як театр знаходиться на Батьківщині Тараса Григоровича Шевченка, вже у 1939 році, на честь 125-річчя від дня народження поета, Черкаському театру було присвоєно ім'я Кобзаря. Відтоді театр носив назву «Другого Київського пересувного робітничо-колгоспного театру імені Тараса Шевченка». Зважаючи на це, театральна трупа підготувала до цієї дати виставу «Назар Стодоля», вшанувавши пам'ять Тараса Шевченка. З того часу і по сьогодні його творчість займає важливе місце серед постановок [61, с. 39].

Театр мав тісні контакти з провідними театрами Києва та Харкова, тому мав змогу запрошувати таких відомих та видатних майстрів, як Наталія Ужвій, П. Сердюк, М. Романов. Завдяки постійній допомозі та участі цих

особистостей у багатьох виставах театру, молода трупа мала змогу підвищувати свою майстерність, спостерігаючи за їх акторським втіленням та спілкуючись із ними. Цікавим є і той факт, що протягом одного театрального сезону в 1940–1941 році, на чолі театру став Йосип Гірняк. Він же й був художнім керівником *(Додаток А.1.)*. Опинився виходець плеяди Леся Курбаса в театрі недаремно – на той час тут перебувала його родина, та великого режисерського визнання в Черкасах Гірнякові здобути не вдалося. Його пошуки себе продовжилися закордоном [51, с. 2].

Незважаючи на піднесення та стрімкий розвиток протягом дев'яти років стабільного існування, Черкаський театр припинив свою діяльність під час Другої світової війни. Нові вистави не випускалися, а також не відбувалося прифронтових показів та не було створено виїзної трупи. Однак вже 1944 року після вимушеної перерви черкаські театральні діячі знову повернулися до лав сценічного майданчика, готуючись до виходу нових прем'єр. До нормальної роботи театр зміг повернутися завдяки поверненню акторів М. Попова, П. Кобрицького, а також завдяки поповненню новими творчими кадрами С. Свіцького, Н. Привалової, Л. Попової. Першою виставою після війни стала «Безталанна» Івана Карпенка-Карого *(Додаток Б.1.–Б.3.)* та символізувала відновлення творчої діяльності [68, с. 17]. Мистецтво повоєнних часів популяризувало світ без війни та конфлікту з правом на щастя.

Потішити глядачів цікавими та радісними виставами вдалося режисеру І. Пир'єву разом з його дружиною акторкою М. Ладиніною. Музичні комедії «Багата наречена», «Свинарка і пастух», «О шостій годині вечора після війни» збагачували дух українців безтурботними подіями та захоплювали акторською грою, а також музичним супроводом та піснями Дунаєвського, Хреннікова, Покрасова. Вистави стали найбільш касовими у перші роки після війни [6, с. 356].

1946 рік став роком змін та випробувань, адже після стрімкого злету театру, в Україні було прийнято постанову ЦК КП(б)У «Про репертуар

драматичних і оперних театрів УРСР і заходи його поліпшення» [52, с. 3]. Були поставлені заангажовані рамки, вихід за які придушувався ідеологічними борцями.

В цей період важливу роль у формуванні та становленні Черкаського театру важливу роль відіграли режисери. Вони були не лише постановниками вистави, вони вміло організовували роботу, художньо та ідейно інтерпретували драматургію українську та зарубіжну. Також режисери сприяли розвитку та вихованню акторського колективу, формували власну школу, притаманну театру Черкащини. Від них залежало глибоке розкриття змісту п'єси в її сценічному втіленні. Такий прискіпливий підхід до своєї роботи сформував фундаментальні засади для розвитку театру в подальших роках та для визнання театру на рівні з іншими в Україні.

2.2. Реорганізація та нове життя Черкаського театру в період з 1954 по 1970-ті рр.

7 січня 1954 року утворилася Черкаська область. З того часу почалося, так зване, нове життя театру. Він реорганізовується та здобуває статус стаціонарного музично-драматичного театру імені Тараса Шевченка. Це дало поштовх до розгляду питання про будівництво нового приміщення, такого, яке б відповідало вимогам закладу культури. Вже у 1959 році розпочалися роботи по втіленню питання. Також зміни позитивно відбиваються і на творчому житті театру, відбувається зростання в професійному плані, а також поповнюється творчий склад випускниками театральних інститутів. Було збільшено й асигнування на постановки [6, с. 357].

Режисерська ланка в цей період змінюється. Головним режисером театру з 1954 року став Й. Рабічев, а черговим – Н. Генцлер. Першими виставами стали: «Юність батьків» Ю. Горбатова, «Любов на світанні» Я. Галана, «Хто сміється останнім» К. Крапиви, «Не все коту масляна» О. Островського. Ці постановки були представлені у Києві, що й посприяло

подальшому розвитку та зростанню. Вдалий показ за межами міста став поштовхом до подальших запрошень не лише в Україні, а й за її межами.

Наявність в репертуарі радянських п’єс «Серце не прощає» А. Сафонова, «Останній сигнал» І. Гайденка, «Калиновий гай» О. Корнійчука допомогла театру отримати високу оцінку від критиків та глядачів. Показувати якісні вистави на той період не заважала ні нестача акторського складу, ні скромність засобів постановки. До сорокаріччя Великої Жовтневої Революції Й. Рабічевим було створено виставу за п’єсою Юрія Яновського «Дума про британку» [61, с. 40–41].

Постановка всіх цих п’єс ще раз підтверджує виховну роль театру в соціокультурному просторі. Ідейна спрямованість репертуару творчо пов’язується із боротьбою та життям суспільства.

Втіленням високохудожніх п’єс того часу на сучасну радянську тематику означала активне вторгнення театру в життя людства. Це робить його просвітницьким закладом, який проповідує високі ідеї та моральність.

Однією з найбільш вражаючих та високо оцінених вистав стала постановка «Каса маре» за твором молдавського драматурга Й. Друце *(Додаток Б.4.)*. Ця п’єса створювалася у співробітництві з видатним діячем молдавського радянського театру, режисером В. Герлаком, з художником А. Щубиним та композитором В. Поляковим. Вистава була відзначена на республіканському огляді вистав на сучасну тематику. А 1964 року постановку було показано в Києві. Згодом про виставу написали критики, що колектив театру здатен вирішувати складні творчі задачі. Що його співдружність з майстрами Молдавського театру доводить про тісні зв’язки народів, та що виставу мають побачити сусідні держави.

В ході нашого дослідження виявилося, що на той період майже не ставилися п’єси зарубіжних авторів. Їх в репертуарі було лише вісім. Не набагато кращою була ситуація і з п’єсами української драматургії. Було показано лише чотири п’єси Івана Тобілевича, а творчість Лесі Українки взагалі була поза увагою.

В ці роки визначне місце належало п’єсам, які прославляли радянських осіб при владі. Подією для театру стала постановка К. Капатського «Третя патетична» за п’єсою М. Погодіна. У глядачів виховувалася революційна войовничість та відданість ідеям комуністичної доби.

Найбільш касовою виставою періоду реорганізації стала комедія «Ключі до щастя» О. Корнієнка 1958 року. Режисером постановки був Костянтин Капатський. Тоді в ролі Софії дебютувала провідна акторка Черкаського театру Валентина Прокопівна Гацуліна. Яскравими образами в цій виставі також відзначилися Леся Попова, Микола Попов, Микола Єрмоленко. Варто зазначити про рекордну кількість показів вистави – 200 разів за чотири роки.

За ці роки театр здійснив декілька постановок на шевченківську тематику, присвятивши свої вистави дослідженню та висвітленню багатогранної спадщини Тараса Григоровича Шевченка. Плідна робота шевченківців посприяла отриманню пам’ятної медалі за збереження культурної спадщини [59, с. 231].

На сцені Черкаського театру в 1960-х роках з’являється вистава «Замулені джерела» за п’єсою М. Кропивницького. Режисер постановки О. Гриб. Він за допомогою виразних художніх засобів зумів передати та піддати критиці міщанство й владу грошей. Негативні персонажі з вистави уособлювали представників капіталізму. Однією з головних рис вистави стала викривальна. Найсильнішою сценою у виставі вважається зібрання до купи мироїдів та холуїв. Вона вивертала міщанське нутро назовні, проголошуючи його пихатість та нікчемну мізерність. Сценографія вистави була умовною завдяки декораціям, створеним художником В. Віллером. Ця умовність дозволяла щоразу глядачу відкривати щось нове, розкривати підтексти особисто для себе. Ця вистава стала однією з найкращих за останні роки, вона стала візитною карткою Черкаського театру.

В 1961 році розпочався тридцятий театральний сезон, який відкрився в новому приміщенні *(Додаток В).* Актори почали працювати на великій сцені

та перед великою глядацькою залою, що значно розширювало їх можливості. Також нове приміщення дає змогу режисерам збагачувати свої постановки більшою кількістю елементів, декорацій. Завдяки розширенню збільшився й оркестр театру, з'явилися нові актори-вокалісти, та театр почав випускати музичні вистави. Серед музичних комедій можна виокремити такі вистави: «Севастопольський вальс» К. Лістова, «Весна іде по місту» з музикою Г. Фінаровського, музикальний водевіль «Пісня Софії» В. Хубецової, музика Х. Плієва.

За час, поки театр розбудовувався та відновлювався, йому було надано статус обласного музично-драматичного театру. Також присвоєнню нової назви сприяла велика кількість музично-драматичних вистав, створених на сцені театру, протягом попереднього театрального сезону. Це сталося в 1963 році [61, с. 40].

Урочисте відкриття нового сезону в новому приміщенні відбулося 1 вересня 1965 року. Вітання черкащани приймали від народних акторів: Дмитра Гнатюка, Наталії Ужвій, Анатолія Солом'яненка. Слід наголосити на тому, що нове приміщення Черкаського музично-драматичного театру стало одним із найсучасніших та прогресивніших того часу. Було повністю оновлено світлову апаратуру, яка дозволяла робити акценти на найдрібніших деталях реквізиту (використано світлові пушки та концентрований промінь), також оновлено стенографічну апаратуру. Сцена була рухомою та механізованою, з автоматичним та напівавтоматичним керуванням, могла витримувати навантаження до 14 тон. Своїм виглядом Черкаський театр прикрашали оновлене фойє та глядацька зала на 800 місць. Розробивши нову будівлю, надзвичайно зручним стало те, що для художніх та постановочних цехів було виокремлено окрему територію поза театром. Актори також відчували зручність, адже з того часу в гримувальних кімнатах було по три актори. Нове модернізоване приміщення далося взнаки та збагатило театральний простір необхідною творчою енергетикою для подальшої продуктивної роботи [68, с. 19].

Новостворене приміщення урочисто відзначили такими виставами: «Сильні духом» Д. Медвєдєва та Гребнєва (режисер В. Добровольський, художник М. Манджуло) та «Дім Бернарди Альби Федеріко Гарсіа Лорка (режисер Г. Музика, художник П. Крулін). Однією з найсильніших вистав цього сезону стала оперета на 3 дії «Поцілунок Чаніти» з музикою Ю. Мілютіна. Режисер В. Добровольський домігся яскравості кожного сценічного образу та підібрав гостру сценічну характеристику героям. Ця вистава була висунута на огляд кращих вистав у республіці. Театр випустив ще не одну музичну виставу за цей період, що вкотре доводить правильність присвоєння звання музично-драматичного театру та його вміння працювати в синтезі творчого колективу над музичними жанрами.

З 1965 року в театрі почало працювати багато нових акторів, які залишили творчий доробок на сторінках історії театру – це народний артист України В. Ігнатенко, заслужені артисти України В. Болейко, В. Маєвський, Л. Талах, В. Кононцева та інші [68, с. 20].

Також були вистави, присвячені подіям громадянської війни в Україні: «На світанку», «Сині роси» М. Зарудного. Режисура В. Добровольського та сценографія Д. Нарбута відтворювали зріз подій та великих подвигів. Театр, за допомогою художніх засобів, розповідає глядачу про історичне минуле українського народу, виховуючи патріотизм та громадянську спрямованість. Темі боротьби та перетворенню села, як вирішальному етапу соціалістичного будівництва було присвячено виставу «Лють» Є. Яновського. Процес пробудження селянства у п’єсі набуває драматичного накалу. Селянин розлучається зі старим укладом та уявленнями й починає титанічно боротися з власною психологією та опором куркульства. Вистава музично-драматична, музика В. Шабаліна.

Репертуар театру в 1969 році збагатився ще однією оперетою «Квітка Міссісіпі». Вистава зі своєрідною музичною партитурою відрізняється яскраво вираженим ідейним спрямуванням, викриттям людської нерівності в капіталістичному суспільстві [72, с. 648].

Ще однією виставою, присвяченою темі боротьби саме черкаського краю стала постановка за п'єсою С. Смирнова «Люди, яких бачив», присвячена 25-річчю Корсунь-Шевченківської битви. Вона розповідає про учасників цієї битви, здобувших перемогу. Театрали прагнули постановкою показати не лише зовнішню оболонку подвигу, а й донести глибинні джерела незламності, сили та самовідданості світоглядного розуміння тих людей.

Всі вище зазначені вистави стали трансформаційною точкою опору театру, яка допомогла у розвитку та становленні жанру музичних вистав.

На думку автора, варто охарактеризувати творчий доробок корифеїв Черкаського театру, завдяки яким відбулося його становлення та розвиток в цей період. Від майстерності та високої кваліфікованості майстрів сцени залежав успіх кожної вистави, її спрямованість та вплив на глядача.

Одним із таких акторів був Володимир Ігнатенко, який став працювати в Черкаському театру з 1965 року. Він одразу органічно влився в колектив та посів провідне місце в акторській трупі, завоювавши звання майстра сцени. Його дебют відбувся у п'єсі «У неділю вранці зілля копала» одразу в двох ролях: ватажка циган Раду та старого гуцулка Данчука. У виставі «На світанку» Ігнатенко виступав як герой громадянської війни в ролі Григорія Котовського *(Додаток Г.1.)*. Він зміг майстерно продемонструвати здатність до швидкого перевтілення. В цій виставі Володимир Ігнатенко входив у стан ворога, в образ поміщика і купця Полосухіна, в образ польського кіно підприємця, а також – полковника контр-розвідки. Ці всі персонажі були кардинально різними, відмінними як за зовнішніми, так і за внутрішніми ознаками. Ігнатенко своєю майстерністю та манерою гри зміг передати цю несхожість та постати перед глядачем ніби різними людьми [9, с. 10].

У виставі «Лють» Е. Яновського Володимир Ігнатенко поставав у образі Степана Глоби – самовідданого, сильного та статного борця. В цій виставі актор зміг зміною власного голосу показати персонажа з різних боків, його дві сторони характеру. Боровшись із ворогами Володимир, завдяки звучанню нижнього регістру, був схожим на страшного ревучого звіра, який

перемагає всіх на своєму шляху. А спілкувавшись із коханою, голос звучав ніжно та спокійно. Він зміг досягти перевтілення, використавши лише мовну майстерність. У глядачів зміни викликали бажання до морального очищення та духовної сили.

Втілення складного образу патріота генерала Карбишева з вистави І. Рачади «Коли мертві оживають» розкриває принцип роботи Ігнатенка над усіма своїми персонажами. Завдяки глибокому психологічному аналізу ролі та ідейному наповненню, актор домігся справжності та зворушливості. Достовірне розкриття образу окреслюється рисами індивідуальності. Таке розкриття героїв доводить високий професіоналізм актора.

В доробку яскравих та важких образів у Володимира Ігнатенка є ще образ поета-борця Тараса Шевченка у драматичній виставі Андрія Малишка «Тарас Шевченко». Цей образ розкрито монументально та багатогранно. Ігнатенко глибоко проникає у внутрішній світ героя та знаходить властиві йому правдиві тонкощі в деталях, інтонаційну виразність, пластичну достовірність. Ці аспекти перетворюють земний образ в символічний.

Попри високий творчий рівень та потенціал, Володимир Ігнатенко займався активною громадською діяльністю та брав участь у найбільш важливих подіях міста. Виразність акторських втілень та наполегливість принесли актору в 1968 році звання Народного артиста.

До видатних акторів старшого покоління в Черкаському театрі можна віднести В. Д. Болейко [25]. Вперше на сцені театру вона з’явилася в листопаді 1963 року, і черкаські критики почали писати про її гру в газетах та періодиках. Посилаючись на архівні матеріали, ми знайшли записи, в яких йдеться, що Валентина Болейко просто та невимушено зобразила свій дебютний образ Клавдії Никонирівни. Їй була властива простота та невимушеність.

Артистка Болейко почала працювати в театрі вже в зрілому віці, тому одразу продемонструвала високу майстерність у постановках п’єс класичної української драматургії *(Додаток Г.2., Г.4.)*. Зіграла наступні ролі: Софія

«Безталанна», Маруся «Ой не ходи Грицю», Марва «У неділю вранці зілля копала». Всі образи проникнуті співчуттям та щирістю переживань. Ми можемо зробити висновки, що акторка привласнювала емоційний стан персонажів своєму власному, що й давало органічне втілення та відтворення.

Значною подією театрального досвіду В. Болейко стала роль Васілуци у виставі «Каса Маре». Артистка своїм проживанням подій викликала у глядачів співчуття та повагу до своєї героїні. Не менш складною роботою Болейко стала Соломія Павлівна Мельник у виставі «Фортуна» М. Зрудного. Складність полягала в тому, щоб глядач через акторську гру зміг побачити ницість та дріб'язковість героїні під привабливістю зовнішності та гри на публіку. Зі слів колег та критиків, образ Соломії став у цій виставі найбільш виразним.

У виставі «Квітка Міссісіпі» Валентина Болейко зуміла створити переконливий образ жінки Портелії без почуття совісті, яка ладна була купувати навіть любов за гроші. Глибоко проникнула в суть характеру героїні Марфи Коврової Валентина й у виставі «Лють». Вона правдиво та переконливо передала духовне зростання свого персонажа.

Одна з творчих робіт, на якій варто наголосити, це робота над роллю Сабурової у виставі «Єдиний свідок». В цей образ Валентина внесла багато індивідуальних рис, що викликало досить багато суперечок серед театральної громади. Така підвищена зацікавленість привернула увагу багатьох критиків та глядачів до даної актуальної п'єси. На думку дослідниці, це стало позитивною точкою опору й для театру загалом, адже люди почали частіше приходити на виставу, щоб сформулювати свою власну думку або ж підтримати чиюсь. Дехто міг прийти на виставу декілька разів, щоб переконатися у правильності думки. Таке залучення аудиторії приносило театру популярність.

Значний акторський доробок у Черкаському театрі належить подружжю Миколи та Надії Попових [9, с. 11]. Микола Попов працює в театрі більше 40 років. Він є одним із фундаторів Черкаського музично-

драматичного театру. Артист був і директором, і художнім керівником, режисером та провідним актором. Навчався в театральній студії при першому українському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка на акторському факультеті. 1933 року закінчив курси в Харкові під керівництвом Леся Курбаса. Саме в Черкасах розкрилась багатогранність творчості Попова, його організаторські здібності. Він працював над удосконаленням роботи творчого колективу, зміненням художньо-постановочної бази, забезпечував якісним репертуаром. З початком війни Микола Попов пішов на фронт. Після демобілізації, 1947, Попов знову повернувся до лав театру та очолив його. Саме він зміг зберегти Черкаський театр до утворення Черкаської області як творчу одиницю.

Микола Попов став скарбом для театру, адже був безпосереднім послідовником Леся Курбаса та передавав традиції та основи його вчень творчому колективу. Як режисер, він проявився новатором, тяжів до пошуку нових форм, символів, алегорій та сценічних метафор. Його вистави виокремлювалися нестандартним творчим вираженням. Складні сценічні структури поєднувалися із дослідженням людського характеру та філософськими підтекстами.

З 1956 року Микола Попов працює провідним актором Черкаського театру. За цей час він втілив велику кількість ролей та показав великий діапазон акторської професійності. Однаково органічно йому давались як героїчні, так і комедійні ролі. Він був виразним та щирим. Найвиразнішими ролями стали: Ярослав Добридень з «Ключі до щастя» О. Корнійчука, куркуль Зажеря з п’єси «Замулені джерела» М. Кропивницького, Марк Кіндратович з п’єси «Фортуна» М. Зарудного. Найвеличнішим образом, створеним Поповим вважається Т. Г. Шевченко у виставі «Думи про Кобзаря» *(Додаток Г.3.)*. Він зміг передати глибоку людяність до простих людей, вміння проникнутися їх думками та стражданнями, а також ненависть до того, що пригнічувало народ. Запам’ятався та вразив образ бідняка Мусійовича з п’єси «Лють» у виконанні Попова. Він зовні передав точну

пластику, підібрав виразні жести, міміку. Про внутрішнє переживання та невпинний монолог говорили його очі, в яких глядачі бачили запитання, пошуки та сумніви. Загалом Микола Попов створив понад 200 образів класичної та сучасної драматургії, майстерно перевтілюючись та зберігаючи власну індивідуальну виразність.

Чільне місце в акторській трупі театру належить дружині Миколи Попова – Надії Марківні Поповій. Ця акторка була однією з найбільш шановних серед глядачів. Черкаському театру артистка віддала понад 50 років свого життя. Надія Марківна за своє театральне життя зіграла понад 176 різнопланових ролей. І режисери, і колеги, і глядачі відзначили те, що акторка для кожного образу знаходила неповторну деталь, те, що його відрізняло від сотень інших.

Надія Марківна вміла створити різнохарактерних персонажів від молодих дівчат до жінок літнього віку. Такий успіх перевтілень Надія Марківна аргументувала тим, що в героїнь вкладала саму себе. Їй було важливим, щоб глядач бачив не актрису, а саме персонажа із п'єси. Всі свої ролі акторка любила та цінувала однаково, та найбільш пам'ятними для неї стали: Леді Мільфорд з «Підступність та кохання», Валька з «Іркутська історія». Однією з найбільш значущих ролей у доробку Попової стала Бернарда у п'єсі Ф. Г. Лорки «Дім Бернарди Альби» *(Додаток Г.5.)*. Її героїня була наділена рисами правдиво-життєвими, в існування якої глядач вірив [40, с. 6].

Найбільш зворушливими образами, які створила Надія Попова, були пов'язані з темою материнства. Серед них: мати-наймичка Шевченка, Олександра Нагорна з п'єси «Суд матері» І. Рачади, Євдокія Єрмакова з п'єси «Полин» М. Варфоломієва, пані Простакова з п'єси «Недоросток» Фонвізіна. В останній акторка зобразила героїню соціально-гостро. Цим Попова передала моральну вбогість та обмеженість духовності. Надія Марківна говорила, що для правдивості відтворення важливі принципова

громадянська позиція та чітка ідейна спрямованість. Емоція, інтелект, дія – нерозривні поняття для акторки. Всі дії героя мають бути умотивовані.

Своїм творчим кредом в основі акторської діяльності Надія Марківна визначила заповіді П. Саксаганського про те, що потрібно кожному акторові. Талант, голосові дані, бажання вчитися, спостережливість, критичне ставлення до себе, постійна робота та самовдосконалення, сумлінна підготовка до репетицій – основні характеристики професіонала. Своїми зіграними ролями Надія Марківна вкотре підтверджувала, що постійно дотримується цих вимог. За сумлінну акторську працю та самовідданість театру Надію Марківну було нагороджено медаллю, орденом «Знак пошани» [40, с. 7].

Важливо зазначити, що в Черкаському музично-драматичному театрі в цей період сценографією вистав займався Народний художник України Данило Нарбут *(Додаток Д)*. Його творчий доробок налічує понад 70 вистав різного спрямування. Ім’я Данила Нарбута найчастіше пов’язують саме з Черкаським театром. Завдяки цій особистості, театр впізнають в усіх регіонах України.

Творчість театрального художника складна та багатогранна. Данило Нарбут знайомий із законами театрального мистецтва та зі специфікою художнього оформлення. Декораційне рішення вистави чітко підпорядковувалося задуму режисера та розкривало його зміст, доповнюючи власним сенсом. Значне місце в роботі Нарбута займали грим, костюми та освітлення. Зі спогадів акторів, художник жодного разу не пропустив костюми на виставу без попереднього огляду. Він завжди обходив гримерки, ретельно перевіряючи та виправляючи недоліки, якщо вони були.

З автобіографії Нарбута дізнаємось, що вплив на його мистецькі схильності мала родина та друзі, серед яких: етнограф Середа А., художник Кричевський Ф., мистецтвознавець Ворона І., академік живопису Лансере. Ці особистості відкрили у Нарбута тягу до української народної творчості, до реалістичного мистецтва. Саме тому основним напрямом своєї діяльності

Данило Нарбут обрав театральну сценографію. Він вважав, що через театр мистецтво подібне народу, що так воно буде більш близьким та зрозумілим [21, с. 63].

Починаючи з семи років, Данило Георгійович невпинно вчився та вдосконалював майстерність. Протягом свого життя учителями стали: професор Кричевський, Евенбах, Ленерт, Хвостов. В декоративній майстерні Київського театру опери та балету Нарбут здобув самобутній стиль та творчу манеру. Молодий митець після навчання почав працювати в багатьох театрах країни: Чернігівському, Луганському, Чернівецькому, Житомирському та Івано-Франківському. Він міг легко створити оформлення до вистав української та зарубіжної класики, враховуючи всі тонкощі та особливості [3, с. 6].

Данило Георгійович був з тих художників, які подорожували країною для детального спостереження побуту, культури, природи та звичаїв різних регіонів. Митець робив ескізи та замальовки орнаменту, архітектури, інтер'єру тощо, які згодом вміло використовував при створенні театральних вистав. Художнє оформлення, створених ним вистав, ніколи не було одноманітним, він шукав особливі рішення та підходи для більш детального глядацького сприйняття [23, с. 28].

Варто зазначити й те, що Данило Георгійович був досить прискіпливим та вибагливим. Саме тому, з його приходом в Черкаський театр в 1965 році, робота цехів стала більш злагодженою та організованою. Нарбут увесь час знаходився поряд із працівниками постановочної частини та був готовий допомогти та підказати, як робити ту чи іншу деталь.

Серед його вистав можна виокремити такі: «У неділю рано зілля копала» (1965), «Сині роси» (1966), «Циганка Аза» (1968), «Емілія Галотті» (1975) та «Назар Стодоля» (1980) [3, с. 13]. Данило Нарбут у своїй сценографічній діяльності намагався зберегти автентичність та залишити глибину для роздумів.

2.3. Театральне піднесення музично-драматичного театру під орудою художнього керівника Аліма Ситника (1970–2008 рр.)

Алім Ситник – людина, яка присвятила майже половину свого життя Черкаському музично-драматичному театру. Алім Іванович Ситник – це народний артист України, якому вдалося піднести театр на якісно новий рівень, про що зазначали й самі актори театру. З 1970 року він стає головним режисером музично-драматичного театру, а у 1994 році здобуває посаду художнього керівника театру.

Постановки, які робив Алім Іванович, вражали глядачів художньою довершеністю. Він поставив більш ніж 90 вистав, і всі вони були глибоко переконливі, психологічно виразні, мали філософське підґрунтя. Також його виставам було притаманне поетичне бачення навколишньої дійсності. Протягом всього часу керування театром Алім Ситник намагався зберігати та підтримувати високий професійний рівень акторів. Для досягнення цієї мети режисер запрошував майстрів художнього слова, пластики проводити майстер-класи та тренажі [52, с. 2].

За часів керування Аліма Ситника, в театрі відбувається зміцнення синтезу всіх ланок театру. Режисер, диригент, балетмейстер, актори – всі утворюють єдине ціле та працюють за принципами музично-драматичного театру. Під час створення кожної з вистав спочатку відбувається застільний період, де детально розбирається драматичний твір. Алім Іванович намагався позбутися штучності та штампованості і, таким чином, він досягав правди акторського існування та повного психологічного перевтілення. Для роботи у виставах музично-драматичного театру актору потрібно було працювати за особливою методикою, внутрішні монологи мають образний та метафоричний ряд. Наступним етапом перед виходом на сценічний майданчик відбувався ряд репетицій з вокальною та хореографічною партитурою, з балетмейстером та хормейстером. Лише після того, як цей

етап буде пройдений, відбувався перехід до мізансценування та процесу поєднання в просторі голосу, хореографії і драматичного проживання.

Алім Ситник сформував той сильний акторський колектив, який прославляв театр. Багато молодих акторів, яким режисер відкрив дорогу на велику сцену, змогли виправдати очікування та сформували міцну творчу базу [70, с. 8].

Постановки Аліма Ситника неодноразово відзначалися на конкурсах, Міністерством культури та мистецтв України, Спілкою театральних діячів України. До найбільш знакових вистав слід віднести такі: «Гайдамаки» Т. Г. Шевченка, «Стіна» Ю. Щербака, «Тил», М. Зарудного, «Остання мить» С. Носаня. Також Ситник поставив постановки з черкаськими акторами, які стали першими в Україні – це «Емілія Галотті» Г. Лессінга, «Медея» Ж. Ануя. Вперше головний режисер поставив п'єсу «Яблуневий полон» драматурга-сучасника Івана Дніпровського [56, с. 9].

Творчий шлях, орієнтований на професію режисера, розпочався в Аліма Ситника ще змалечку, в рідному селищі Ігрень. В шкільні роки ґрунтовний вплив на нього справив учитель української мови – В. Кугай. Він намагався прищепити учням любов та повагу до культурного історичного спадку українців. Він це міг зробити, наприклад, увійшовши в клас із бандурою. В той час почали вводитися в школах такі дисципліни: хор та танець. І тоді В. Кугай, послухавши Аліма Ситника, відмітив його тенор та виразне звучання. Це наштовхнуло учителя до постановки «Наталки Полтавки» І. Котляревського, з Алімом у головній ролі Петра. Це стало першим випробуванням Аліма Ситника в творчому руслі [4, с. 18].

Наступною ланкою творчості стало креслення. Тут Ситник також проявив майстерні здібності та потенціал у кожній своїй копії та новій роботі. Такий творчий потенціал у різних галузях спричинив до роздоріжжя та змусив обирати один варіант. Спочатку Алім Ситник хотів вступити до Дніпровського художнього училища, але перевагу віддав театральному. На той час знання про театр у Ситника майже не було, як і досвіду. В рік вступу

до Дніпровського театрального училища курс набирав С. Ю. Ващук. Репертуар для прослуховування Ситник обрав сміливий та з викликом, цим самим одразу виділивши себе серед інших. Неочікуваним вибором став вірш Тараса Шевченка «Розрита могила», якого не було тоді у виданнях Кобзаря. Така неординарність допомогла Аліму пройти відбіркові етапи та вступити.

В Дніпропетровському училищі Алім Ситник отримав свої перші знання режисури від педагога Броніслава Вікторовича Мішкіса. Він вчив студентів тонкощів технології цієї професії. Його пари дали розуміння про синтетичний характер театрального мистецтва. Воно суміщає в собі не лише музику й живопис, а й архітектуру та пластику. Молодий режисер розширив світогляд та змінював уявлення про акторську діяльність. За час навчання Ситник зіграв у багатьох уривках з відомих п'єс: «Поцілунок Чаніти», «Вільний вітер» та інші [56, с. 9].

Закінчивши театральне училище Алім Ситник захотів пов'язати і своє подальше життя з кар'єрою режисера. Це підштовхнуло його вступити до Київського театрального інституту ім. Карпенка Карого на курс до Владислава Неллі. За словами Ситника, цей педагог був «живою енциклопедією». Його методика викладання була жорсткою та вимогливою, він вчив саме режисерському ремеслу та хотів навчити всій театральній кухні своїх студентів. Алім Ситник після закінчення інституту зрозумів, що вміє не лише читати п'єси, а й інтерпретувати їх у сценічний простір, ставити мізансцени та організовувати їх. Навчання допомогло бачити прихований сенс написаного на папері і втілювати його в практичному процесі роботи над виставою.

Закінчивши театральний інститут ім. Карпенка-Карого, Алім Ситник отримує свою першу театральну практику в Кіровоградському театрі. Він був пронизаний традиціями корифеїв української сцени, а акторська трупа була високоінтелектуальною та самовідданою справі. Серед них можна виокремити Парамонова, Рябовола, Терентьєва. За один рік план роботи режисера складав одну постановку, але Ситник випустив аж чотири нові

вистави. Пропрацювавши там чотири роки, режисер втілив чотирнадцять самостійних постановок [4, с. 18].

На одну з вистав Аліма Ситника приїхав директор Черкаського театру Сергій Шевченко. Він, побачивши та проаналізувавши декілька вистав молодого режисера, запропонував Аліму посаду головного режисера саме у Черкаському театрі. Ситник побачив позитивну сторону цієї пропозиції, адже матиме змогу сам вирішувати та обирати, якими виставами поповнювати репертуар, нікому не підпорядковуючись.

Соціальність та прямолінійність були другорядними в творчості Ситника [68, с. 22]. Він прагнув до глибини та психологічності п'єси. У виставах Алім Ситник розкриває життєві людські проблеми та трансформаційні процеси людської особистості. Так само Ситник намагається модернізувати Черкаський театр, створити більш яскраву режисуру, яка була відродженням можливостей після соцреалізму. Через це почалися й експерименти, запрошувалися різноманітні відомі режисери до постановок у театрі. Творче кредо Аліма Ситника полягало в тому, що всі постановки націлені на глядача. Його вистави були не заради самоствердження та самореалізації, а мали викликати реакцію глядача на задум [61, с. 41].

Допомогли у створенні органічних вистав й актори театру. Алім Ситник стикнувся з двома поколіннями акторів – корифеями театру (Микола Попов, Надія Попова, Володимир Півнич, Володимир Ігнатенко) та молодими акторами (Марія Супрунова, Лідія Попова, Юрій Суржа, Віктор Семененко). Новоутворена збірна трупа була дуже амбітною та яскравою. В той час прийшли й актори-однодумці Аліма Ситника – В'ячеслав Супрунов та Іван Клименко. Це були учні того ж педагога, що й у Ситника [22, с. 7].

Кожен новий театральний сезон поповнювався прем'єрами, які трансформували свідомість сучасного глядача та змушували думати та аналізувати приховані змісти.

В цей період було надзвичайно сильне об’єднання режисера, диригента Валентина Талаха та балетмейстера Володимира Татарінова. Аранжування вистав Талаха було на одному з найвищих рівнів в Україні. Своїми музичними композиціями він розвивав музичну ланку Черкаського театру, що вкотре доводило статус театру. На сьогоднішній день, багато вистав досі носять музику Валентина Костянтиновича та вражають глядачів своєю довершеністю. Балетмейстер Володимир Татарінов відомий по всій території України. Він робить танцювальні постановки як цілісних вистав, так і окремі музичні номери. Татарінов вражає колег своєю наполегливістю та працелюбністю, адже кожну вільну хвилину хореограф розмірковує над новими постановками, елементами, як вдосконалити існуюче. Володимир Федорович – це віртуоз своєї справи. Недарма його називають вічним двигуном театру [68, с. 22]. Отож, ці три майстри разом в синтезі створювали кардинально нові вистави для Черкаського театру. Однією з таких стала прем’єра «Любові під в’язами» *(Додаток Ж.1., Ж.2.)* за однойменною п’єсою американського драматурга Юджина О’Ніла [52, с. 3].

Цією виставою режисер вирішив передати посил про цінності в житті суспільства, про вияв громадянської позиції та долю майбутнього. В сценографії такою метафорою стали дрючки замість в’язів, що свідчило про проблему забруднення довкілля. В постановці важлива кожна деталь, вона має справляти враження на глядача. Такими деталями тут стали понівечене дерево, кімната-клітка, розбита хвіртка. Також передається прихований зміст через метафоричність танцю: дикі рухи та ламана композиція показує справжнє «я» соціальних груп населення пуритан. Для загострення реакції та внутрішньої оцінки глядача, Алім Іванович змінює фінал п’єси від написаного драматургом. Ця вистава мала розбудити у глядача питання про свою поведінку в сучасному суспільстві, про свої вчинки та віддзеркалення своїх дій.

На думку дослідниці, можна сказати, що загалом, період Черкаського театру за керування Аліма Ситника відзначається спробою жанрового

відходу від соціально переобтяжених вистав. Вистави намагаються змінити риторику та спосіб спілкування з глядачем, а також надати можливість молодому поколінню трупи пріоритет у пошуках образних засобів виразності. Молоді актори мали змогу проводити творчі пошуки характеру персонажу та пластичного існування на сценічному майданчику.

2.4. Постать Т. Г. Шевченка у виставах Черкаського театру

Черкаський музично-драматичний театр історично розташований на землі Тараса Григоровича Шевченка. Це й посприяло утвердженню остаточної назви театру та присвоєнню йому звання Кобзаря. Тараса Шевченко на Черкащині є однією з найбільш шановних та поважних постатей, адже саме в цьому краї закладалися його перші творчі погляди, які він проносив вздовж всього життя.

Черкаські театрали теж не могли оминути постать Шевченка у своїх виставах, тому пронесли цей спогад крізь призму часу. Постать Тараса Шевченка у виставах театру висвітлює регіональні особливості музично-драматичного театру та повагу до історичного минулого даного краю. Також постановками за творами Шевченка на сцені театру свідчать про утвердження національної ідентичності на Черкащині. Земляки великого поета вбачали необхідність в тому, аби за допомогою вистав розкрити багатогранну творчу спадщину письменника.

Проаналізувавши архівні матеріали театру, можемо простежити, що перші постановки, присвячені поету, почалися з 1939 року. Першим шедевром української класики стала драматична вистава до 125-річчя від дня народження Тараса Шевченка «Назар Стодоля». Режисером вистави був Микола Попов, а в ролі Назара на сцені з’явився Григорій Канішевський [61, с. 39].

До 100-річчя з дня смерті Тараса Шевченка театром було показано драматичну поему «Дума про кобзаря» черкащанина Миколи Негоди.

Режисер вистави – заслужений артист УРСР К. Капатський, художник М. Сідченко. Працюючи над виставою, відбулося творче об'єднання автора та режисера, що дало поштовх до оригінального втілення вистави та правильної інтерпретації авторського тексту. Музику до вистави написав композитор Микола Дремлюга. В ролі Кобзаря був актор Микола Попов. З архівних записів дізнаємось, що дана вистава стала подією в творчій біографії театру та культурному житті області. Ця вистава стала самостійною роботою шевченківців та отримала настільну пам'ятну медаль [68, с. 19].

9 березня 1964 року з нагоди 150-річчя з дня народження Тараса Шевченка театр організував літературно-музичну композицію з творів М. Рильського та М. Негоди. Також до цієї дати було присвячено пленум Українського театрального товариства. Для участі в засідання пленуму доєдналися мистецтвознавці, письменники, драматурги, театральні діячі України, працівники культури. На засідання були представленні доповіді доктора мистецтвознавства М. Йосипенка, кандидата філологічних наук Л. Ф. Стеценка під назвою «Драматургія Т. Г. Шевченка на сцені українського театру».

Також спадщині Кобзаря в театрі було присвячено постановку п'єси М. Зарудного «Марина», написану за мотивами творів Т. Г. Шевченка *(Додаток И.1.)*.

Важливе місце творчості Тараса Шевченка у своїх виставах приділяв Алім Ситник. Він називав Шевченка взірцем та батьком нації. Розташування театру на землі Кобзаря має взяти на стрижень тему розкриття його творчості. Він вважав за честь прославляти ім'я Великого Тараса, розкриваючи асоціативність та багатогранність інтонацій, поєднаних в творчості автора. Однією з найбільш успішних вистав стала «Гайдамаки». Вистава поєднувала в собі органічний підбір акторів та звернення до символів, метафор, алегоричних образів. Постановка була насиченою пластикою з бойовими та танцювальними вставками. Варіативність поєднання різних театральних елементів додало виставі яскравості. Складні

сценічні структури були підґрунтям для об’єкта художнього аналізу. Вистава досліджує та передає сутність національного характеру, який втрачає духовність під час соціальних викликів [22, с. 7].

Алім Ситник створив ще одну виставу, яка торкається творчості Тараса Шевченка – це «Стіна» за п’єсою Ю. Зарудного. Творча концепція втілює ідею непереможності людського духу, справедливості та свободи власного «я».

У 1978 році Алім Ситник також поставив музичну драматичну виставу «Титарівна» М. Л. Кропивницького за Т. Г. Шевченком. У виставах Ситника роль Шевченка в різні роки втілювали народний артист України В. П. Ігнатенко та заслужений артист І. П. Клименко [59, с. 231].

Знаковою для Черкаського музично-драматичного театру стала вистава-містерія «Великий льох» 29 листопада 2003 року *(Додаток И.2., И.3.)*. Режисером вистави став Олександр Дзекун, сценографом – Сергій Ридванецький, художником по костюмах – Наталка Ридванецька. Ця вистава має філософське підґрунтя та висвітлює тогочасний світогляд Шевченка через внутрішні монологи, духовність та релігійні мотиви. Вистава була дуже масштабною, в ній була залучена майже вся трупа театру. З цією постановкою 2014 року театр брав участь у театральному фестивалі «Людина, що грає», який проходив в Миколаєві. Виставою вдалося вибороти перемогу одразу в чотирьох номінаціях. Нагороди отримало подружжя Ридванецьких, Олександр Дзекун та Лідія Попова «За найкращу жіночу роль другого плану», зігравши матір. Сама ж вистава стала кращою на фестивалі та отримала спеціальну відзнаку «За прагнення до нового прочитання твору Тараса Шевченка». Зараз костюми та декорації з вистави зберігаються у музейній частині.

В наші часи постать Тараса Шевченка згадується у виставі «Тарас. Слава» 2011 року *(Додаток И.4., И.5.)*. Сергій Проскурня як режисер цієї драматичної поеми узагальнював творчу спадщину Шевченка в образі

«Прометея». Тобто образ письменника тут було розкрито через тему громадського вчинку в ім’я людини та в ім’я добра на землі [14, с. 18].

Поштовхом до постановки п’єси про життя, дитячі роки та творчість Тараса Шевченка для Сергія Проскурні став актор Першого українського театру для дітей та юнацтва у Львові Василь Буша. Зі спогадів Проскурні, Василь був дуже схожий на молодого Тараса Шевченка, а його родовід починався з сестри Шевченка – Катерини. Саме через це Богдан Стельмах за проханням Проскурні вирішив написати п’єсу про Кобзаря. Вистава мала шалений успіх у Львові, адже спонукала глядачів до проведення мітингів щодо збереження національної ідентичності та встановлення пам’ятнику Шевченку у Львові.

Після такого вдалого початку, Богдан Стельмах вирішив не зупинятись на досягнутому та продовжити висвітлювати життя Тараса Шевченка у своїх творах. Тоді він написав першу частину тетралогії. Ця частина про дитинство поета стала не менш знаковою та успішною, тому прийнято рішення продовжувати та створити ще дві частини, які описували вже зрілого Шевченка. Нажаль, поставити всі частини у Львові не вдалося. Близько 20 років п’єси не використовувалися та не мали популярності. Але опинившись в Черкасах, Сергій Проскурня відчув, що енергетично це те місце, де треба ставити даний матеріал [54, с. 52].

Втіленню задуму посприяло не лише розташування Черкаського театру, а й прагнення акторів та всього творчого колективу розкрити багатогранність постаті Шевченка для містян та гостей міста. Сергій Проскурня хотів втілити небанальний задум про постать Тараса Шевченка, про його цікаві сторінки історії та сторони особистості. Шевченко був артистичним та талановитим в багатьох аспектах життя, через це його любили друзі, тогочасна молодь та жінки. У виставі Проскурні Тараса Шевченка зображено ніби провокатором до викликів життя. Він зображає його не в звичному розумінні Тараса Шевченка як пророка, а молодого та енергійного парубка, який брав від життя все можливе. Проскурня звільнює

Шевченка від тогочасних канонів та зображує його у сучасному контексті, втіливши концептуальну ідею формування національної свідомості у своїх сучасників.

В ролі Тараса Григоровича Шевченка було п’ять акторів, і вони змінювалися, залежно від віку та періоду життя. Першим актором був Ілля Скрипченко, якому було всього п’ять років. Наступним Тарасом Шевченком став Максим Кузьмін, віком 12 років. Цей хлопець був готовий до експериментів, тому й постать Шевченка вдалося показати неординарною та всебічною. Третім актором, який захопив глядачів парубоцтвом Шевченка став Олексій Волошин. Проскурня говорив, що він був дуже працьовитим актором, який дуже наполегливо виконував та втілював режисерські задачі, а також творчо підходив до будь-яких ідей. Четвертим Тарасом став Євген Нищук, який додав образу Шевченка динамічності та експресивності. І п’ятий актор – Петро Панчук. Людина з класичної акторської школи, високоінтелектуальний актор, який різновекторно міг подати матеріал. Його спроби та пошуки Шевченка завжди свідчили про його власний широкий світогляд [54, с. 53].

Отже, вистави, в яких висвітлено постать Тараса Шевченка сприяють поширенню спадку письменника. Театр виставами допомагає зміцнити національну ідентичність, зберігати та розвивати українське мистецтво саме через театральну сферу. Для театру такі проєкти важливі тим, що відкривається змога до залучення глядацької аудиторії, через підняття гострих соціальних тем. Також це сприятиме і до співпраці з різними громадськими об’єднаннями та організаціями, що сприятиме національній єдності та збільшенню зовнішньої підтримки.

Висновки до розділу 2

1. Зроблено аналіз та виділено основні етапи роботи театру: початок існування, реорганізація театру, творче зростання. Досліджено, що на перших етапах розвитку Черкаського театру в репертуарній основі лежали вистави за творами кращих зразків драматургії: «Платон Кречет», «Дівчата нашої країни», «Назар Стодоля», «Безталанна». Ідейне спрямування у виборі репертуару вказує на прагнення до збагачення культурного рівня глядацької аудиторії, до прищеплення високохудожніх поглядів, до глибокого розкриття культурної спадщини в тогочасному контексті.

2. Визначено, що в процесі реорганізації театру, відбувся перехід до постановок п’єс української та зарубіжної драматургії з додаванням музичних елементів та у вигляді оперет: «Поцілунок Чаніти», «Квітка Міссісіпі», «Ой не ходи Грицю», «У неділю рано зілля копала». Вистави цього періоду стали трансформаційним підґрунтям до розвитку музично-драматичного театру. У процесі аналізу появи в репертуарі п’єс на соціокультурну тематику, викриття міщанства та капіталізму, висвітлення громадянських повстань, виявлено виховний вплив на формування національної свідомості, ідей моральності та відданості державі. Також розкрито значення постатей-корифеїв театру, які заклали основи його розвитку, фундамент акторської майстерності та своїм акторським втіленням образів принесли визнання театру на обласній та українській арені: В. Ігнатенко, В. Болейко, М. та Н. Попови.

3. Означено постать Аліма Ситника як режисера-філософа та його тяжіння до постановки таких вистав, які неодмінно викликали гостру реакцію глядача та провокували його до подальших роздумів за межами театру. Однією з таких вистав виділено «Любов під в’язами», де абсолютно кожна деталь у сценографії несла метафоричний зміст та фінал п’єси адаптовано під модель українського суспільства. Режисерський відхід від переобтяження вистав соціальною тематикою змінює риторику спілкування глядача та

актора та дає змогу молодій трупі привносити власні пошуки виразних засобів персонажу.

4. Досліджено тісний зв’язок постаті Тараса Шевченка в Черкаському театрі та активне висвітлення його спадщини у виставах, що сприяє популяризації його творчості та збільшенню глядацької зацікавленості. «Дума про кобзаря» М. Негоди, «Стіна» А. Ситника, «Тарас. Слова» С. Проскурні ілюстрували багатогранність творчої спадщини та неповторність самої особистості поета.

5. Аргументовано, що творчий доробок досліджуваного театру є націленим на відродження національної ідеї, ствердження національної ідентичності, збереження та розвиток українського мистецтва через дієву театральну сферу. Проєкти театру, орієнтовані на відбиття соціальних реалій та підняття найгостріших тем, сприяють суттєвому збільшенню глядацької зацікавленості, популяризації українського національного театру.

РОЗДІЛ 3
СВОЄРІДНІСТЬ ТВОРЧОЇ ПРАКТИКИ ЧЕРКАСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

3.1. Осучаснення репертуарної політики Черкаського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (2009–2018 рр.)

Початок XXI століття для Черкаського театру характерний, як період різких змін, нововведень, посиленої праці. В цей час театральний простір став відкритим для молодої генерації режисерів, з сучасним провокативним баченням класики. Найбільш скандальним, який врізався в пам'ять акторської трупи та глядачів, став Андрій Жолдак. В той час директором театру був Володимир Осипов. Він зацікавився режисерським баченням Жолдака та вирішив запросити його до постановки в Черкасах. Андрій Жолдак погодився не відразу та назвав велику суму гонорару, але Володимира Осипова це не збентежило, і він погодився на умови та домовився з міською владою щодо спонсорства. На сцені театру Жолдак здійснив декілька постановок, переробивши їх на сучасний лад: «Одруження», «Ленін love, Сталін love» та «Войцек» [72, с. 649].

Вистава «Ленін love, Сталін love», за п'єсою Василя Барки «Жовтий князь», торкалася теми Голодомору 1931-1933 років та була викривального характеру *(Додаток К.1.–К.3.)*. За всю історію театральних вистав, це був перший зразок, який так глибоко торкнувся трагічних сторінок українського народу. В одному зі своїх інтерв'ю, Андрій Жолдак згадував, що якби кожен театр поставив хоча б одну постановку цієї тематики, то більше б не виникало запитань. На його думку, викриття правди та об'єктивне оцінювання комуністичного режиму допоможе виплутатися з лап ідеології та замовчування правди. Сценографія вистави проста. Складається з дерева, зерна, землі та води. У виставі не було оголених сцен, які всі чекали

побачити від даного режисера, але це не вплинуло на шокуючий та епатажний ефект. Глядачі щоразу транслювали побачене на себе та свою родину, бо виставу не можна було дивитись лише ввімкнувши розум без серця. Режисер зі сцени не боявся гучних висловлень, чітко називав винуватця трагедії – Росію, проте він зберіг ту саму грань та не знизив планку з сучасного шедевру до низькопробної провокації. Такі аспекти впливають на те, що виставу дійсно можна назвати сучасною, адже модерн арт – це про природність, не заклякліcть у стереотипах, це про називання речей своїми іменами .

Отже, можна зробити висновок, що порушення дійсно гострих тем зі сторінок нашої історії в сучасному руслі розкриває очі та дає поштовх до дій, до роздумів. Саме тому після прем'єри вистави було прийняте рішення об'їздити з нею майже всі міста України та вивезти для показу закордонній спільноті. Також після перегляду вистави, тодішній Президент України нагородив Андрія Жолдака орденом України ІІІ ступеня «За заслуги».

З 2009 року Черкаський академічний обласний музично-драматичний театр очолює художній керівник Сергій Проскурня. Режисер був позитивістом та романтиком. Про те, щоб пов'язати життя з театром, Проскурня задумався ще у 4 роки. Він хотів створити театр та керувати акторами, які виходять на майданчик [43, с. 368].

В юнацькому віці керівник театру долучився до театральних гуртків та студій Черкас, брав участь у заходах та виставах. Це вплинуло на його рішення вступити до Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. Карпенка-Карого. Важливе місце для Сергія Проскурні в театрі займає музика. На його думку, музична спрямованість вистав – це підґрунтя українського театру. Театр – це ритм, який дозволяє використовувати музичну драматургію. З інтерв'ю Ольги Компанієць дізнаємось, що любов до театру у Проскурні простежувалась навіть в армії: він влаштовував репетиції з солдатами та влаштовував публіці специфічні та

оригінальні шоу. Такі видовища позитивно впливали на психологічний та емоційний стан.

Очоливши Черкаський театр, Сергій Проскурня мав на меті осучаснити репертуарну політику та зробити його зрозумілим та цікавим для сучасників. Режисер хоче популяризувати вистави серед сучасної молоді, створивши нові яскраві театральні проєкти та експериментальні вистави. Також Проскурня вважав доцільним зосередити увагу на творчості Тараса Шевченка та її висвітленні у виставах театру. Шевченко стане певним осередком театру, на якому буде концентруватися увага майбутніх вистав. На думку дослідниці, така стратегія наукового керівника була правильною та вимагала точності та порядку дотримання намічених планів та ідей [32, с. 13].

Побачивши роботу акторів Черкаського театру, Сергій Проскурня прийняв рішення про створення бенефісу Народної артистки України Тетяни Крижанівської. Побачивши її на сцені та те, як вона працює над втіленням образу, він вирішив зробити сценічну композицію разом із Романом Віктюком за п’єсою Гіго Де Кьяра. Тетяна Миколаївна отримала роль Елеонори Дузе. Для Тетяни Крижанівської вистава «Елеонора» стала найбільш значимою в її акторській кар’єрі *(Додаток Л.1., Л.2.)*. Працювати із Сергієм Проскурнею було цікаво зі слів акторки. Він був швидким та енергійним. З її слів, він міг працювати над кількома проєктами одночасно та керувати ними. Постановка «Елеонора» відбулася на сцені театру, особливістю стало те, що глядач знаходиться на сцені та відчуває безпосередню близькість театрального дійства, переймає всі емоції та хвилювання. Під час вистави акторка декілька разів взаємодіє із публікою, розповідаючи історії прямо в очі конкретній людині. Особливістю вистави стало те, що протягом всього часу акторку супроводжує жива музика двох інструментів: рояль та віолончель. Лейтмотив передує конкретному емоційному стану персонажа, що допомагало акторці тримати образ та темпоритм вистави. Вражаючим для вистави стала металева протипожежна завіса, яка відділяє сцену та зал. В фіналі вистави завіса підіймається та

символізує відкритий світ театру. Сценографія складається з купи валіз та світлової пушки, якою актриса сама себе підсвічує в певні моменти вистави. Таким чином, вистава популяризує театр та дає змогу публіці опинитись за лаштунками і побачити зворотну сторону театральних реалій.

Особливу увагу Сергій Проскурня вирішив приділити виставі «Тарас. Слова», яка окреслює та розкриває всі періоди життя та творчості поета. До цієї постаті весь творчий склад театру відноситься з особливим трепетом, адже вважають себе наслідниками Кобзаря та вбачають свій обов'язок у висвітленні багатогранності поета. Детальніше про цю виставу дослідниця описала у попередньому розділі. Варто зазначити те, що у постановці була задіяна вся трупа театру, адже у кожній з вистав близько 100 персонажів. Для Черкаського театру ця вистава стала символом, у якій змістове наповнення переважало над формою [54, с. 52].

Намагаючись осучаснити Черкаський театр та додати йому нових новаційних тенденцій, Сергій Проскурня вирішив створити певну лабораторію при театрі, яка випускатиме експериментальні вистави.

Новостворена літературно-драматургічна лабораторія втілює мету щодо творчих зв'язків та розширенню тандемів із молодими драматургами та режисерами. Випускати вистави лабораторії було вирішено не на великій сцені, а в декораційному залі, з кількістю місць до 100 осіб. Цей хід мав зблизити глядача з дією на сцені, перенести їх в ту атмосферу, а також долучити до інтерактиву. Першою такою спробою стала постановка вистави «Місто на Ч…». Документальна вистава була поставлена в 2011 році. Викликом до створення вистави стало ідейне наповнення молоді, яка хотіла збагачувати досвід та розширювати світогляд інваріантними постановками. Початок вистави був не у звичній 18 годині вечора, а о 21:30. Ця вистава детально та правдиво розповідає про жителів міста Черкаси, про специфіку їх існування, звичаї, традиції, деякі аспекти з життя міста, які будуть зрозумілі лише істинним черкасцям. В цю лабораторію увійшов актор Олег Телятник, який вирішив підтримати художнього керівника та його творчі наміри. Ця

вистава також була підтримана запрошеними критиками і зібрала глядацький аншлаг [13, с. 22].

Вистава-експеримент цього періоду, яка була зроблена власне у специфіці музично-драматичного театру – це арт-рок мюзикл «The Білохалатність». Цього разу історію грала заслужена артистка України Любов Скобель. Автор п'єси Тетяна Киценко, режисер-постановник – Володимир Снігурченко. Вистава поєднує в собі комедійні моменти та драму, яка змушує замислитись над життям. Композиція вистави – музично-ритмічна томографія. Вистава досить жвава та емоційна. Музична частина вистави складається із пісень сучасної зарубіжної індустрії. Всі пісні, а також лейтмотив, супроводжувався оркестром театру. Органічно поєдналася класика разом із рок та поп, також були вставки шансону. Пластично вистава насичена сучасними танцювальними вставками, які вплітались в характер персонажів. Фінал вистави був своєрідним закликом до народу через монологи та зізнання лікарів. Глядачі емоційно відреагували на історії лікарів-акторів, які рятували бійців в зоні АТО. Цей крик душі ще більше виділявся за допомогою супроводу монотонного звуку метронома. Таке контрастування стало вражаючим для глядачів [26].

Ще однією ексклюзивною виставою для Черкаського музично-драматичного театру під орудою Сергія Проскурні стала постановка «Циганського барона» *(Додаток М.1., М.2.)*. Ця вистава комічної опери Йоганна Штрауса набула статус міжнародної прем'єри. Вистава стала унікальною за рахунок участі спеціально створеного творчого колективу з різних куточків землі: Нідерланди, Австрія, Бельгія, Польща, Україна. Оперних виконавців відбирали на кастингу, який проходив в Амстердамі. Вийшов своєрідний творчий синтез запрошених виконавців, оркестру й акторів Черкаського театру, а також вокалістів Черкаської філармонії. Втілення опери на сучасній театральній мові стало сенсацією для театру. Театральні мистецькі засоби змогли передати творчий задум Йоганна Штрауса [34, с. 6].

Режисер-постановник вистави – це Марк Крон із Нідерландів. Перед ним було поставлено завдання зробити цікаву постановку для всіх верств населення: від молоді до поціновувачів традиційних опер. Щоб втілити цей задум, режисер почав об'єднання молодих акторів з історичним значенням вистави. Молоді люди, наші сучасники, розповідали про минуле. Тобто сучасні герої таким чином перетворювалися в історичних персонажів. Створена опера не була схожа на раніше поставлені оперети, вистави з обрізаними музичними номерами, мюзиклами. Вони являли собою цілісне дійство з виправданим пісенним супроводом в ідеальному звучанні. Музичним керівником та головним диригентом був Пітер Кокс, який вважав, що музика в Бароні є вічною та актуальною для всіх поколінь та часів.

Художнє оформлення вистави значною мірою залежить від костюмів. Художники-костюмери та декоратори невпинно працювали над розробкою та створенням 60 оригінальних та ексклюзивних костюмів. Над створенням костюмів працювала європейський майстер Марріт ван дер Бюргт. Загалом над постановкою вистави працювала так звана трупа з 93 осіб [34].

На думку Проскурні, Черкаський театр найбільш вдалий для постановки такого рівня, адже талановитий колектив завжди готовий до ризиків та експериментів. Вистава «Циганського барона» європейського рівня та відбулася на сцені німецькою мовою. Незважаючи на те, що черкаські глядачі, присутні на показі, не володіли мовою, вони розуміли жарти, сюжет, комічні моменти, які передаються мімікою, жестом, акторською пластикою. Закритий показ вистави перед делегацією поважних людей, продюсерів, критиків із різних країн відкрив двері театру до гастролей у європейські країни та міста [7, с. 18].

Після року від німецької постановки Марка Крона, Черкаський музично-драматичний театр вирішив показати україномовну версію цієї вистави. Режисер дав дозвіл зберегти оригінальні мізансцени, сценографію, лейтмотив, тому вистава стала подарунком до Міжнародного дня театру. Режисером адаптованої україномовної версії став Олександр Павлютін. Він

був помічником режисера Марка Крона, тому досконало знав кожну мізансцену оригінальної версії. Павлютін зовсім не змінював мізансценічний малюнок. Україномовний переклад сценарію з німецької зробив драматург Богдан Стельмах. Версія вийшла художньо-поетичною та з максимальним наближенням до оригінального тексту.

Містяни викупили квитки на виставу ще задовго до прем'єри, очікуючи побачити кардинально новий рівень театру. Прем'єра пройшла вдало та виявилася більш досконалою, як в акторському, так і в технічному плані. Весь творчий склад проробив роботу над вдосконаленням костюмів, декорацій, звукової та музичної партитури. На думку директора Володимира Осипова, ця вистава насичена символізмом, що й принесло захоплення глядачів. Міжнародний статус вистави, на думку режисера Павлютіна, полягає в тому, що під час оригінального процесу роботи їм вдалося тісно поспілкуватися із запрошеними артистами та режисером. Це дало змогу перейняти їх ментальність, зрозуміти їх ставлення та бачення творів Йоганна Штрауса та зробити українську виставу очима німців та голландців [62].

Працюючи над виставою, актори Черкаського театру вкотре довели свою майстерність та професійність та підтвердили статус музично-драматичного театру. За досить короткий термін вони опанували вокальні партії як рідною, так і іноземною мовою. Втілювавши варіант рідною мовою, актори змогли швидко перелаштуватись на українську. Олександр Павлютін все ж вирішив залишити декілька реплік мовою оригіналу, тим самим надавши виставі істинної автентичності.

На нашу думку, вистава такого рівня стала для театру однією з ключових подій в його розвитку на сучасному етапі становлення. Експериментальна діяльність допомогла вийти на міжнародні сцени та дати дізнатись про театр іншим країнам. Співпраця з видатними майстрами європейської спільноти дала змогу навчитись та перейняти досвід прогресивних тенденцій на шляху до втілення ролі та до постановок загалом.

Дослідниця вважає, що така насичена робота мала позитивний вплив на всі ланки життя театру.

У 2015 році Черкаський театр зазнав нищівних руйнувань через виникнення масштабної пожежі. Внаслідок цього було повністю знищено глядацьку залу, впала стеля, знищено звукову та світлову апаратуру, прожектори, циклограми, світлові пушки. Нажаль, пожежа знищила достатню кількість архівних матеріалів, реквізиту та декорацій. Під час пожежі абсолютно вся трупа та художньо-керівний склад рятували вцілілі речі з гримерок та за лаштунками. Тимчасовим приміщенням для театралів стала сцена Будинку культури ім. І. Кулика. Навіть таке потрясіння не дало творцям та майстрам сцени залишити театральну справу. Самовідданість мистецтву диктує правила та принципи, які закладають підвалини людської особистості. Попри складні умови праці, актори театру випускали нові прем'єри, відроджували старі вистави та активно працювали над діючим репертуаром [37, с. 4].

Нажаль, відбиток від руйнації приміщення театру згодом вплинув на міжколективні стосунки. А саме, художній колектив театру виступив за усунення Сергія Проскурні з посади художнього керівника. За їх словами, він став частіше бувати у Києві та працювати над столичними проєктами, а в Черкасах намагався робити експерименти та використовував трупу театру другорядним планом. Також невдоволення колективу стосувалося різкої реакції Сергія Проскурні щодо заборони та зняття з репертуару класичної української драматургії. Зібрання, наради та петиції дійшли до владних структур та всі причини в звинуваченні були підтверджені та підтримані. Хоч варто зазначити, що не весь акторський склад був згоден із рішенням усунення [66, с. 9]. Деякі актори вважали за потрібне оновити репертуар Черкаського театру, проте це можна було б робити більш лояльно та поступово, не прибираючи класику. Саме українські твори створюють колорит музично-драматичного театру та відроджують його автентичність.

3.2. Втілення новітніх тенденцій та способи осучаснення вистав під керівництвом головного режисера Станіслава Садаклієва («Украдене щастя», «Носороги»)

У 2019 році в Черкаському театрі з'являється новий молодий та перспективний режисер-постановник болгарського походження Станіслав Садаклієв. З 1 грудня 2020 року стає головним режисером театру.

Першу свою освіту Станіслав Садаклієв здобув на філософському факультеті Одеського національного університету ім. І. Мечникова за спеціальністю «Культуролог. Організатор культурних проєктів». Під час проходження курсу, викладалася дисципліна «Основи акторської майстерності й режисури». Завдяки викладацькій майстерності Народного артиста України – Ігоря Равицького, у Станіслава Садаклієва з'явився інтерес до театрального мистецтва та бажання працювати в театрі. Для досягнення цієї мети він вступив до Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. Івана Карпенка-Карого на спеціальність «Режисер драматичного театру» в майстерню Заслуженого діяча мистецтв України Костянтина Дубініна.

З 2013 року Станіслав Садаклієв став художнім керівником новоствореного Одеського Болгарського Драматичного театру. В цьому театрі він також був актором та режисером. Молодий режисер прагнув, щоб театр виходив на більш професійний рівень, тому залучав до постановок відомих та професійних режисерів, таких як І. Ревуцький. Вистави, втілені молодим режисером отримали нагороди на міжнародних фестивалях у Болгарії. Ним поставлені такі вистави: «Бай Ганьо» за А. Константиновим, «Життя, хоч і коротке…» С. Стратієва, «Двоє на гойдалці» В. Гібсона. Станіслав Сергійович прагнув для театру більшого. Через брак стаціонарного приміщення були складнощі з репетиціями, конгрес болгар України не міг надати повне забезпечення та підтримку. В 2018 році режисером прийняте

важке рішення – піти з власного театру та творити в інших український театрах.

В Черкаський театр Станіслав Садаклієв потрапив спонтанно та неочікувано. Директор-художній керівник Петро Ластівка після розмови та розгляду резюме одразу запропонував контракт режисером-постановником. За дозволу художнього керівника, Станіслав Садаклієв мав змогу поставити свою першу виставу для даного театру. Нею стала новорічна дитяча казка «Снігова королева» за мотивами Г. К. Андерсена, адаптована під мюзикл. Ця вистава принесла успіх у всіх планах, адже висвітлювала концепцію сучасного музично-драматичного театру та була зроблена за використання новітніх технологій театру. У виставі активно використовуються проектори, гра зі світлом, музикою. Варто зазначити, що Станіслав Сергійович одразу відмітив злагодженість роботи цехів театру, роботу його як цілісного організму. Цим самим визначалася і різниця між театром в Одесі. Акторська трупа стала комфортною та розуміючою.

Після того, як Станіслав Садаклієв став головним режисером театру, він розпочинає роботу над постановкою «Украденого щастя» Івана Франка. Режисер обирає цей твір за багатогранність та актуальність попри плин часу. На його думку, це одна з найпотужніших п’єс української драматургії. Обравши класичну літературу, режисер намагається зробити осучаснену варіацію вистави. Цікаво, що постановка «Украденого щастя» була улюбленою в театрі ім. В. Василька в режисурі Дмитра Богомазова. Там вона мала назву «Щастя поруч». Проте, взявшись до роботи, режисер уникав співпадінь. Режисер вважає, що якби зарубіжний глядач ознайомився із українською класикою, то Франка ставили майже б всюди. Станіслав Садаклієв намагається наситити Черкаський театр новаціями та цікавими сценічними рішеннями. Новим для акторів стало тісне переплітання музичного матеріалу разом зі словами та пластикою. Вистава «Украдене щастя» була побудована на пластично-музичних акцентах – актори мали існувати на сцені таким чином, щоб темпоритм їх тексту збігався з

лейтмотивом. Кульмінаційні репліки та моменти мали бути чітко виконані на конкретні музичні акценти. Однак режисер вимагав від акторів не лише суто технічного виконання поставлених задач. Він намагається розкрити глибокий внутрішній світ актора та вимагає донесення сенсу, закладеного у кожне слово. Існування актора має бути органічним та виправданим, а не штучним. Ця техніка роботи вимагає від актора розширеної уваги та наполегливої роботи.

«Украдене щастя» стало символічним дійством завдяки насиченню прихованого підтексту в багатьох елементах: реквізиті, світлі, костюмах, музиці і т. д. Таким смисловим навантаженням Станіслав Сергійович прагне пробудити свідомість глядача та залучити його до активного процесу мислення під час перегляду вистави. В сценографії таким символом стають сокири та колоди, вибудовані в півколо. Будинок Анни та Миколи став символом, який пронизує всю виставу. Після першого поцілунку зради Анни з Михайлом відбувається поступова руйнація будинку. Світлове рішення розділяє побут та кохання: сірий колір передає відчуття приземленої побутовості, а червоний – сильні почуття пристрасного кохання. Також фінальний промінь помаранчевого кольору, наведений на живіт Анни, символізує життя при надії – такий фінал, на думку режисера, більш пронизує. Важливою деталлю стало те, що Станіслав Сергійович об’єднав народ у двох персонажах: Він та Вона. Це символізувало об’єднання, масу людей, які лізуть в життя інших людей та є залежними від думки інших. Також кожна мізансцена продумана таким чином, щоб передавати сенс. Станіслав Садаклієв впевнений, що вертатиметься до цієї постановки через роки зі свіжішими ідеями та трактовками, щоб ще більше актуалізувати п’єсу. Адже на його думку, класична драма ніколи не конфліктуватиме з сучасним театром. Вони існують в різних всесвітах та залежать від бачення режисера. Наразі постановка «Украденого щастя» займає 3 місце по продажу квитків *(Додаток Н.1., Н.2.)*.

Ще однією знаковою постановкою Станіслава Садаклієва в Черкаському театрі стали «Носороги» за Е. Йонеско *(Додаток О.1., О.2.)*. Робота в жанрі трагікомедії абсурду зумовлює складність та потребує високої майстерності. Порушенням проблем соціального занепаду та стадного інстинкту наповнює виставу ідейними концепціями. Обрана п'єса написана ще в 1959 році, проте окреслює зріз окремих ланок суспільства 21 століття та набуває актуальності й нині. Пов'язуючи виставу з подіями сьогодення, можна виокремити актуальність у такому важливому аспекті – звірство людства спричиняє стихійне військове лихо та намагається переконати інший народ у правильності своїх поглядів. Гуманістичні погляди головного героя у виставі подаються через метафоричні підтексти, які руйнують стереотипне сприйняття.

Сценографія вистави чітка, хоча й умовна, завдяки чому глядач в уяві добудовує розвиток подій. Вся сцена вибудована в чорно-білих кубах, які трансформуються у потрібні формальні речі протягом усієї вистави. Таким чином у глядача вмикається уява та пошук змісту в матеріалі. Зі слів Станіслава Сергійовича, чорні та білі кольори – це чисті кольори. Саме завдяки ним хотілося зробити виставу не перенасиченою, щоб побутові моменти не заважали глядачу. Таке візуальне абстрактне рішення підкреслює думку, автора, задум. Великий куб, підвішений під стелею, який рухається на початку та в кінці вистави має символічне значення логіки. Він слугує означенням того, що головний герой має власну думку та погляди на життя і не бажає підкорюватись. Пластичне вирішення вистави, яким займався хореограф Руслан Лисінський, має окреслену форму та відповідає концепції сучасності. Рухи акторів – це спосіб існування кожного в сучасному світі. Загальний малюнок має риси декількох сучасних видів танцю та є досить неординарним. Кожен актор під час свого виходу має індивідуалізовану своєрідну пластику. Це допомагало краще перевтілитись в персонажа та зрозуміти його органіку. Художниця з костюмів Наталія Ридванецька вивела чорно-білу формулу, за якою розроблялися всі костюми персонажів. Вони

створювалися в одній концепції зі сценографією, щоб також давати глядачу простір для вивільнення фантазії. Варто зазначити, що хоч усі костюми геометричні та мають лише два кольори, жоден не подібний один до одного. Навіть костюми двох акторських складів на одну роль мають видозмінену форму.

Загалом, можна сказати, що актуальність даної постановки визначається тим, що це своєрідна алегорія сучасного світу. Тут було проведено паралель із реальністю. Трактування цього матеріалу буде актуальним ще довгі роки як в Україні, так і за її межами. Також у виставі «Носороги» можна виділити не лише політичну підкладку, а й екзистенціальну проблему – пошук себе. Це буде влучним та своєчасним крізь роки.

Станіслав Садаклієв став тим головним режисером театру, який дав згоду на початок експериментальної ери. Він дозволяє проявити свої здібності молодим творцям та дає їм простір для втілення режисерських задумів. Також надається можливість ставити студентам-режисерам свої дипломні роботи на базі театру. На думку режисера, такі впровадження – це рух вперед та нових подих. Коли ти даєш можливість проявлення молодому поколінню, відбувається розвиток не лише конкретного театру, а й українського театру як культурного явища. Військовий стан в Україні не зупинив роботу Черкаського театру, а навпаки відбулося творче піднесення. Жахливі події на лінії фронту змусили виїхати багатьох творчих особистостей зі свого рідного дому та театру. Черкаси стали прихистком та прийняли творчу молодь з різних куточків нашої країни. Це надихнуло кожного на створення творчого експериментального об’єднання при театрі. До його складу увійшли такі актори: Н. Вігран, Д. Близнюк, Б. Балашов, О. Новаченко, О. Клименко, І. Сунгуров, А. Стародуб, М. Бєлкіна, В. Бибочка. Хореографом-постановником стала Юлія Прокофьєва. Розуміючи, що черкаський глядач знаходиться далеко від зони бойових дій та починає забувати про початок війни, стало актуальним питання про підготовку

благодійної вистави «Як все починалось» за п’єсою Валерія Бондаренка, випускника Харківської державної академії культури. Він же став і режисером-постановником вистави. П’єса розповідає про події 23 та початку 24 лютого 2022 року в хронологічній послідовності, проектуючи життя трьох пар – абсолютно різних, але об’єднаних війною. За жанром – це документальна драма.

Ознайомившись із матеріалом, актори одразу почали плідну роботу. Спочатку відбулася підготовка до читки перед комісією, яка проводила розгляд матеріалу для допуску. Після завершення цього вдалого етапу варто було показати декілька сцен, втілених на майданчику. І вже після цього етапу, об’єднання отримало остаточний дозвіл на підготовку вистави. Так як вистава була благодійною, репетицій на неї виділялось мало. Саме тому всі працювали кожну вільну хвилину від паралельних репетицій, актори горіли ідеєю, яку хотіли донести до глядача. Спочатку актори відкрили новий сценічний майданчик – місце під глядацькою залою, підвал, який нагадував бомбосховище та надавав потрібний антураж. Вийшло організувати мікро-сцену з глядацькою залою на 41 місце. Прем’єра відбулася на роковини повномасштабного вторгнення – 24 лютого 2023 року.

Сценографія вистави досить лаконічна. Художнє оформлення складається з двох лавок та чотирьох стільців, які трансформуються впродовж вистави, створюючи своєрідні образи. Наприклад, лавки в фіналі були певним магнітом для всіх пар, вони стали символом возз’єднання тих, хто пережив найстрашніший ранок. В одній із сцен ці лавки перебудовувалися у хрестоподібну гойдалку, яка символізувала перетягування правди окупантами, а також, всі їх жертви були ніби розп’яті на хресті. Щодо стільців, то вони також виступали трансформерами впродовж вистави. Умовна форма надавала символізму – спочатку глядач бачив герб України, потім вікна, в які з’явились російські окупанти. Коли один з головних героїв зруйнував так звані вікна, це символізувало

подолання ворога. Отож, зважаючи на ці знаки, вистава являє собою символічне дійство.

В цій виставі також використано прийом театру тіней: дівчина робила рух руками за натягнутою тканиною, відповідний руху крил пташки (пташка складає крила). Ця дія відбувалася в момент приходу ворога в дім, та означала, що вони забрали вільне життя.

Музичне рішення вистави побудоване на контрастах. Лейтмотив викликав дисонанс із подіями, які відбувались. Спокійна лірична мелодія на фоні трагічних подій підсилювала необхідні настрої та пронизувала другу частину п'єси. Також варто зазначити, що в частині до війни кожна з пар мала пластичний етюд або танок – це символізувало надію на спокійне та щасливе життя. Фінальною піснею стала україномовна сучасна адаптація пісні «Let the sunshine in!» (укр. «Вірю в сонце!») з мюзиклу «Волосся», яка слугувала вірою у світле майбутнє.

Отже, актуальна тема, обрана для вистави молодими акторами, захоплює собою весь сценічний простір та надає черкаському театру потрібного життя та енергії. Вистава стала символічною та знаковою. Синтез символізму в усіх елементах постановки розкриває принципи сучасного музично-драматичного театру. Наразі, після вдалого експерименту, творча група продовжує робота над новими постановками.

Надзвичайною подією для Черкаського театру на сучасному етапі стала вистава «Оркестрова містерія». Прем'єра відбулася 2022 року. Це феноменальне дійство, в якому основний акцент на тому, щоб показати все спектр оркестру театру. Керує оркестром заслужена артистка України, диригентка Олена Бєлкіна.

Містерія поєднала в собі 16 композицій різних за стилем. Музичне дійство поєднує музику часів бароко та композиції наших часів. Незважаючи на такий розмах часу, кожен твір продовжує наступний та органічно вплітається в загальну концепцію. Також кожен твір адаптований під

сучасність, завдяки майстерному аранжуванню, яким займалася Олена Бєлкіна.

Світловим оформленням займався головний режисер театру – Станіслав Садаклієв. Візуальні ефекти та оригінальні рішення використання світла допомагають проникнути в атмосферу дійства. Використано яскраві та контрастні кольори, а також над сценою висів великий шар-місяць, який змінював своє забарвлення залежно від кольору софітів.

В одну з вистав були включені також музичні вокальні номери, які виконували актори театру. Ця вистава стала ключовою в театрі, яку можна приурочити до будь-яких подій та дат, адже професійний оркестр швидко розучує нові композиції, які вплітаються в загальну канву. Наприклад, вже була випущена програма містерії до дня Святого Валентина, до жіночого свята, закриття театрального сезону, Геловіну, Різдвяна містерія.

Ще одним відкриттям театру за роки війни став, впроваджений Станіславом Садаклієвим, проєкт «Простір». Назва обрана не випадково, адже театр надає простір молодим творцям показати себе, поставивши уривки до 20 хвилин. Все відбувається в форматі творчого штурму, швидко та продуктивно. На підготовку уривків дається лише тиждень та висуваються умови від театру щодо декорацій, кількості акторів тощо. Це зроблено для перевірки вміння режисера бачити та адаптуватись. Цей проєкт дозволяє розкривати нові імена, адже після визначення кращого буде заключено договір з молодим режисером до постановки вистави на великій сцені. Це є великим поштовхом. Наразі планується зробити цей проєкт традиційним та щорічним та залучати якомога більшу кількість людей.

В цілому, Станіслав Сергійович бачить Черкаський театр в майбутньому репертуарно-проєктним. Він планує насичувати не тільки поповненнями репертуару, а й випускати нові проєкти, со-продукції з іншими театрами, режисерами, акторами, країнами. Режисер планує наблизити театр до західної моделі. Станіслав Сергійович вважає себе еволюціоністом, який дещо береже, дещо додає, дещо скасовує, а дещо

впроваджує. На його думку, новітні технології театру безперечно потрібні, але найголовніше – це живий нерв на сцені, з чесним актором та режисурою. Виставу можна зробити лише з одним стільцем, і вона буде надсучасною. Це саме стосується і старих вистав. Наприклад, Станіслав Садаклієв не прибиратиме з репертуару «Сад Гетсиманський» та «Брати Неазовські», адже вважає ці вистави кращими зразками репертуару. Режисерські рішення, втілення та акторська робота потребують уваги глядачів *(Додаток П)*.

В період повномасштабної війни театр робить все можливе, щоб допомагати бійцям на передовій. Для цього проводяться благодійні концерти, творчі вечори, театральні екскурсії та навіть створюються вистави. Найбільш масштабним збором для Збройних сил України в стінах театру став показ вистави «Шантрапа» у постановці Наталії Вігран. Ця вистава показує всю внутрішню акторську кухню та дозволяє глядачу заглянути за лаштунки театру. На благодійній прем'єра вдалося зібрати понад двадцять чотири тисячі гривень. Такі покази дуже позитивно впливають на сучасне мистецтво, адже це є прямим доказом того, що культура та театр під час війни потрібні. Кожен бореться на своєму фронті, і сьогодні мистецький фронт робить все можливе не лише для допомоги та захисту бійців, а й для збереження української культури. Кожна нова вистава є свідченням того, що українська нація незламна та не дасть себе знищити.

Новим надзвичайно важливим проєктом Черкаського театру в 2023 році став «Митцем може стати кожен». Це проєкт, заснований Станіславом Сергійовичем та створюється за участі людей з інвалідністю. Головна мета – це донести до людей, що ці люди такі ж самі, як і ми, донести цінність життя. Станіслав Садаклієв спільно із цими людьми створює виставу, засновану на реальних історіях. Режисер є автором п'єси, яку він створив з розповідей людей, задіяних у виставі. Вистава під назвою «Після перемоги» розповідає глядачу про спосіб життя людей з інвалідністю, про бар'єри та труднощі, попри які вони всеодно люблять та цінують це життя. Вистава дозволяє

зруйнувати стереотипне мислення та допомогти зрозуміти важливість допомоги тому, хто це потребує.

Також варто зазначити і навички сучасного актора, які цінує головний режисер. Насамперед, це універсалізм. Гра, імпровізація, пластико-вокальні дані мають бути не нижче середнього рівня. Дуже важливо, щоб актор постійно працював над собою та вдосконалювався. Він має бути пластичним не в плані фізики, а в плані сприйняття нового матеріалу, режисера, втілення нового образу. Професіоналізм актора полягає в тому, що навіть якщо не виходить щось, то потрібно прагнути та сумлінно готуватись до репетицій. Актор є виконавцем. І від того, як він виконає, залежить фінальний результат.

Отже, на сучасному етапі театр продовжує працювати та розвиватись, незважаючи на тяжкі умови. Станіслав Сергійович планує нові постановки та працює над залученням акторів з різних країн до співпраці з Черкаським театром. Ці чинники мають позитивний вплив на розвиток музично-драматичного театру в цілому.

3.3. Фестивальна та гастрольна діяльність театру

За роки свого існування Черкаський академічний обласний український музично-драматичний театр став відомим не лише в області та Україні, а й за її межами. З початку своєї роботи, театр почав показувати вистави у територіальних громадах області, а згодом виїжджати у сусідні обласні центри та театри.

Вистави театру бачили у Києві, Харкові, Дніпрі, Кишиневі, Пензі, у країнах Бенілюксу та інших європейських країнах.

Гастролі 1972 року були дуже відповідальними, тому що потрібно було представити творчий звіт перед театральними діячами одного з найбільших промислових центрів України – Дніпропетровську (нині Дніпрі). Новий візит цього року відбувся у вересні до гірників та металургів Кривого Рогу.

В репертуарному гастрольному плані представлені вистави основних жанрів – драма, комедія, музична драма та музична комедія. Також вистави підібрані таким чином, щоб показати весь творчий потенціал театру.

Серед них і драматична пісня А. Малишка «Тарас Шевченко», народна комедія «Сорочинський ярмарок» по М. Гоголю, драма «Гіркий хліб істина» І Стаднюка, музичну комедію «Любов по американськи» В. Колму, оперету «Під чорною маскою» Л. Лядової, комедію «Королева тюльпанів» Ю. Мокрієва та інші [68, с. 22–23].

На гастролях у Миколаєві 1987 року театр вирішив представити твори світової драматургії, щоб показати різноплановість репертуарної політики театру. На розсуд глядачів винесено вистави: «Анджело, тиран падуанський» В. Гюго; оперета «Маріца» І. Кальмана; сучасна опера азербайджанського композитора Р. Гаджієва «Перехрестя». Для юних глядачів Миколаєва Черкаський театр підготував вистави: «День народження кота Леопольда» А. Хайта та «Дорога до сонця» А. Горіна та Е. Яворського, створену за мотивами казки Х. Андерсена «Бридке каченя» [52, с. 3].

Схвальні відгуки від театральних критиків отримала й гастрольна вистава «Поминальна молитва» Г. Горіна, створена за мотивами єврейської літератури Шолом-Алейхема. Після гастролей у Кіровограді, цю виставу аналізувала В. Левочко. На її думку, Алім Ситник знайшов вірне режисерське рішення при перенесенні оригінальної п’єси на сценічний майданчик. Незважаючи на перенасиченість інформації, персонажів, сценограф та режисер виклали все досить лаконічно. Сценографія вистави «Поминальна молитва» утримує увагу глядачів компактністю сценічного простору, дія виходить стримана та локалізована. Акторська гра в цій виставі також була на високому рівні. Найбільше вразив С. Кржечківський, який постав у ролі Тев’є-молочника. Йому вдалося передати глибинний зміст ролі, донести філософський підтекст. Яскравий образ Кржечківського утримував увагу глядача протягом всього дійства. Музичне рішення вистави несло за собою навантаження. Воно було колоритним та зверталося до єврейського

фольклору. На думку В. Левочки, «Поминальна молитва» змушує сучасного глядача замислитись над життям та соціальними потрясіннями». Також Левочко запевняє, що саме таких вистав бракує в українській театральній індустрії. Вистави мають викликати емоцію та надавати матеріал для роздумів, а не просто банально розважати публіку [36, с. 5].

Однією з найбільш масштабних та визначних гастрольних вистав стала «Циганський барон» Марка Крона. Виставу було показано у країнах Бенілюксу. Вона була інтернаціональною, тому що тут задіяні запрошені артисти з Голландії та Німеччини. Вистава від початку до кінця йшла за оригінальним лібрето Йоганна Штрауса німецькою мовою. Хори, сольні партії виконувалися мовою оригіналу. Коли виставу було показано в Європі, глядач вважав, що у виставі задіяно німецький хор. Це свідчило про точне відпрацювання інтонації та вимови акторами театру [34, с. 6].

Щодо фестивальної діяльності театру, то протягом 6 років театр практикував весняні фестивалі «Зорі Черкащини». На нього запрошувались трудівники Золотоніського, Чигиринського, Черкаського, Смілянського районів області, та для них показувалися кращі вистави сезону. Фестиваль «Зорі Черкащини» перевершив очікування та сподівання. В усі дні фестивалю вистави йшли з переповненою глядацькою залою. Це свідчило про потребу театрального мистецтва серед черкаського глядача. Після закінчення фестивалю він продовжувався в Умані та Звенигородці.

Починаючи з 2006 року, Черкаський музично-драматичний театр заснував традицію щорічного проведення Міжнародного театрального фестивалю «Сцена людства». В ньому беруть участь колективи театрів України, Франції, Румунії, Литви та інших країн. На жаль, так як в 2015 році в театрі сталася масштабна пожежа, проведення фестивалю припинилося [60, с. 9].

На період пандемії коронавірусу та початку воєнного стану, гастрольна діяльність театру припинилася. Проте, починаючи з травня 2023 року, Черкаський театр знову активно вливається в гастрольну діяльність. З

останнього можна зазначити, що відбулися взаємні обміни вистав із Кіровоградським театром імені М. Кропивницького. У Черкасах гості показали дві вистави: «Попелюшка» та «Ханума». А Черкаський театр, в свою чергу, показав у Кропивницькому вистави «Елеонора» та «Украдене щастя». Кропивничани відмітили вдалі пластичні та музичні рішення, чим показали свою зацікавленість у показі нових вистав. В червні 2023 року директори театрів – Руслан Паскалов та В'ячеслав Вандрашек підписали меморандум про співпрацю. Це свідчить про нові обмінні гастролі в майбутньому, а також про створення спільних вистав на базі одного з театрів. Також з вересня 2023 року стартуватимуть обмінні гастролі із Полтавським музично-драматичним театром імені Миколи Гоголя, які триватимуть декілька днів. В цей період глядач може ознайомитись із абсолютно різними виставами театрів, які передадуть увесь потенціал.

На нашу думку, такі обмінні гастролі та створення фестивалів сприяють творчому розвитку театру в цілому. Адже це не лише можливість показати свій мистецький продукт, це можливість залучити публіку, відомих особистостей. Гастролі допомагають театру крізь призму відтворення національної специфіки та українського колориту познайомити зі своїм творчим надбанням людей з різних міст України. У сучасних умовах дуже важливо робити кроки до об'єднання та співпраці. Це може позитивно впливати не лише на конкретний театр, а й на збереження та просування культурної спадщини України в цілому. Завдяки соціальним мережам, про спільні мистецькі події може дізнаватись і закордонна публіка, можуть надалі бути пропозиції до участі у різних міжнародних фестивалях та конкурсах. Через театр та вистави весь світ має змогу відчути нашу національну ідентичність та неповторність.

Висновки до розділу 3

1. Проаналізовано постановки, які осучаснили репертуарну політику Черкаського музично-драматичного театру, а саме: «Ленін love, Сталін love» А. Жолдака, арт-рок мюзикл «The Білохалатність» В. Снігурченка. Визначено, що відбувається зміщення акценту зі словесної дії на передачу образів через пластичність, що надає виставам інноваційного характеру. У ході аналізу досліджено творчий вплив Сергія Проскурні та його завдання у пропагуванні музичної спрямованості вистав серед сучасної молоді шляхом створення лабораторії. Розширення зв'язків із молодими драматургами та режисерами надає виставам експериментального характеру, а показ вистави «Місто на Че…» на невелику аудиторію сприяє зближенню акторів разом із глядачами. Простежено позитивний вплив вистави європейського характеру «Циганський барон» режисера Марка Крона на визнання Черкаського театру на Міжнародній арені. Синтез творчих зусиль колективу з представників різних країн надає виставі виняткового та унікального характеру.

2. Досліджено способи осучаснення вистав музично-драматичного театру під керівництвом головного режисера Станіслава Садаклієва. Вистава «Украдене щастя» є прикладом символічного дійства, насиченим підтекстами. Вистава «Носороги» через символіку транслює події сьогодення та має алегоричний характер. Відбувається пробудження свідомості глядача, як активного спостерігача. Актуальний контекст підтримується шляхом створення вистави «Як все починалось», яка ілюструє події воєнного стану. Метафоричність сценографії, гра зі світлом, контрастність лейтмотиву з подіями п'єси демонструє інноваційний підхід до розвитку музично-драматичного театру. Осучаснення моделі театру підтримується шляхом створення інклюзивних вистав в рамках проєкту «Митцем може стати кожен».

ВИСНОВКИ

1. Опрацьовано та систематизовано широку джерельну базу дослідження. Визначено систему підходів та методів, які надали змогу охопити та залучити матеріали різного дисциплінарного спрямування, здійснити всебічний аналіз досліджуваного предмету, теоретично обґрунтувати отримані автором результати. Спираючись на основні тематично узгоджені концепції Г. Фількевич, І. Ян, А. Липківської, С. Луціва, які торкаються еволюції єднання музики з театром від появи перших театральних дійств до вистав сьогодення, визначено вдосконалене та більш доцільне *авторське трактування музично-драматичного театру в українському контексті* як комплексного явища, якому притаманне органічне співіснування сукупності елементів: хореографії, музики, драми, що відбивають національні риси театру.

2. Ґрунтуючись на твердженнях Бориса І., акцентовано увагу на тому, що музично-драматичний театр на рівні з іншими має власну специфіку акторської природи існування та істотну відмінність. А саме, актори втілюють сценічні образи не через логіку поведінки, а через емоційно-образне сприйняття навколишнього світу. Фундаментальний вплив на акторську техніку заклали корифеї українського театру, модифікації якої з часом ми простежуємо у виставах наших днів. Унікальність виду полягає в поєднанні традиційного разом з осучасненим поглядом, що допомагає не просто залучати глядачів, а й провадити якісний театральний продукт.

3. Визначено ключові етапи роботи Черкаського академічного музично-драматичного театру від зародження до сучасного існування. Перші етапи розвитку були насиченими виставами, які відображали тогочасний стан суспільства, протиріччя, повстання та певною мірою носили протестувальний характер народу до влади. Такі вистави як «Замулені джерела» О. Гриба, «Сині роси» та «На світанку» В. Добровольського виступали закликом до патріотизму та вшанування сучасниками подій історичного минулого. Просвітницька діяльність театру до громадськості проявлялась і в

пропагуванні високих художніх ідеалів, ментального зростання, духовного очищення у виставах таких режисерів як К. Капатський та М. Попов.

4. Охарактеризовано творчу діяльність акторів-фундаторів Черкаського театру, яких сміливо можна вважати корифеями, серед них: В. Болейко, М, та Н. Попови, В. Ігнатенко. Вони заклали своєю працею не лише шлях до процвітання театру в майбутньому, а й створювали власні образи, підпорядковуючись законам музично-драматичного театру. Відкрита емоційність, щирість та умотивованість дій – основні принципи, які актори намагалися пронести крізь призму часу.

5. З'ясовано значення постаті Аліма Ситника в процесі творчого зростання театру за часи його правління та зміцнення синтезу всіх ланок музично-драматичного театру. Проаналізовано режисерський підхід Аліма Івановича, який ґрунтується на образному та метафоричному розкритті твору, на знаходженні філософського підґрунтя кожної вистави, на поповненні репертуару глибокою психологічністю та націленістю на глядача, без обтяження соціальною тематикою. Така зміна риторики спілкування акторів з глядацькою аудиторією сприяє розширенню світогляду глядача, активно залучає його до дійства та провокує на роздуми.

6. Розкрито значення постаті Тараса Шевченка як земляка черкаських театралів. Постать Кобзаря стала символом, через який відбувалося висвітлення національних рис та вшанування пам'яті історичного минулого. Вистави «Дума про кобзаря» М. Негоди, «Стіна» А. Ситника, «Тарас. Слова» С. Проскурні ілюстрували багатогранність творчої спадщини та неповторність самої особистості поета.

7. Простежено функціональні особливості роботи театру за часів Сергія Проскурні, який шляхом синтетичного розширення співпраці разом з молодою генерацією режисерів, драматургів, міжнародними асоціаціями театральних діячів надав театру експериментальних рис. За допомогою осучасненого підходу створення ексклюзивних вистав, театру надано подальші перспективи розвитку в даному руслі.

8. Виявлено шляхом інтерв'ювання з головним режисером Станіславом Садаклієвим основні аспекти діяльності Черкаського театру на сьогоднішній день. Охарактеризовано творчу модель майбутнього театру через розвиток інноваційних тенденцій: інтерактивності, інклюзивності, експериментальності, та їх вплив на загальний сучасний стан роботи театру. Чинності в цей час набувають ознаки алегоричності, завуальованості, посиленого символізму. Глядач стає активним спостерігачем та проводить пошуки власних трактувань побаченого.

9. Розглянуто гастрольну та фестивальну діяльність театру, значення обмінної співпраці та культурної інтеграції на певні ланки досліджуваного об'єкта. А саме на підвищення акторської кваліфікації, популяризацію театру серед широких мас населення, пропагування автентичної складової вистав.

10. На нашу думку, перспективи розвитку досліджуваного театру на сьогоднішній день є позитивними та стабільними. Адже синтетичний характер його творчого спрямування як поєднання традицій музично-драматичного театру з інноваційними технологіями, новітніми технічними можливостями, сучасними інтерпретаціями класичної драматургії, злободенною проблематикою, формує в соціокультурному просторі України актуальну модель театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1616-1919. Прага : Укр. громад. вид. фонд, 1925. 272 с.

2. Антонович Д. Український театр : конспектив. іст. нарис. Прага, Берлін : Нова Україна, 1923. 14 с.

3. Баран В. Л. Виставка творів театрального художника Данила Георгійовича Нарбута : каталог. Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1964. 48 с.

4. Безуглий В. «Він був людиною творчою…» : сьогодні Алімові Ситнику виповнилося б 75 // Нова Доба. 2014. 10 лип. С. 18.

5. Безуглий В. Черкащина театральна. Про театри на Черкащині // Нова Доба. 2012. 27 бер. С. 4–5.

6. Белень А. І., Волков М. К. Художня культура Шевченкового краю. Корсунь-Шевченківський : ФОП Майдаченко І. В., 2020. 645 с.

7. Берестенко О. А ви андестенд Барона? // Молодь Черкащини. 2010. 1 січ. С. 7.

8. Беценко Т. П. Герменевтичний підхід до філологічного аналізу художнього тексту: предмет, мета і завдання. Філософія тексту в сучасній культурі. Всеукраїнська науково-практична конференція. Київ : КНУКіМ, 2019. С. 18–23.

9. Бондаренко Г. М. І жар душі, і пристрасть думки (Черкаський музично-драматичний театр ім. Тараса Шевченка) // Живий голос театру : витоки і створення. Із циклу «Мистецтво Черкащини». 19 січ. 2002. С. 9–17.

10. Бондаренко Г. М. Світ театру : історія і сьогодення // Живий голос театру : витоки і створення. Із циклу «Мистецтво Черкащини». 19 січ. 2002. С. 1–8.

11. Борис І. О. Джерела формування професій режисера й актора театру в їх історичному розвиткові // Культура України.

Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2015. Вип. 51. С. 152–161.

12. Борис І. О. Специфіка роботи актора та режисера в українському поетичному театрі та кіно. Культура України. Вип. 54, 2016. С. 286–296.

13. Бунякіна Д. Вічно юна черкаська Мельпомена // Рідне місто. 2012. 12 вер. С. 22.

14. Бунякіна Д. Тарасові Слова // Рідне місто. 2012. 7 бер. № 10. С. 18.

15. Винар О. Б. Ритміко-інтонаційні властивості сценічного мовлення в процесі створення актором художнього образу. *Сценічне мистецтво : сучасна лексика та формотворчі процеси* : зб. тез доп. Всеукр. наук.-практ. конф. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С. 6.

16. Винничук Р. В. Аксіологічний та культурологічний підходи як аспекти методології сучасної підготовки фахівців у вищій школі // Молодий вчений. 2018. лютий. № 2.2 (54.2). С. 93–96.

17. Владимирова Н. В. Особливості методологічних векторів сучасного театрознавства. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : матер. ІІ Міжнар. Наук. конф. Київ : НАМ, 2020. С. 38.

18. Галас А. С. Семіотика й критика перекладу драми : точки дотику та впливу // Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія «Філологічні науки». Мовознавство. Том 1, № 5. 2016. С. 64–68.

19. Герчанівська П. Е. Аналіз культури в парадигмі теорії систем // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : НАМ, 2017. С. 3–6.

20. Гірняк С., Луців С. Становлення шкільного театру в навчальних закладах України XVII – XVIII ст. // Молодь і ринок. № 10. 2019.С. 6–12.

21. Гладун О. Світи Данила Нарбута // Черкащина. 2013. № 5. С. 63–65.

22. Голуб М. Алім Ситник : Все, що ми робимо, то для наших глядачів… // Місто. 2007. 16 трав. С. 7.

23. Данилко І. В. Сценографічна діяльність Данила Нарбута // Музейний альманах : наук. матеріали : ст., нариси, есе / Черкас. обл. худож. музей. Черкаси, 2016. Вип. 6/7. С. 26–31.

24. Данильян О. Г., Дзьобань О. П. Організація та методологія наукових досліджень : навч. посіб. Харків : Право, 2017. 448 с.

25. Діячі культури і мистецтв Черкащини : довідник /упоряд. Р. П. Круценко. Черкаси, 2003. 48 с.

26. Дячок Д. Черкасцям влаштували музично-ритмічну томографію. URL: https://in.ck.ua/ua/muzykalno-dramaticheskiy-teatr-im-t-g-shevchenko/blog/cherkascyam-vlashtuvaly-muzychno-rytmichnu

27. Заболотна В. Український мізантроп : як у Черкасах оживили малосценічну п’єсу Моль’єра // День. 2014. 31 лип. С. 10.

28. Карнарук Л. У черкаському драмтеатрі знову «пожежа» // Вечірні Черкаси. 2015. 20 лип. С. 11.

29. Квятковська О. З чого починається театр? // Нова Доба. 2014. 30 груд. С. 13.

30. Клековін О. Ю. Мистецтво : Методологія дослідження : методичний посібник. Київ : Фенікс, 2017. 144 с.

31. Клековін О. Ю. Театральна культура України : Сценарії. Ролі. Статуси : монографія. Київ : АртЕкономі, 2020. 232 с.

32. Коломієць О. Один день із Сергієм Проскурнею, або 36 годин на ногах // ПроВсе. 2012. 28 лист. С. 13.

33. Корягін М. В. Основи наукових досліджень : навч. посібник. Київ : Алерта, 2013. 621 с.

34. Котов А. «Циганський барон» поєднає на черкаській сцені відомих європейських митців // Культура. 2009. 16 груд. С. 6.

35. Крушельницька О. В. Методологія та організація наукових досліджень : навч. посібник. Київ: Кондор, 2006. 206 с.

36. Левочко В. Під завісу гастролей. З інтонацією, що не нав’язується // Кіровоградська правда. 1992. 18 лип. С. 5.

37. Лимаренко В. Черкаси залишилися без театру // Черкаський край. 2015. 3 лип. С. 4.

38. Липківська А. Літературне першоджерело та сценічний текст : від егоцентризму «молодого» театру рубежу 1980-х–1990-х років – до демократичних цінностей сьогодення // Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст. / ред. В. Сидоренко. Київ, 2006. С. 889–935.

39. Майстренко М. Театральні хроніки Черкащини // Молодь Черкащини. 2010. 24 бер. С. 8.

40. Малиновська Л. 176 перевтілень майстра акторського мистецтва Надії Попової // Стоп-кадр. 1998. жовт. С. 5–7.

41. Нахлік Є. К. Революційні прояви в позалітературній діяльності Шевченка // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Київ, 2015. Т. 5. С. 438–440.

42. Носань С. Сторінки з «життя» Черкаського обласного музично-драматичного театру імені Тараса Шевченка // Тарасові джерела. 1994. 23 вер. С. 6.

43. Носенко Т. Т. Проскурня Сергій Владиславович // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Київ, 2015. Т. 5. С. 368.

44. Олесюк О. Ми граємо для глядача // Черкаський край.1996 р. 26 бер. С. 4.

45. Осипов В. Володимир Осипов : музи не мовчатимуть : бесіда з директором Черкас. акад. обл. муз.-драм. Театру / вів Борис Юхно // Акцент. 2014. 23 лип. С. 13.

46. Організація та методологія наукових досліджень : навч. посіб. / О. Г. Данильян, О. П. Дзьобань. Харків : Право, 2017. 448 с.

47. Пацунов В. П. Дефініція «художній образ» в контексті сценічного мистецтва : авторський погляд. *Сценічне мистецтво : сучасна лексика та формотворчі процеси* : зб. тез. доп. Всеукр. наук.-практ. конф. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С. 16.

48. Пономаренко Л. Семіотика театру : невербальні засоби вираження та особливості їх відтворення в перекладі // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика». Вип. 10. 2009. С. 381-384.

49. Присяжненко В. М. Коломієць Віктор Олексійович // Енциклопедія Сучасної України. Київ, 2014. Т. 14. С. 392.

50. Присяжненко В. М. Крижанівська Тетяна Миколаївна // Енциклопедія Сучасної України. Київ, 2014. Т. 15. С. 93.

51. Присяжненко В. Митці Шевченківського краю // Молодий буковинець. 1986. № 67. С. 2.

52. Присяжненко В. Театр Кобзаревого краю // Плем'я. 1987. 3 вер. С. 3.

53. Присяжненко В. М. Черкаський обласний академічний український музично-драматичний театр імені Тараса Шевченка. 75 сезон. Черкаси : Янтар-Черкаси, 2007. 76 с.

54. Проскурня С. Тарас Шевченко – це бренд : бесіда / вела Марта Рижова // Черкащина. 2013. № 7. С. 52–53.

55. Світайло Ю, Бедринець В. Життя на сцені і поза нею : минуле й сьогодення черкаських театрів // Нова Доба. 2019. 27 бер. № 13. С. 1, 10.

56. Ситник А. Монологи… // Місто. 1999. 8 лип. С. 9.

57. Стеченко Д. М., Чмир О. С. Методологія наукових досліджень. Київ : Знання, 2007. 317 с.

58. Спіркіна О. О. Данило Нарбут як видатний представник черкаської творчої інтелігенції // Музейний альманах : наук. матеріали : ст., нариси, есе / Черкас. обл. худож. музей. Черкаси, 2016. Вип. 6/7. С. 7–13.

59. Спіркіна О. О. Театральне мистецтво як спосіб утвердження національної ідентичності на Черкащині у перше десятиріччя державної незалежності України // Гуманітарний вісник : всеукр. зб. наук. при. Черкаси : ЧДТУ, 2014. Число 21. Вип. 5. С. 226–238.

60. Туменко Л. Кобзар об'єднує театри // Висока культура. 2011. 16 бер. № 85. С. 9.

61. Усенко В. Черкаський музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка // Юний краєзнавець Черкащини. Число 1-3 / ред. Т. М. Нераденко. Черкаси : ПП Чабаненко Ю. А., 2011. С. 37–42.

62. У Черкасах показали українського «Циганського барона». URL : https://chmr.gov.ua/ua/newsread.php?&s=1&s1=18&s2=0&view=780&p=1

63. Фіалко В. Репертуарні пошуки нової генерації режисерів 1980-х років : проблеми й тенденції оновлення жанрово-стильового діапазону українського театру // Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство». Вип. 28–29. (Ч. ІІ). 2014. С. 167–173.

64. Фіалко В. Образна лексика українського драматичного театру другої половини ХХ століття : тенденції розвитку // Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно. Чис. 1(61) / голов. Ред. Г. Скрипник. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2018. С. 7–13.

65. Фількевич Г. Музика і український театр : започаткування контактів та взаємодії // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. / ред. В. Сидоренко. Київ, 2006. С. 83–103.

66. Фількевич Г. Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини ХХ століття // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. / ред. В. Сидоренко. Київ, 2006. С. 587–607.

67. Халупінський С. Артисти погорілого театру пікетували сесію облради // Вечірні Черкаси. 2015. 23 вер. С. 9.

68. Чубіна Т. Д., Спіркіна О. О. Черкаський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка як осередок утвердження національної ідентичності на Черкащині // Гуманітарний вісник : всеукр. зб. наук. пр. Черкаси : ЧДТУ, 2015. Число 23. Вип. 7. С. 17-29.

69. Шейко В. М., Кушнаренко Н. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності. Київ : Знання, 2008. 310 с.

70. Шквар Г. Актор повинен уміти все // Черкаський край. 1997. 18 чер. С. 8.

71. Шпаковська В. Основні тенденції розвитку жанрів українського музично-драматичного театру кінця ХХ – початку ХІХ століття // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. / ред. В. Сидоренко. Київ, 2006. С. 827–867.

72. Юдова-Романова К. Черкаський обласний академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. До 70-ти річчя // Черкаський край – земля Богдана і Тараса. 2002. С. 647–649.

73. Юхно Б. Черкаські місторії. Мандрівка в часі від Соснівки до Кривалівки. Черкаси : Барма-Україна, 2011. 264 с.

74. Ялівець М. Черкащина фестивалить // Нова Доба. 2019. 5 черв. № 22. С. 1.

75. Ян І. М. Культротворча та етноконсолідуюча роль українського музично-драматичного театру у соціосфері України останньої третини ХІХ – початку ХХ століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2021. № 1. С. 156–159.

76. Ян І. М. Роль українського музично-драматичного театру в збереженні та розвитку культурних традицій української нації в останній третині ХІХ – на початку ХХ століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2017. № 4. С. 248–251.

77. Ян І. М. Український музично-драматичний театр у соціокультурному просторі кінця ХІХ – почтаку ХХ століття : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 319 с.

78. Atasoy, Emrah, Rhinocerisation Process in Rhinoceros by Eugène Ionesco Eugène/Ionesco’nun Gergedanlar Oyununda Gergedanlaşma. tarr: Turkish Academic Research Review, 6 (1), p. 1–11

79. Benedict, R. Music in Theatre: Developing a Theatrical Musicology. URL: https://romanbenedict.com/wp-content/uploads/2012/12/Music-in-Theatre-Essay.pdf

80. Brockett O. Research in the Theatre History. Educational Theatre Journal : The Johns Hopkins University Press. Vol. 19, No. 2. Vol. 19, No. 2, Conference on Theatre Research (Jun., 1967), pp. 267–275

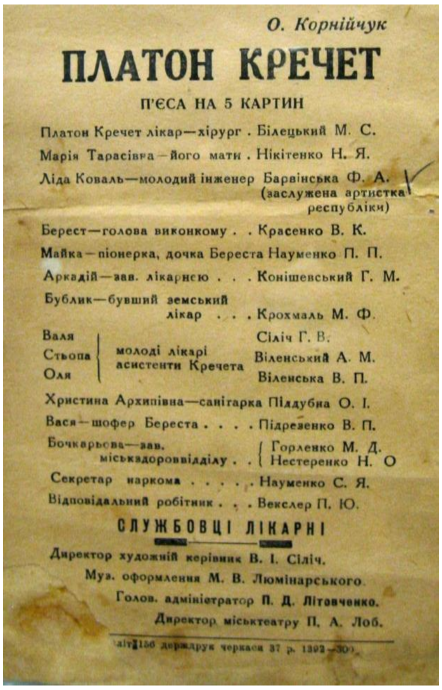
81. Giovanni, Elena. Inclusive theatre-making : Participation, empowerment and well-being. Italy : University of Macerata. 2022. URL: https://www.intralinea.org/specials/article/inclusive_theatre_making

82. Yan I. M. Tradition and innovation in Ukrainian music and drama theatre in the late XIX – early XX century. European Journal of Arts. Vienna, Austria. 2017. Вип. 1. С. 55–59.

ДОДАТКИ

Додаток А

Рис. А.1. Трупа Черкаського театру 1940-1941 рр. на чолі з Йосипом Гірняком



О. Корнійчук

ПЛАТОН КРЕЧЕТ

П'ЄСА НА 5 КАРТИН

Платон Кречет лікар—хірург . Білецький М. С.
Марія Тарасівна—його мати . Нікітенко Н. Я.
Ліда Коваль—молодий інженер Барвінська Ф. А. (заслужена артистка республіки)
Берест—голова виконкому . . Красенко В. К.
Майка—піонерка, дочка Береста Науменко П. П.
Аркадій—зав. лікарнею . . . Конішевський Г. М.
Бублик—бувший земський лікар . . . Крохмаль М. Ф.
Валя, Стьопа, Оля — молоді лікарі асистенти Кречета — Сіліч Г. В., Віленський А. М., Віленська В. П.
Христина Архипівна—санітарка Піддубна О. І.
Вася—шофер Береста . . . . Підрезенко В. П.
Бочкарьова—зав. міськздороввідділу . . Горленко М. Д., Нестеренко Н. О
Секретар наркома . . . . . Науменко С. Я.
Відповідальний робітник . . . Векслер П. Ю.

СЛУЖБОВЦІ ЛІКАРНІ

Директор художній керівник В. І. Сіліч.
Муз. оформлення М. В. Люмінарського.
Голов. адміністратор П. Д. Літовченко.
Директор міськтеатру П. А. Лоб.

Рис. А.1. Афіша вистави «Платон Кречет» 1939 р.

Додаток Б

Рис. 1–3. Сцени з вистави «Безталанна» 1944 р.

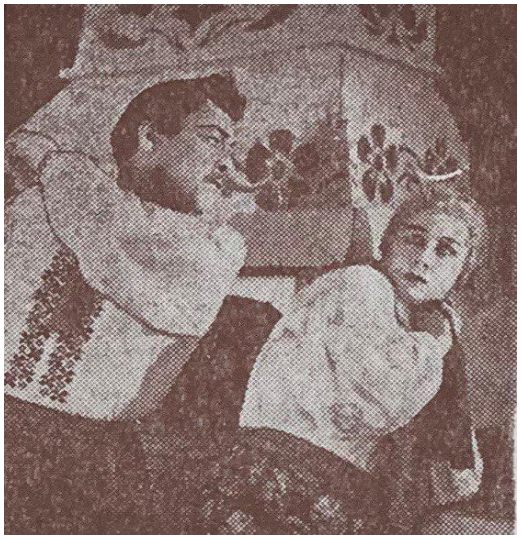


Рис. Б.1. В. Маєвський, В. Болейко

Рис. Б.2. Б. Кодоколович, В. Швець

Рис. Б.3. В. Гацуліна, М. Попов

Продовження додатку Б

Рис. Б.4. Сцена з вистави «Каса Маре» 1964 р.

Додаток В

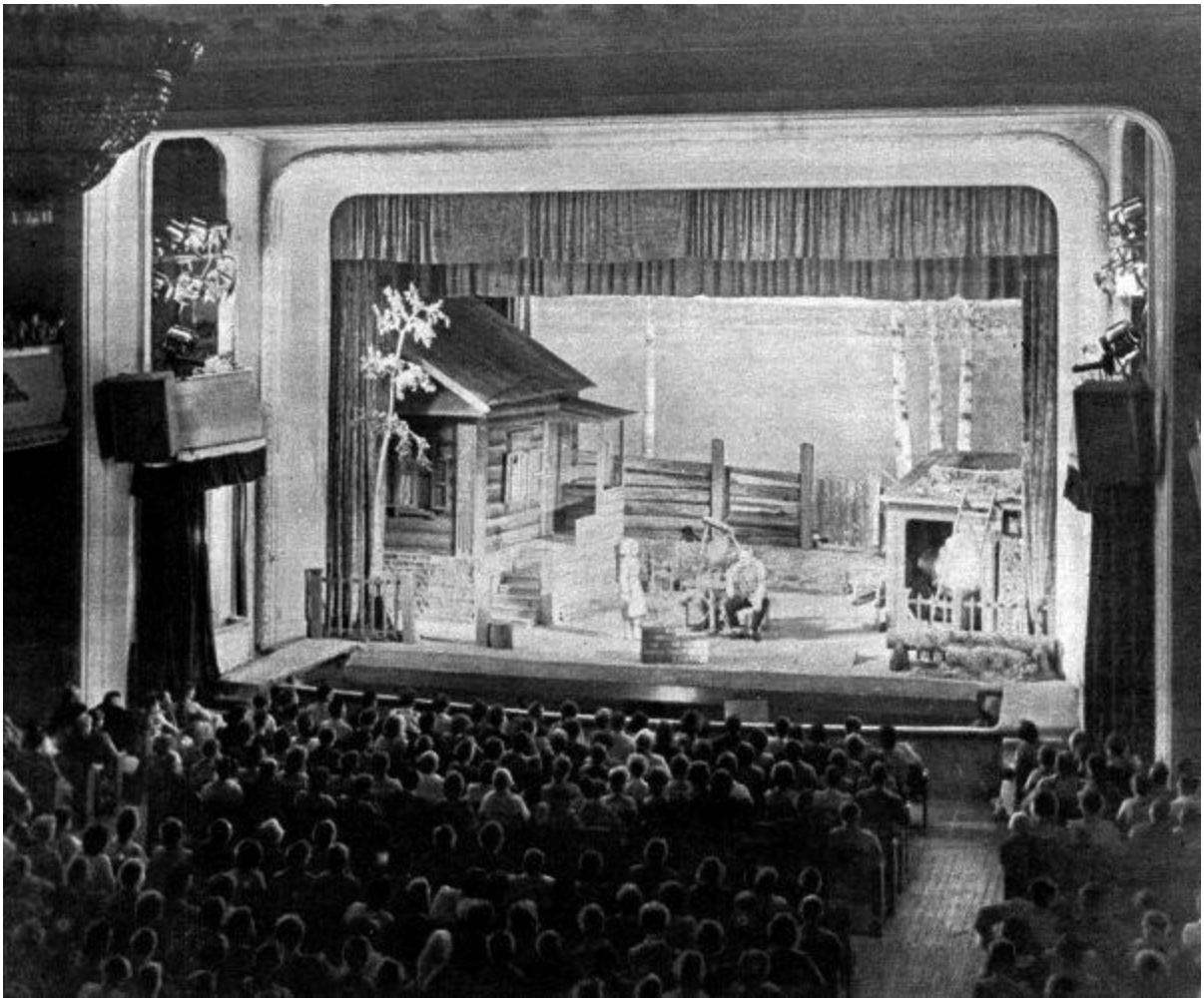


Рис. В.1. Відкриття сцени Черкаського обласного музично-драматичного театру 1965 року

Додаток Г

Рис. Г.1. В. Ігнатенко в ролі Котовського з вистави «На світанку»

Рис. Г.2. В. Болейко в образі Марічки з вистави «Ой не ходи Грицю»

Продовження додатка Г

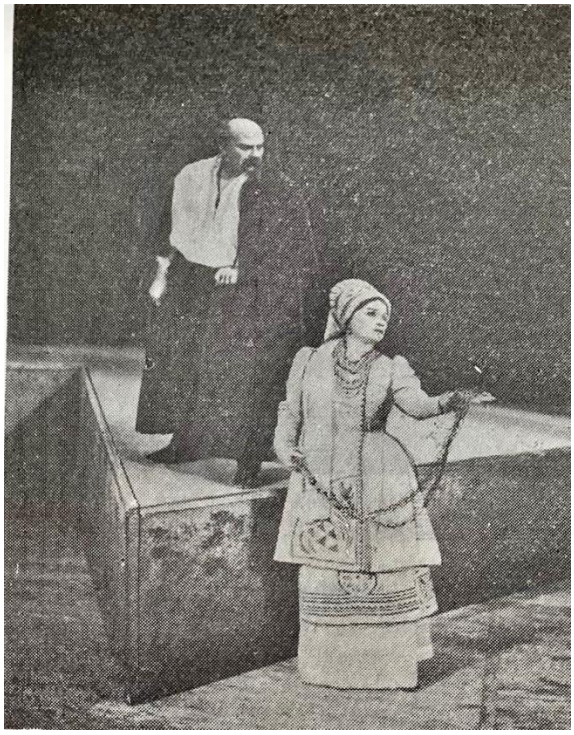


Рис. Г.3. М. Попов в ролі Тараса Шевченка

Рис. Г.4. Н. Попова у виставі «Наймичка»

Закінчення додатка Г

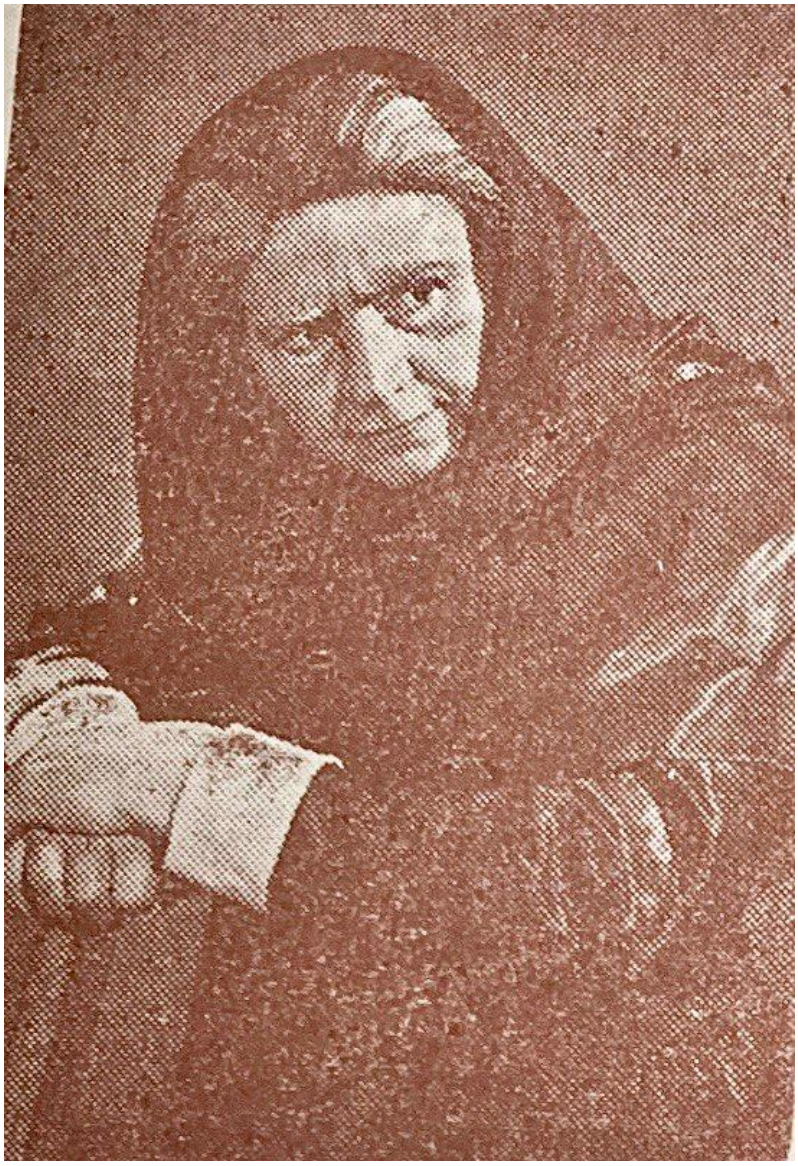


Рис. Г.5. Н. Попова в ролі Бернарди Альби

Додаток Д

Рис. Д.1. Данило Нарбут з помічником в процесі створення декорації

Додаток Ж

Рис. Ж.1, Ж.2. – актори у виставі «Любов під в'язами», реж. А. Ситника

Рис. Ж.1. О. Балащук та О. Павлютін

Рис. Ж.2. В. Семенко та О. Балащук

Додаток И

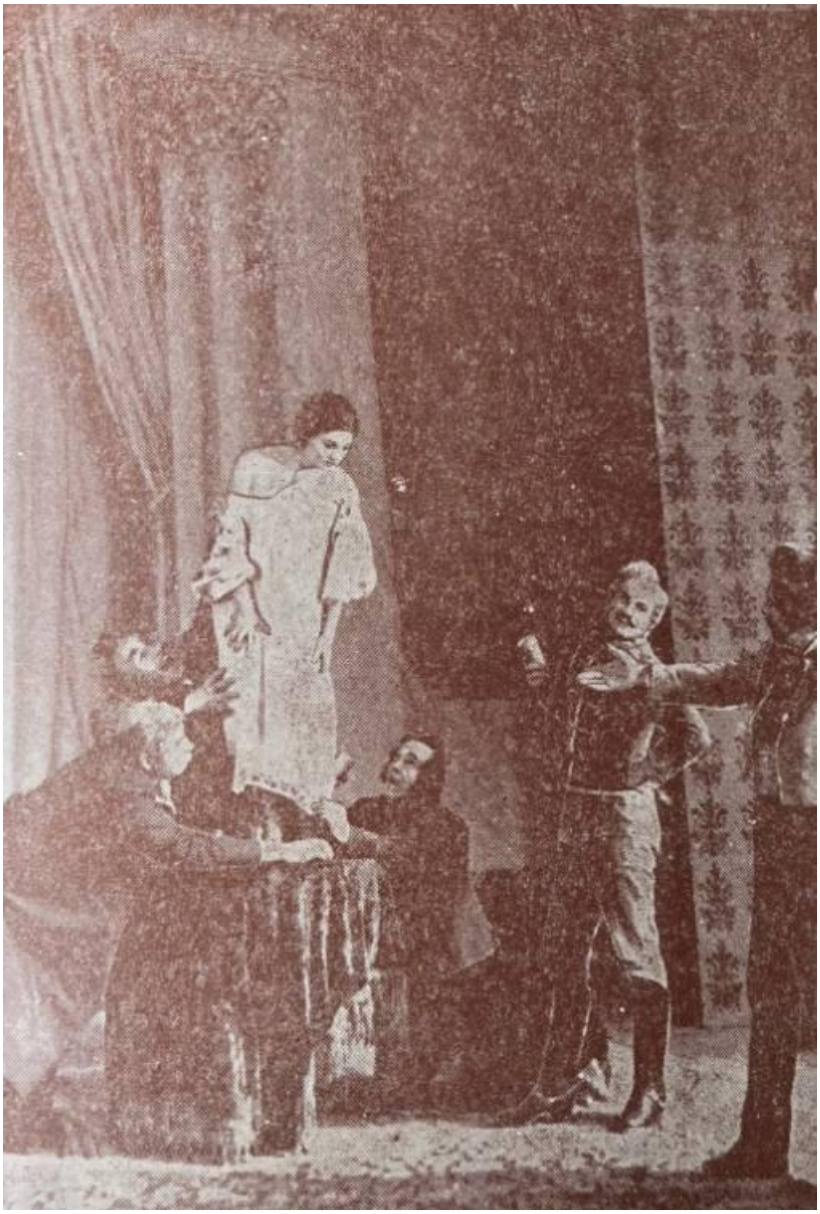


Рис. И.1. Сцена з вистави «Марина» 1964 р.

Продовження додатка И

Рис. И.2., И.3. – сцени з вистави «Великий Льох», реж. О. Дзекун

Закінчення додатка И

Рис. И.4., И.5. – сцени з вистави «Тарас. Слова», реж. С. Проскурні

Додаток К

Рис. К.1.–К.3. Сцени з вистави «Ленін love, Сталін love», реж. А. Жолдака

Додаток Л

Рис. Л.1. Афіша вистави «Елеонора»

Рис. Л.2. Тетяна Крижанівська в образі Елеонори

Додаток М

Рис. М.1., М.2. – сцени з вистави «Циганський барон»

Додаток Н

Рис. Н.1., Н.2. – сцени з вистави «Украдене щастя», реж. С. Садаклієв

Рис. Н.1. Альона Старцева та Руслан Лисінський

Рис. Н.2. Олексій Клименко, Альона Старцева та Анна Боброва

Додаток О

Рис. О.1, О.2 – сцени з вистави «Носороги», реж. С. Садаклієв

Додаток П

Інтерв'ю з головним режисером Черкаського академічного музично-драматичного театру (брала А. Стародуб)

1. З якими труднощами Ви стикалися під час роботи в Одеському Болгарському Драматичному театрі, та чому все ж таки вирішили взятися до роботи в Черкаському академічному музично-драматичному театрі?

Прагнув, щоб Одеський Болгарський театр досягав та виходив на більш професійний рівень. З перших днів запрошував відомих та професійних режисерів для постановок. Це не була самодіяльність, брали нагороди на міжнародних фестивалях, брали участь всі 6 сезонів. Складність в тому, що меценат поїхав з країни, він фінансував всі поїздки та режисерів, на відстані продовжував допомагати, але було не те. Хотілося більшого, свого приміщення стаціонарного, бо були два майданчика: сцена 38 у Василька і Приватний театр Перуцького. Через це доводилось підлаштовуватись, була потреба в більшій кількості репетицій. Конгрес Болгар України дуже допомагав, але не міг надати 100 відсоткову допомогу театру. Через прагнення перейти на новий рівень, довелося прийняти важке рішення – піти з власного театру.

В Черкаський театр прийшов спонтанно та неочікувано. Захотів спробувати в державних театрах (була пропозиція від театру Василька, але морально важко було в Одесі), почав просто дзвонити, просити ставити вистави. Директор Петро Ластівка після розмови, розгляду перспективного резюме запропонував контракт черговим режисером на рік.

2. Якою Ви бачите творчу модель Черкаського театру в майбутньому?

Творча модель: в цілому – репертуарно-проєктний театр, який не тільки

поповнює репертуар, а й випускає нові проєкти, со-продукції з іншими театрами, режисерами, країнами, акторами. Хочу наблизити до західної моделі, але вона не буде сталою, бо в кожній громаді вона різна. Насамперед потрібна співпраця з художниками/режисерами, щоб створювати фестивалі. Але поки не вистачає фінансування та штатного забезпечення для створення масштабних речей.

3. Які новітні технології Ви використовуєте чи хотіли б використовувати у своїх виставах? Чи багато залежить в театрі саме від впровадження новітніх тенденцій на шляху до його осучаснення?

Новітні технології, наприклад, використання проєкторів, 3д мепінг, штучний інтелект. Взагалі виставу можна зробити на одному стільці і вона буде надсучасною, надможливою. Так, чим більше ефектів цифрових, тим легше здивувати глядача. Глядача треба заманити. Новітні технології безперечно потрібні, але головне – живий нерв на сцені, з живим актором та чесною режисурою.

4. Чому у виставі «Носороги» основними елементами вирішено зробити куби та акцентну чорно-білу кольорову гаму?

В Носорогах хотілося зробити цими кольорами (чорно білі –чисті кольори) та кубами візуально абстрактні рішення, щоб побутові моменти не заважали глядачу, а навпаки підкреслювали думку автора, задум. З кубів будувалися фігури. У глядачів вмикається уява та пошук змісту у матеріалі.

5. Чи проведено паралель між персонажами вистави «Носороги» із сучасним суспільством та подіями сьогодення (воєнний стан, інформаційна війна)? Яка головна ідея вкладена в постановку та чи буде актуальним її трактування крізь роки?

Паралель проведена, бо Йонеско писав про німецьких нацистів. Як люди ставали на бік носорогів – це алегорія. Це матеріал не «в лоб». Трактування буде актуальним ще довгі роки, і після перемоги, і за межами країни. Але ту не лише політична підкладка, піднімається екзистенціальна

проблема, пошук себе, що є актуальним в усі часи.

6. Чому Ви вирішили обрати для постановки саме «Украдене щастя»? Чи не конфліктує класична драма із сучасним театром?

Украдене – одна з найпотужніших драм в українській літературі. Так як написав Франко (один з найгеніальніших письменників України), як прописав конфлікт, яка схема, фінал, кульмінація – це стало класикою української літератури. Якби зарубіжний глядач знайомився, то ставили б Франка ще більше. Це була моя улюблена постановка в театрі Василька: «Щастя поруч» Дмитра Богомазова. Коли взявся сам, намагався уникнути співпадінь, єдине – червона сукня. Цікавим впровадженням для мене стало поєднання багатьох героїв (він, вона – об'єднаний народ). Вважаю, що повертатимуся через роки до постановки знову зі свіжішими ідеями, трактовками, щоб додавати актуальності. Вистава займає 3 місце про продажу.

7. Ви надаєте простір та змогу творити та проявляти здібності молодим режисерам (вистава «Як все починалось», проєкт «Простір»). Що саме Ви вкладаєте у такі експерименти, яка головна мета?

Я даю змогу ставити, бо це рух вперед, новий подих, це треба робити, але в міру. Коли даєш можливість – щось з цього виходить. В цьому є розвиток і конкретного театру і українського театру як культурного явища. Треба розкривати нові імена. Не побачив великого попиту серед молодих режисерів, тому ще буде думатись над наступним. Хотілося б, бо це швидко, продуктивно, як творчий штурм.