МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ ФАКУЛЬТЕТ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота на здобуття

освітнього ступеня «Магістр»

**Мистецтвознавчі виміри джерельної бази сучасної української драматургії**

**Виконав:**

Студентка магістратури

*Герасимової Наталії Ігорівни*

галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

**Науковий керівник:**

*Мізяк Віталій Дмитрович, кандидат мистецтвознавства, старший викладач*

**Наукові рецензенти:**

1. *(прізвище, ім'я, по батькові)*

*(науковий ступінь, учене звання);*

1. *(прізвище, ім'я, по батькові)*

*(науковий ступінь, учене звання*

Допущено до захисту

Зав. кафедри \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ / С**.** І**.** Гордєєв /

«\_\_\_» \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_20\_\_\_\_р

Харків 2020

**ВСТУП**

**Обґрунтування вибору теми дослідження**. Розвиток суспільства тісно пов'язаний з проблемою існування людини у ньому. Тому ми стикаємось з повною трансформацією усіх галузей діяльності, в тому числі – драматургії, адже вона містить у собі сюжети, які змінюються разом із суспільством. Українська драматургія, починаючи із здобуття країною незалежності, переживає непрості часи. Хоча б тому, що у нашій державі не існує навіть професії «драматург». Тому стосунки людей, які пишуть п’єси, з театрами, які їх ставлять, складні апріорі. Інша, не менш вагома, причина незатребуваності сучасної української драматургії, спричинена передусім тим, що мало хто знає про твори, які пишуть сучасні українські драматурги. Деякі критики стверджують, що сучасна драматургія знаходиться у стані пошуку нових сюжетів та на критичному етапі творчості, адже кількість та якість нових творів сильно поступаються тим, що були видані на попередніх етапах, а режисери частіше використовують для постановок твори зарубіжних авторів. Тому доцільним є ознайомлення з активними рушійними силами розвитку української драматургії на сучасному етапі та проаналізувати їх.

**Зв'язок роботи з науковими планами й темами.** Магістерське дослідження виконано на кафедрі режисури Харківської державної академії культури згідно з планом наукових досліджень і плану кафедри Харківської державної академії культури на 2016-2020 рр., затвердженим вченою радою Харківської державної академії культури (протокол №3 від 28.10.2016 р.), і є складовою теми «Проблема методичного забезпечення підготовки режисерський кадрів в умовах ВУЗів культури» (протокол №12 від 10.02.16 р.).

**Мета** полягає у дослідженні джерел розвитку сучасної української драматургії шляхом аналізу структури та програм проведення фестивальних заходів, навчальних програм шкіл драматургічної. Дослідження передбачає вирішення таких **завдань** :

* Дослідити особливості структури та методики проведення фестивалів сучасної української драматургії;
* дослідити вплив шкіл драматургічного мистецтва та навчальних курсів на розвиток сучасної драматургії, проаналізувати їх навчальні програми;
* проаналізувати особливості функціонування сучасної української драми на професійній українській сцені;
* проаналізувати особливості проведення режисерських читань та їх значення для розвитку та популяризації сучасної української драматургії.

**Об'єктом роботи** є джерела розвитку української драматургії часів незалежності, зокрема національні та міжнародні драматургічні фестивалі, навчальні курси та школи драматургії.

**Предметом дослідження** є навчальні програми драматургічних курсів та шкіл, програми та умови проведення національних та міжнародних драматургічних фестивалів, вистави за мотивами творів сучасних українських драматургів, втілені на професійній сцені та у формі сценічних читань у рамках драматургічних фестивалів.

**Методи дослідження**: у рамках культурологічного підходу були застосовані: метод контент-аналізу, який у контексті роботи використовується для аналізу закономірностей використання окремих елементів навчальних програм драматургічних шкіл та освітньо-розважальних програм драматургічних фестивалів), аксіологічний метод для аналізу особливостей розвитку драматургії на сучасному етапі та чинників, які вплинули на сучасний стан розвитку; рамках мистецтвознавчого підходу був застосований метод театрального рецензування, який дозволив проаналізувати особливості функціонування сучасної драми на українській сцені; до загальнонаукових методів, використаних у роботі можна віднести метод аналізу, систематизації, типізації, дескриптивний метод, метод узагальнення, інтерв'ю, бесіди.

**Наукова новизна** полягає у отриманні знань про джерела розвитку сучасної української драматургії на матеріалі планів фестивальних заходів, драматургічних шкіл, окресленні їх особливостей та шляхів впливу на розвиток сучасної драми. У роботі удосконалено знання про стан української драматургії на сучасному етапі та її особливості. Отримали подальший розвиток знання про функціонування сучасної драми у театрі та особливості роботи з сучасними українськими драматичними творами.

**Практичне значення роботи** полягає у можливості використання результатів дослідження у навчальному процесі, а саме під час вивчення курсу майстерності актора, майстерності режисера, історії української та світової літератури, естетики, філософії мистецтва, факультативних дисциплін. Результати роботи можуть стати у нагоді при складанні навчальних планів курсів драматургічної майстерності, у роботі літературних гуртків та об’єднань, при створенні програм фестивальних заходів літературних напрямів. Результати роботи можуть бути використані у подальшій науковій діяльності та майбутніми науковцями.

**Апробація**

**Публікації**

**Структура дослідження** зумовлена специфікою об’єкта дослідження, логікою та послідовністю вирішення поставлених завдань та складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел - … позицій. Повний обсяг роботи складає … сторінок. Обсяг основного тексту - ... сторінок.

**РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

* 1. **Джерельна база дослідження**

Центральною проблемою, широко обговорюваної дослідниками сучасної драматургії є криза, яку переживає ця область мистецтва і театр в цілому, а також особливості його подолання, що намітилися нові шляхи розвитку, формування нової естетичної системи.

Нестабільний стан драматургії співвідноситься поруч вчених із загальними закономірностями перехідного періоду, а також умов, що змінилися соціокультурним контекстом. Він відбив зміну ідеологічних установок, соціальні потрясіння, економічні труднощі (заважають роботі видавництв і театрів), зубожіння людей і комерціалізацію мистецтва, що істотно вплинуло на трансформацію смаків глядачів і спровокувало швидке старіння багатьох художніх форм. Загальну модальність роздумів літературознавців і критиків про ситуацію в драматургії ситуації передають слова І. Мотроненко: «Лихоліття. Система звалилася, хоч політична, хоч естетична, а яка прийшла на зміну - про те говорити сьогодні зарано. Історичний розлом все ще видно досить чітко, пил, що стоїть над доленосним хаосом, поки не осіла остаточно» [50, с. 303].

Зміни, що відбуваються в драматургії, співвідносяться із загальними процесами, відбилися також в прозі і в поезії. Серед них: художнє дослідження нової реальності, пошук форм для здійснення цієї задачі, створення моделей героїв, сміливе експериментування. Так, С. Гончарова-Грабовська констатує: «Соціокультурна ситуація кінця ХХ століття мала значний вплив на естетику театру і драматургії, зумовивши їх виражальні засоби і мову. В цей перехідний період, який з'єднав в собі старе і нове, утвердився естетичний плюралізм, що проявився в багатозначності культурних явищ. Оновлення естетичної парадигми російської літератури, її традицій, мови, стилю, жанрових моделей відбилося і на поетиці драми. Зміна ціннісних орієнтирів викликала перегляд колишніх ідеалів і норм, внаслідок чого драматурги запропонували свої версії життя, своїх героїв» [20, с. 3].

Незважаючи на схожість загальних процесів в літературі перехідного період, дослідники все ж схильні стверджувати, що криза переживається драматургією і театром більш драматично, ніж іншими сферами культури. Як зазначає М. Громова, ще до недавнього часу складно було відповісти на питання про те, чи існує новітня драматургія [22, с. 225].

«Переконання, що нової драми не існує, створювалося її тривалим відсутність не тільки на сцені, а й у пресі. З початку перебудови перекрилися багато каналів доступу до неї» [22, С.230].

Головним критерієм виміру глибини кризи і ступеня її подолання в більшості робіт є наявність в певний період оригінальних сучасних п'єс. На думку вчених, саме в 90-і роки очевидним стало їх відсутність, що розцінюється як найнижча точка падіння в динаміці сучасної драматургії. Так, І. Мотроненко оцінює 1990-і як «паузу» в розвитку, зауважимо, що вона тривалу довше, ніж в прозі та поезії, а вже 2000-і роки розглядаються як час істотного пожвавлення драматургії. Зазначимо, що і соціальні метаморфози виявилися також дуже болючими для театру і драматургії [50, c. 304].

В результаті виникла тривала пауза, яка зайняла, приблизно, 7-10 років (з року набуття Україною незалежності). У цей період переформування театру затребуваною виявилася в першу чергу класична драматургія, яка була сформована в буржуазному суспільстві, і проблематика грошей, соціальної нерівності, краху ілюзій і інших реалій раннього капіталізму виявилася придатною для того, щоб бути співзвучною новому часів і навіть виявити свою неминущу актуальність. Дослідник навіть наводить статистичні дані щодо репертуару театрів, доводячи той факт, що в 1990-і нових творів театри не ставили, але вже до початку 2000-х починає з’являтись сучасна п'єса, відтісняючи постановки класики, в чому літературознавця бачиться явний симптом оздоровлення драматургії і театру. Це ж розрив у розвитку фіксує і А. Казанцев: «Можна скільки завгодно чудово ставити класику. І буде успіх. Але тільки сьогоднішнє слово, сказане зі сцени відкрито, ясно і талановито, може дати імпульс новому руху театру» [31, с. 5].

На схожих позиціях стоїть і М. Громова. Вона також говорить про «фатальну паузу в традиційному для театру єднанні сучасної драматургії та сцени» [22, с. 226]. Сутність цієї кризової перерви в розвитку вбачається літературознавця у відсутності сучасних п'єс, переважання в театральному репертуарі класики, причому не тільки національної (що відзначалося в роботі І. Матроненко), але і світової, а також текстів західних «абсурдистів і парадоксалістів». Але особливо болючим симптомом постають режисерські інтерпретації класики, які часто грішать поверхневим експериментаторством: «Дійсно, чим, як не відсутністю сучасних п'єс, можна було пояснити тиражування вистав, наприклад, за творами Чехова? Причому, на думку авторитетних театрознавців, далеко не всі ці спектаклі були «новим прочитанням», «сенсаційним відкриттям» невідомих сторін, нових глибин «невичерпного Чехова». Чи не відсутністю чи сучасної вітчизняної літератури для сцени диктувалася очевидна пристрасть до Шекспіра і західного авангарду» [22, с. 226].

Не заперечуючи самого факту кризи, відзначимо явну недооцінку дослідниками ролі класики в гармонізації процесів зміни ідейних та художніх пріоритетів. Саме класичні тексти стають медіаторами між художньою топікою і незрозумілою дійсністю, традицією і новою художньою системою, що тільки починала зароджуватись. Ця особливість важлива, оскільки перекодування класики вже в оригінальних творах - ремейках, травестіях, продовженнях, на наш погляд, багато в чому продовжує цю функцію медіації.

Крім того, цілий ряд постановок побудовані на принципі осучаснення класичного тексту, що не тільки змінює відомий твір, а й перетворює його в своєрідну оптику очуднення, крізь яку розглядаються сьогоднішні проблеми і, зокрема, перехідний стан світосприйняття людини рубежу XX-XXI століть. У цьому плані показовою є концепція статті І.П. Уварової «Драма як привід», сенс якої в тому, що інсценування класичних текстів в 1990-і-2000-і рр. відображають специфіку переживання сучасного кризового стану культури, в особливості, спроби очуднити і висміяти тривогу від змін, які відбулися в суспільстві, а також очікування прийдешніх катастроф, характерних для періоду завершення великого етапу історії - століття і тисячоліття. Дослідниця стверджує: «Страшне» <...> опинившись у полі метасцени, сьогодні, точніше вчора, піддалося осміянню. Але, очевидно, всі ці випадки, взяті з театрального процесу досить довільно (насправді їх повинно бути набагато більше), прямо пов'язані з Міленіум, з періодом великого переходу, незалежно від того, чи усвідомлював до кінця це режисер або єдина тенденція утворилася стихійно» [60, с.320].

Цей же процес осучаснення класики відбувається і в численних перекодування, зокрема, в інтелектуальних ремейках. В ремейках з'являються персонажі-симулякри як «копії» оригіналу, але ці «копії копій» чітко виявляють риси особистості сучасника. Не вступаючи в дискусію з дослідницею щодо концепції п'єси-переробки, відзначимо важливу теоретичну позицію - ремейк розглядається як спосіб не тільки актуалізації класики, а й художнього осягнення сучасності, шлях до створення нових образів героїв, відповідних часу може лежати через переосмислення образів традиційних, що відображають код національної культури. Все це свідчить про те, що часовий проміжок 1990-х, коли домінували постановки класики і, відзначимо, було написано багато інтелектуальних перероок, не можна вважати періодом занепаду, це специфічна і закономірна фаза динаміки сучасної драматургії, коли вона як би зосереджувалася перед новим підйомом у розвитку, що, власне, і сталося в 2000-і.

Повернувшись до концепцій драматургії рубежу XX-XXI століть, відзначимо, що описувана літературознавцями «пауза» в розвитку знаходиться в їх теоретичних побудовах між двома «піками», злетами активної творчості і театрального життя. Перший бачиться в часи перебудови, коли були затребувані політична та історична драма на хвилі переосмислення долі країни, а також широкого поширення набули твори на тему моральності. Найяскравішим явищем цього періоду стали також, на думку провідних дослідників (М. Громової, С. Гончарової-Грабовської, Н. Лейдерман, А. Зоріна), п'єси, створені в дусі «чорного реалізму», що відображають «дно життя», що моделюють таку картину дійсності, яка раніше була неможлива в радянській підцензурній літературі.

С. Гончарова-Грабовська настійно підкреслює зв'язок цього «перебудовного» пласта драматургії з художніми пошуками нового покоління письменників в 2000-і, хоча варто зазначити, що ними успадковуються не всі концепції, адже новий період ніби відсіває і переглядає досвід 1980-х, але не повністю відкидає його. Таким чином, дослідниця акцентує увагу не на принципових розривах в тенденціях 1980-х, 1990-х і 2000-х років, а на загальній для всіх цих періодів «зміні інтонації» в порівнянні з попереднім етапом розвитку драматургії [20].

Багато дослідників відзначають кризові явища вже в самих сучасних п'єсах, тобто тих, що з'явилися після «паузи» 1990-х років. При цьому пропонуються різні параметри розгляду цього феномена.

Найбільш принциповий докір полягає в тому, що драматургам, особливо тим, що належать до молодого покоління, не вдається створити в своїх творах цілісну концепцію дійсності. Так, Ю. Корзов вважає, що «втрата стабільності життєвих основ, що відбулася в 1980-х роках, обернулася для драматургів неможливістю створення драматичної концепції дійсності» [37, ​​с.203].

Зауважимо, що це зауваження можна адресувати до всієї літератури перехідного періоду, особливо його початкового етапу, коли зруйнована традиційна картина світу, а нова ще тільки починає складатися, і цей процес може бути досить довгим. Саме цю особливість зазначає А. Мережинська у статті, присвяченій творчості «покоління 90-х» і «двадцятирічних» (на матеріалі прози, драматургії і поезії), підкреслюючи, що основним завданням письменників є відображення і рефлексія власного перехідного світосприйняття [47].

Крім того, цілісна і навіть єдина концепція сучасності характерна для стабільних епох, а перехідним, навпаки, властива дискретна картина світу або ж одночасне співіснування різних картин світу, що відображають множинні субкультурні явища. Ця особливість відзначалася як культурологами, так і літературознавцями. Так, наприклад, Н.А. Хренов відзначає: «Супроводжуючий період переходу розпад універсальної картини світу означає активізацію безлічі картин світу в їх індивідуальних, групових і субкультурних формах і картин світу в їх художньому вираженні, це робить художнє життя суспільства вибагливим і строкатим» [66, с. 145]. Причому це явище розглядається як позитивне, як основа для діалогу - «існування в суспільстві безлічі субкультур породжує діалогізм і плюралізм мистецькому житті» [66, с. 153].

Наступний аспект дослідження кризового стану драматургії пов'язаний із загальними процесами комерціалізації мистецтва, з його спробами відповідати масовому смаку. У численних критичних роботах це явище розглядається як негативне, але провину за його поширення дослідники покладають не на драматургів, а на дирекції театрів і видавництв, вбачаючи одну з причин кризи, що переживається драматургією саме в тому, що хороші п'єси часто не мають шансу пробитися на широкі сцени в зв'язку з їх некомерційним характером.

Зауважимо, що це явище має більш масштабний характер і пов'язане з радикальними соціокультурними змінами, зокрема, з розширенням кола «низового читача». Це явище обумовлено також виникненням конкуренції літератури із кінематографом, телемистецтвом, радіо, фотомистецтвом, комп'ютерної культури, що стрімко розвивались.

Дослідники досить скептично ставляться до драматургічних творів, в яких робиться спроба поєднати високе мистецтво і комерційний успіх, вважаючи, що випадки подібного синтезу досить рідкісні, хоча і становлять інтерес з точки зору соціальної психології як спроба медіації, згладжування гостроти переживання суспільством соціальної кризи.

Фактично ставиться завдання створення таких творів, які, зберігаючи якості високої літератури, були б привабливі і для масового глядача. Окреслені радикально протилежні точки зору свідчать про те, що ця проблема стоїть дуже гостро.

Зараз ми переживаємо той історичний період, коли сам вибір репертуарних театром сучасної п'єси викликає настороженість. Часто це пов'язано з різними скандалами навколо сучасних п'єс, і ширше (навколо сучасних тем) - зі страхом людей, які існують на державні гроші, що вони не зможуть їх отримувати, якщо будуть висловлюватися на приводи, не схвалені державою і так далі.

Втім, вистав за сучасними п'єсами з обережними висловлюваннями, які розповідають виключно про любов, теж цілком вистачає. Але такі п'єси та вистави, як правило, не найпомітніші. Ми їх часто не чуємо, вони не на слуху. Їх ставлять досить багато: це історії про любов, про щось таке ж вічне і безпечне. Але так як ми про ці постановки не чуємо, нам здається, що їх не існує, вони не беруть участь в дискусійному полі - в них немає гострої полеміки з театром, немає актуальних тем. Тому виникає додаткове відчуття, що сучасні п'єси ставлять менше, ніж раніше.

Вбираючи в себе всі можливі культурні практики, театри пропонують соціуму найширші можливості розвитку людської особистості і комунікації на різних рівнях. Зростання значимості рівня освіти також працює на набуття принципово іншої якості тими театрами, які включають освітню складову в свою художню і соціокультурну політику.

Крім того, в таких театрах створюються найбільш сприятливі умови для синтезу мистецтв - процесу, який набирає чинності в усьому світі, що в перспективі може сприяти зміцненню позицій українського мистецтва на світовій арені.

Художня політика представлених театрів в тій чи іншій мірі поєднує традиційну і нову репертуарні лінії. Правда, театри консервативного типу, в меншій мірі актуалізуючи власну естетику, прагнуть шукати і реалізовувати сучасні управлінські рішення. Проте можна говорити як про широку затребуваність молодої режисури та її пошуків, так і про спрямованість пошуків театральних діячів. Ця ситуація є безумовно позитивною, оскільки частково майбутнє будь-якого мистецтва закладено в художніх експериментах.

Театри-поліфункціональні центри популяризують експеримент, і їх великі зали сприяють розширенню того сегмента глядацької аудиторії, яка цікавиться сучасним мистецтвом і готовий до знайомства з більш радикальними пошуками художників. Таким чином, завдяки популяризації експерименту формується аудиторія, що є необхідною умовою еволюції театрального процесу.

Драма не є відчуженою сутністю для суспільства та драматурга; натомість це композиційне мистецтво, в якому автор, актор і режисер співпрацюють, щоб отримати загальний ефект. Для глядачів воно потребує використання ноу-хау та різноманітних драматичних прийомів, щоб уточнити значення п’єси та досягти унікальної відповідності між формами та змістом .

 Коріння та генезис драматургії можна віднести до великих народів та культур, таких як Греція, Рим, Англія. Відомий факт, що драматургія та драматичне мистецтво завжди були притаманним елементом культури, який фокусує та оцінює широкий спектр елементів людського буття, де драматургія передбачає філософські підходи, моральні зобов'язання, релігійні переконання, соціальні та політичні події тощо. Основним елементом, який притаманний драмі, є те, що це міметичне зображення життя художньо відображає реальне та вигадане, мистецтво та реальність, демонструє події та персонажів у пропорції простору та часу. Драма, як правило, всеохоплююча, адже вона широко поєднує якості, починаючи від поезії оповіді та закінчуючи візуальною формою мистецтва.

Ландшафт сучасного театрального середовища складається з широкого спектру проектів, що мають важливе культурне та соціальне значення. Різні драматургічні потреби в цих проектах часто вимагають розширення широти обов'язків драматурга, оскільки необхідні унікальні та інноваційні підходи для поглибленого взаємодії з матеріалом. Характер цих методів ставить драматурга в позицію не тільки академічного, але й гнучкого та інновативного колаборатора. Драматург, який присутній і активний у репетиціях, чуйний до матеріалів, здатний просунути свої дослідження за межі існуючих, стає життєво важливою частиною творчого процесу і розмиває межу між вченим і художником.

Квінтесенція драматургії - це відданість дослідженню, роботі та життю у світах інших. Незалежно від того, чи драматург працює над усталеною п'єсою чи проектом у розробці, їх позиція є унікальною щодо глибини та інтимності, які вони вибудовують у відношенні до матеріалу. Щоб досягти ідеальних взаємин з проектом, сучасний драматург повинен бути обізнаний і відкритий до різноманітних підходів, оскільки питання, поставлені будь-яким процесом, можуть отримати вигоду від розширення світогляду та розвитку професіоналізму драматургічної практики.

У західній практиці використовується спеціальне визначення «обідній стіл», що означає постійну потребу знаходити правильне пояснення друзям, родичам і знайомим, які неминуче запитують: «так що ж таке драматургія?». Це може більш ніж ймовірно містити пояснення щодо того, як робити історичні та контекстуальні дослідження, які виступають в якості ресурсу для постановки та допомагають драматургу створити нову роботу. У всіх драматургів, звичайно, є свій особистий досвід у цій галузі та досвід інших, але немає хорошого способу включити всі можливі функції драматурга в конкретне визначення.

У країнах, які мають більш сильний зв’язок між драматургами та театрами, роль драматурга може поділятися на кілька категорій: літературний керівник, постановочний драматург, безпосередньо пишучий драматург та розробник. Першою ланкою є роль літературного керівника, який допомагає досліджувати, відбирати та розробляти сезон п’єс певного театру. У цьому випадку драматург часто може зосереджуватися на класичних п’єсах і проводити дослідження, розробляти рекомендації, допомагати усім членам художнього колективу зрозуміти історичну та контекстуально важливу специфіку. Наступна роль передбачає завдання зі складання та створення тексту з наявного матеріалу, створення виробничих книг, вибору нових п’єс для розвитку, роботи над розробкою нових п'єс, будучи «власним критиком», і нарешті проведення досліджень.

У контексті українського театру, де не тільки майже відсутня комунікація між драматургами та театрами, але й дуже низька залученість творів сучасних авторів, такий рольовий поділ відсутній. Режисери та драматурги працюють незалежно один від одного, а драматичні твори беруться у розробку уже після повного їх завершення. Хоча існують випадки спільної роботи режисерів та драматургів над переробкою текстів під час процесу постановки вистави. Наприклад, співробітництво Стаса Жиркова та Павла Ар’є під час постановки «Сталкерів». Варто зазначити, що незалежно від того, чи використовується допомога драматурга у роботі і як вона використовується, сама драматургія є важливою частиною театрального процесу.

* 1. Методи дослідження

Наше дослідження мало на меті проаналізувати та оцінити навчальні програми драматургічних курсів та шкіл, програми та умови проведення національних та міжнародних драматургічних фестивалів, використовуючи різні ідейно-технічні концепції драматургії.

Згідно мети та предмету дослідження були проаналізовані та відібрані наукові методи у рамках культурологічного, мистецтвознавчого та загальнонаукового підходу. У рамках культурологічного підходу були застосовані: метод контент-аналізу та аксіологічний метод. У рамках мистецтвознавчого підходу був застосований метод театрального рецензування, який дозволив проаналізувати особливості функціонування сучасної драми на українській сцені. До загальнонаукових методів, використаних у роботі можна віднести метод аналізу, систематизації, дескриптивний метод, метод узагальнення, глибинного інтерв'ю, бесіди.

Метод контент-аналізу почав використовуватися в соціальних науках починаючи з 30-х рр. XX ст. в США. Вперше цей метод був застосований в журналістиці і літературознавстві. Основні процедури контент-аналізу були розроблені американськими соціологами X. Лассуелл і Б. Берелсоном.

Сутність методу полягає у відборі у відборі певних одиниць для подальшого дослідження шляхом аналізу тексту, виокремлення з нього певних повторюваних концепцій з подальшим аналізом їх частотності та встановлення закономірностей на основі результатів [73, c. 110].

Об’єктом контент-аналізу найчастіше стають елементи друкованих видань, медіа-контент, тексти публічних виступів, зміст офіційних документів, анкетні дані. Також контент-аналіз широко використовується і у мистецьких колах, дозволяючи аналізувати художні твори, театральні постановки та дані глядацької аудиторії [73, c. 115].

Досвід небагатьох соціологічних досліджень художніх текстів, схему яких можна також транслювати на інші явища мистецьких процесів, переконує нас в тому, що механічне запозичення прийомів контент-аналізу, напрацьованих на «звичайній» інформації, не дає очікуваних результатів.

З іншого боку, прагнення будувати такий аналіз художніх явищ на спільних позиціях, що не виключають подальшого зіставлення даних про інформацію різного порядку, цілком зрозуміло, тому що якісно відмінні потоки повідомлень завжди супроводжують один одного, зумовлюючи цілісну їх оцінку. Отже, суть питання не в розробці принципово нового контент-аналітичного підходу до художньо організованих повідомлень, але у виявленні його специфіки, які в рівній мірі охоплюють і тотожні, і неадекватні моменти дослідження.

Вихідні принципи техніки контент-аналізу не виникли з методологічного вакууму, у них є завжди апріорна база. І питання не в тому, адекватна чи ні ця методологія, важливо встановити межі її застосовності. Далеко не всі складові маскомунікатівного потоку здатні поступитися власною цілісністю і структурою, розчинити своє жанрове різноманіття в традиційному контентному сприйнятті інформації [75, c. 315].

У нашій науковій роботі метод контент-аналізу буде використаний для аналізу програм фестивальних заходів для знаходження закономірностей та особливостей проведення та функціонування фестивалів, впливу на глядацьку аудиторію та розвиток драматургії; також завдяки цьому методу проаналізовані програми драматургічних шкіл для виокремлення різних структурних елементів, їх наступності та практичної користі.

Згідно аксіологічному підходу, в кожній з етнічних і національних культур створюються цінності, що мають загальнолюдське значення. Цей незаперечний факт стає очевидним в діалозі культур, коли досягнення одного етносу чи нації, стаючи відомими іншим, позитивно приймаються великими соціальними спільнотами і починають відігравати значну роль в їх соціокультурному розвитку.

Аксіологічний підхід як методологія даного дослідження характеризується своєю конкретною спрямованістю на аналіз окремих елементів програми драматургічних фестивалів та драматургічних шкіл, культурної спрямованості втілених драматургічних творів, що впливають на ціннісну орієнтацію сучасних драматургів та пересічних глядачів, адже дослідження орієнтується на національному сегменті драматургії.

Такий підхід характерний і для історії культури, явищем якої також є і драматургія. У цьому контексті драматургія розглядається як елемент літературного та театрального мистецтва. Її факти і цінності дають матеріал для опису і пояснення конкретних історичних особливостей розвитку культури, причому, вона покликана не просто фіксувати ці особливості, але забезпечувати виявлення архетипів сучасної культури і розуміння її як результату історичного розвитку.

У нашому дослідженні хронотоп зосереджений на явищах сучасної дійсності, а саме – періоді незалежності. Таким чином, аксіологічний метод у контексті дослідження також вивчає історичне поле фактів культури, зосереджуючись на сьогоденні, але також аналізує вплив геополітичних та культурних факторів минулого, адже процеси культурно-історичного розвитку цікавлять аксіологію в тій мірі, в якій це дозволяє зрозуміти і пояснити процеси, що відбуваються у сучасній культурі та мистецтві.

Виділяючи театр як особливий вид мистецтва, який є найбільш яскравим засобом відображення дійсності, а іноді і «натхненним пророцтвом» [59, c. 413], здатним сильно, емоційно впливати на людину, необхідно враховувати здатність глядача зрозуміти художні образи, вміння зчитувати те, що приховано за метафорами і символами.

Однак найчастіше театр не знає досить точно і достовірно, чи знаходить його творчість бажаний відгук у публіки. Тому театральна критика може розглядатися нами як одна зі складових в комунікаціях між театром і глядачем.

Критичні рецензії, які є невід'ємною частиною театрознавства, є одним з жанрів театральної критики. Театральне мистецтво має гостру потребу у відгуках на свої постановки, як і велика частина інших видів мистецтва, кожна з яких фіксує готовий продукт так, яким його створив творець.

Саме рецензія здатна зберегти картину живого театрального процесу, історію, яку несе в собі той чи інший спектакль або п'єса. При цьому рецензія, наскільки професійно вона не була б написана, залишається думкою автора, сприйняття якого, як і у будь-якого іншого глядача суб'єктивно.

Рецензія - це рухливий і актуальний жанр театральної критики, який завжди йде в ногу з часом. Театральна рецензія, як і будь-яка інша, є не просто описом сценічного виступу, а аналізом, тлумаченням і дослідженням побаченого. Тому рецензенти виконують роль посередників між театральним світом і суспільством [59, c. 317].

Таким чином, для аналізу рівня якості втілення творів сучасних українських драматургів та українській сцені та якості змістової частини сучасної драми, був використаний метод театрального рецензування.

На початку роботи над темою у науковця складається загальна картина досліджуваного предмета з мінімальним розумінням його внутрішньої структури, складових його елементів і зв'язків між ними, знання яких є необхідною передумовою розкриття сутності предмета. Тому подальше вивчення предмета пов'язане з конкретизацією загального уявлення про нього.

Пізнання поступово розкриває внутрішні істотні ознаки предмета, зв'язку його елементів і їх взаємодію. Щоб здійснити ці кроки, необхідно цілісний предмет розкласти на складові частини, а потім вивчити їх, виділяючи властивості і ознаки, простежуючи зв'язки і відносини, а також виявляючи їх роль в системі цілого.

Для вирішення цих задач у нашій науковій роботів був використаний метод аналізу, щоб вивчити його більш конкретно, перевірити підібраний матеріал на логічність, достовірність та актуальність. Цей метод використовувався як повноцінний незалежний інструмент та у системі інших методів впродовж усієї роботи.

На першому етапі роботи метод аналізу був використаний для окреслення предмета та об’єкта, мети дослідження та визначається підсистеми завдань, які необхідно виконати для того, щоб забезпечити найбільш успішне досягнення мети.

На другому етапі роботи метод аналізу був використаний для визначення необхідних видів ресурсів, які були залучені для дослідження: визначена кількість і якість наявних ресурсів, проведений попередній відбір літературних джерел, які у подальшому і були піддані більш глибокому аналізу для створення джерельної бази дослідження та термінологічного апарату.

У ході всієї роботи застосовувався як елемент роботи над навчальним та розважально-освітніми програмами, у ході театрального рецензування, обробки матеріалів бесід та інтерв’ю як інструмент визначення основних елементів, які будуть висвітлені у роботі.

Одним з найважливіших етапів у роботі є систематизація інформації, яка використовується для впорядкування і угруповання всього зібраного матеріалу за змістом і з урахуванням послідовності його використання при підготовці роботи. У метода систематизації дві основні задачі: ретельна перевірка повноти відбору джерел і поверхнева перевірка відповідності їх вихідних даних.

Дані, отримані в результаті спостереження, можуть служити матеріалом індивідуальної свідомості, але для того, щоб стати матеріалом суспільної свідомості і увійти в ужиток наукового аналізу, вони повинні бути закріплені і передані за допомогою певних знакових засобів. Цей процес закріплення і передачі інформації здійснюється за допомогою операції опису.

Описовий метод є одним з найстаріших та широко поширених методів, який широко використовується у всіх галузях наукових знань, адже вивчає будь-які факти, предмети, явища. Також він служить основою для подальшого застосування інших методів у науковій дослідці, адже усі підходи та методики вимагають попереднього опису перед використанням у наукових працях.

Основними компонентами описового методу є спостереження, узагальнення, інтерпретація та класифікація. Суть спостереження полягає у вмінні виділяти найбільш суттєві елементи з безлічі властивостей досліджуваного об'єкта, з допомогою яких можна, з одного боку, охарактеризувати предмет, а з іншого, виокремити його серед інших предметів. Узагальнення фактів і встановлення певних закономірностей - головна особливість описового методу. Прикладом цієї особливості можуть служити сформульовані і представлені у науковій та навчальній літературі правила, визначення, що стосуються конкретних явищ.

Інтерпретація результатів становить невід'ємну частину наукового опису будь-якого фактичного матеріалу. У всякій роботі важливо не тільки зареєструвати факт, але і пояснити його, визначити його місце в системі інших фактів. У ході обговорення і викладу складних дискусійних питань існує вірогідність створення різних інтерпретацій одного і того ж факту, що може залежати від різних теоретичних концепцій фахівців, їх знань, особистого досвіду.

Під час систематизації отриманого матеріалу нашої роботи, описовий метод був використаний для викладу матеріалу другого розділу, адже більшість явищ, які були розглянуті у другому розділі, раніше не піддавались науковому аналізу.

Узагальнення дозволяє встановлювати загальні властивості і ознаки об'єктів. Узагальнення здійснюється як перехід від приватного або менш загального поняття і судження до більш загального поняття або судження. Узагальнення здійснюється в тісному зв'язку з абстрагуванням. Коли мислення абстрагує властивість або взаємодію ряду об'єктів, то тим самим створюється основа для їх об'єднання в єдиний клас. Стосовно індивідуальних ознак кожного з об'єктів, що входять в даний клас, який об'єднує їх ознака виступає як загальний. На певних щаблях пізнання існує межа такого розширення понять, що закінчується виробленням філософських категорій гранично широких понять, що складають основу наукового знання.

Також через специфічність об’єкту та предмету дослідження у нашій діяльності була широко використана форма інтерв’ю та бесіди, що дозволило отримати потрібну кількість інформації щодо явищ, які піддавались вивченню.

Метод інтерв'ю є популярним засобом отримання первинної соціологічної інформації, що підтверджується його активним використанням в емпіричних соціологічних дослідженнях практично вподовж усього періоду існування соціологічної науки. На думку А. Готліб, цей метод входить в трійку універсальних методів збору соціологічної інформації, до яких відносяться, крім інтерв'ю, також аналіз документів і спостереження. Більш того, універсальність цих методів проявляється ще й у тому, що вони застосовуються в своїх різних модифікаціях і в класичному, і в якісному соціологічному дослідженні [21, с. 203].

Путівник для дослідницького інтерв'ю складається відповідно до цілей і завдань дослідження і являє собою список тем або питань, які необхідно обговорити з респондентом. Путівник складається з урахуванням ступеня формалізації інтерв'ю, а також рівня компетенції інтерв'юера. Путівник може містити тільки перелік тематичних блоків або ж дослівно сформульовані питання. Інтерв'юер вільний відступати як від формулювань питань, якщо їх стиль не співвідноситься з мовою респондента, так і від послідовності розгляду тим, якщо респондент вважає за краще іншу послідовність викладу.

Цікавим є опис, який надає Н. Веселкова: «Інформація в напівформалізованому інтерв'ю формується в процесі оптимального діалогу ... діалогічність реалізується в тому, що інтерв'юер не тільки ставить певним чином впорядковані питання на задану тему, а й підлаштовується під оригінальну логіку респондента ... напівформалізоване інтерв'ю - це вулиця з двостороннім рухом. Важливим є те, що діалогічність забезпечується рівну суб'єктність партнерів» [14, С. 43-44]. Іншими словами, конструювання нового знання відбувається в процесі діалогу.

З одного боку, інтерв'ю можна визначити як розмову, бесіду, діалог між двома людьми щодо певної теми. З іншого боку, деякі науковці розрізняють дві самостійні форми опитування - інтерв'ю і бесіду. Вони вважають, що «бесіда відрізняється від інтерв'ю тим, що інтерв’юер є таким же рівноправним співрозмовником і творцем майбутнього тексту, як і людина, що дає інтерв'ю. При цьому комунікативний акт відбувається не у вигляді "питання-відповідь", а дозволяє і обмін думками між учасниками бесіди», тим самим «підвищує можливість об'єктивного висвітлення теми розмови» [46, c. 17].

Інтерв'ю в такому випадку відрізняється від бесіди тим, що інтерв'юер задає напрямок розповіді, стимулюючи питаннями висвітлення тих чи інших проблем, в тому числі таких, про які співрозмовник не завжди хотів би говорити, і таким чином формує основний зміст тексту, але сам утримується від оцінок і міркувань.

Отже, дослідження носить аналітичний, описовий та інтерпретаційний характер. Тема дослідження вимагала різних методів та прийомів, які застосовувались для аналізу зазначених предметів та виявляли реальну цінність дослідження.

* 1. **Аналіз термінологічного апарату**

Аналізуючи еволюцію драматургічного мистецтва періоду ХХ – ХІ століття, можна сказати, що у своєму розвитку вона пройшла декілька значних віх, які сильно змінили не тільки саму драму, але й сильно вплинули на те, яким чином зараз визначаються часові рамки поняття «сучасна драматургія» та проблему функціонування цього поняття.

До основних етапів періодизації відносяться:

1. Нова драма кінця ХІХ – початку ХХ століття, яку характеризувалась яскраво вираженим прогресивним та модерністичним характером, включаючи у себе елементи експресіонізму, символізму, сюрреалізму, дадаїзму тощо [29, с. 138];
2. Новітня драма, що включає у себе твори 1950-1980 рр. та включає у себе елементи документальної драми, театру абсурду, драми-притчи, ґрунтується на матеріалі повоєнних років та характеризується своєю постмодерністю;
3. Сучасна драматургія кінця ХХ – початку ХХІ, яку деякі дослідники, а зокрема Леман, характеризують терміном «постдраматичний театр». Під цим поняттям йдеться про розмежування та унезалежнення сучасного театру та драматичного тексту. У цьому випадку вистава, як театральний продукт, відмовляється бути «дзеркалом життя» та усе частіше сполучає у собі декілька видів мистецтва [42, c. 32].

У 1991 році починається період, який і буде розглядатись у нашій дослідницькій роботі, а саме період сучасної драматургії. Причиною встановлення таких часових рамок стають події, що відбуваються у геополітичному житті держави та усього світу, а зокрема розпад Радянського союзу та набуття Україною незалежності, що вплинуло не лише на політичне, але й на культурне життя країни. Ці зміни стали чинниками змін у тематичних та жанрових координатах тогочасної драми, вплинувши не тільки на свідомість авторів, але й на функціонування української драми у театрі.

На сучасному етапі виникає плутанина та підміна понять, що виникає через неправильний переклад та використання назв раніше зазначених періодів. Як існує проблема визначення між поняттями «сучасна українська літературна мова» та «сучасна українська мова», так існує і проблема функціонування понять «нова драма», «сучасна драма» та «новітня драма», що стає темою для досліджень сучасних науковців.

Період, який вітчизняні науковці звикли називати «нова драма», що англійською мало б звучати як «new drama», оригінальні джерела називають «modern drama» (тобто «сучасна драма»), маючи на увазі під цим жанр та період творчості Ібсена та його послідовників, що можна від слідкувати у роботах науковців, які займаються аналізом драматургії періоду кінця ХІХ – початку ХХ століття. Саме такі розбіжності у перекладі вплинули на неправильність функціонування цього визначення.

Також виникає проблема функціонування поняття «нова драма» стосовно течії, що виникла на теренах пострадянського простору у період незалежності та є концептуальним продовженням течії, що була зазначена раніше. Науковці зазначають, що у цьому випадку термін утворився як калька англійського поняття «new writing» та отримав свою російську та українську назву завдяки фестивалю «Нова драма», який нині функціонує під назвою «Любимовка» та однойменній антології.

С. Гончарова-Грабовська, дослідниця сучасної драматургії, вважає, що «визначення «нова драма» є умовним і потребує уточнення, оскільки це явище неоднорідне… Термін виявився не зовсім адекватним» [19, с. 6]. Вона вважає, що цей термін не може бути використаним на сучасному етапі, адже він уже використовується для найменування іншої літературної течії, яка не є еквівалентною за своїми рисами та жанровими особливостями. Тобто, сучасні новодрамовці не є та не можуть рахуватись послідовниками драматургії Г. Ібсена, тому термін виявляється некоректним та неповноцінним.

«Нова драма» кінця ХІХ - початку ХХ століть підійшла до сучасності з найсерйознішими етичними та ідеологічними вимогами, намагаючись описати її сучасний стан та сформулювати завдання, що стоять перед суспільством. У п’єсах авторів «нової драми» критикуються соціальні інститути та мораль сучасного суспільства, яскраво висвітлюються проблеми соціуму. «Нова драма» ставала інструментом змін, адже читачі та глядачі очікували від творів натуралістичності, а саме суворого аналізу реальності, який міг відповісти на запитання про причини недосконалості світу та людини. Тогочасні автори та глядачі вважали, що театр повинен відображати жорстоку правду життя, а не розважати глядача.

Говорячи про «нову драму» сучасного періоду, Т. Шахматова визначає риси нової драматургії, звертаючи увагу на слабкі місця сучасних текстів: дискретна структура, відсутність чітко побудованого конфлікту, слабка композиція, неможливість створити драматичний персонаж, етюди. Але дослідник також проаналізував і позитивні сторони сьогоднішніх п’єс: привертають увагу приголомшливою життєвою силою, безпомилковим, внутрішнім відчуттям суперечностей сучасного життя і, у найкращих представників течії, якісним текстом. [70, с. 215].

Тобто, хоча у обох течіях основним сюжетом творів є людина, соціум та проблеми їх існування, вони все ж таки мали різну філософію та форму вираження. Також вони мають різний характер існування на сцені, адже у період ібсенівської нової драми взаємодія режисера та драматурга, деталізація ремарок та вплив автора на постановку знаходились на високому рівні, тому за принципами натуралізму оформлення сцени та костюмів повністю відповідали вимогам натуралізму. У сучасній же традиції сценічне рішення повністю лягає на плечі режисера, але у більшості випадків оформлення сцени залишається мінімалістичним і тяжіє до використання «голої коробки».

У нашому дослідженні ми використовуємо поняття «сучасна драматургія» для періоду, що бере початок від набуття Україною незалежності і до сьогодні, використовуючи поняття «нова драма» як еквівалент до «modern drama» та лише один з жанрів у рамках сучасної драми.

Дослідниця М. Громова вважає, що «поняття «сучасна драматургія» може трактуватись дуже широко. Передусім сучасним прийнято вважати будь-який видатний художній твір, що піднімає вічні, загальнолюдські проблеми, мистецтво позачасове, співзвучне будь-якій добі, незалежно від часу створення. Такою, наприклад, є світова драматургічна класика, що перериває своє життя на сцені. У вузькому сенсі – це актуальна, злободенна драматургія гостро публіцистичного звучання» [22, с. 201]. Тобто, під цим поняттям вона не вбачає певний період розвитку та функціонування драми, а саме її актуальність та ефект, який вона має на соціум.

Також, поряд з визначенням «сучасна драматургія» деякі дослідники, зокрема О. Бондарєва на Н. Неждана, використовують поняття «новітня драматургія» для сучасного етапу розвитку української драми. За своєю природою слово «новітня» означає явище, що охоплює сучасний період, відповідає сучасним вимогам. Незважаючи на використання цього поняття у своїх роботах, самі науковці не дають власної розшифровки, тому з огляду на семантичне значення слова, поняття «сучасна драматургія» та «новітня драматургія» можна вважати тотожними у контексті цієї роботи.

Також важливо розглянути не тільки часові рамки та проблеми існування поняття, але й зрозуміти концепцію драматургії. О. Чирков аналізує драматургію з точки зору поєднання мистецтв, функціонування драми як жанру літератури та частини театрального процесу: «Драматургія – це історично сформований метавид мистецтва, мета і сенс якого у створенні дійства, тобто видовища, вистави, гри. Драматургія поступово розповсюдила свою владу не тільки на поезію драматичну, але і на мистецтво театральне, оперне, балетне, інструментальне, на мистецтво пантоміми, естради, цирку, кабаре і навіть концерту. І кожен з цих історично сформованих підвидів драматургії відрізняється від інших перш за все мовою, без якої створення дійства практично неможливо» [67, с. 108]. У нашій роботі дослідження буде зосереджуватись на драмі як елементі театрального мистецтва та основі сценічного продукту.

Драма - це не тільки найдавніший, але і найтрадиційніший рід літератури. Вважається, що основні принципи рецепції та інтерпретації драматичного тексту можна застосувати до античної драми, і до «епічного» театру Б. Брехта, і до екзистенціальної драми морального вибору, і до абсурдної п'єси.

Разом з тим дослідники вважають, що драма мінлива: в кожний історичний період вона несе в собі певний «дух часу», його моральний нерв, зображує на сцені так зване реальне час, імітує «граматичне сьогодення», розгортається в майбутнє.

Стало ясно, що закони роду, його теорія, перейняті з часів Аристотеля вже не відповідають новим процесам сучасної драматургії.

Сучасну драматургію характеризує жанрове та стильове розмаїття. Так, у багатьох «політичних» і «виробничих» п'єсах основу складає діалог-диспут. Це п'єси-суперечки, що апелюють до активності глядачів. Для них характерна конфліктна гострота, зіткнення протилежних сил і думок. Саме в публіцистичній драмі ми частіше зустрічаємося з героями активної життєвої позиції, героями-борцями, нехай вони не завжди перемагають, лишаючи по собі відкритий фінал, що спонукає глядача до активної роботи думки, турбуючи громадянську совість.

Тяжіння сучасного мистецтва до філософського осмислення проблем століття посилило інтерес до жанру інтелектуальної драми, п'єси-притчі. Умовні прийоми в сучасній філософській п'єсі різноманітні. Це, наприклад, «обробка» запозичених книжкових і легендарних сюжетів, історичні ретроспекції.

Перше, що впадає у око в п'єсах сучасних авторів, - відсутність масштабних подій. Навколишнє середовище сучасних героїв - переважно побутове, «заземлене», поза моральним поєдинком з протагоністом. Навіть не зважаючи на глобальні проблеми, що існують зараз в Україні, автори віддають перевагу сюжетам про людські долі та лишають усі глобальні конфлікти поза сценою.

П'єси молодих авторів змушують відчувати біль від неприємності достовірності, але в той же час після шокової терапії, чорного реалізму драматургії ці молодята не стільки таврують обставини, що спотворюють людину, скільки вдивляються в страждання цієї людини, змушуючи її думати про можливості виживання, протистояння.

Драматургічний фестиваль - явище не тільки видовищне, але також освітньо-культурологічне і соціальне - покликане виконувати просвітницьку, виховну, естетичну та психологічну місію. Освітній процес реалізується в області фестивального руху як цілісна система, що володіє власною базовою цінністю. Залежно від історичної епохи перетворюються і педагогічні завдання реалізовані в рамках фестивального руху.

Мистецтво існує сьогодні в новій, медійної реальності, експансія якої диктує свої психологічні запити і пристрасті. На зміну «літературоцентризму» прийшов «видовищоцентризму», докорінно змінив закономірності сприйняття в різних сферах. Театр, що відноситься до видовищного ряду мистецтв, несе велику відповідальність у плані формування критеріїв глядацького сприйняття. «Театр повчає так, як цього не зробити товстій книзі», - вважав Вольтер.

Постійно зростає потік інформації, сприяючи підміні роздуми поглинанням, власну думку все частіше заміщається загальноприйнятим. Шквал яскравих фарб і звуків привів до виникнення феномена «кліпової свідомості», задоволення якого приносить швидкість зміни вражень, а не глибина змісту.

Зазначена вище тотальна трансформація системи цінностей, в суспільній свідомості повинна регулюватися освітньої та культурно-естетичної системою суспільства. «Театр живе не блиском вогнів, розкішшю декорацій і костюмів, ефектними мізансцену, а ідеями драматурга. Вада в ідеї п'єси не можна нічим закрити. Ніяка театральна мішура не допоможе, - підкреслював К. Станіславський. - Якби сенс театру був тільки в розважальному видовищі, можливо, і не варто було б вкладати в нього стільки праці. Але театр є мистецтво відображати життя».

У різні епохи підйоми і кризи, характерні для всіх видів мистецтва виявлялися в області театру особливо яскраво і наочно. На заходах фестивального типу театральне мистецтво виноситься на широкий з у д суспільства. Питання той розроблений в працях В. Дмитріївського, який підкреслює: «Історична трансформація культури, в якій мистецтво і, зокрема, театр розвивається як самостійна підсистема культури, дозволяють розглядати театр ... в динаміці всієї соціокультурної системи» [28, c. 370].

 Актуальність театрального життя для сучасної культури надзвичайно висока, на увазі великого обсягу і різноплановості видовищних послуг. Соціально-психологічна орієнтація глядача багато в чому визначає її позиціонування.

Освітній процес, як відомо, за своїм наповненням не ідентичний процесу педагогічному, хоча і змикається з ним, вбирає його в себе. Освітній процес здійснює єдність навчання і виховання, що ми можемо спостерігати на матеріалі такого явища як театральний фестиваль. Використовуючи класифікацію, розроблену Т. Шахматовою, можна сказати, що театральний та драматургічний фестивалі як освітнє явище здійснює:

1. Передачу інформації від покоління до покоління.
2. Поширення культурних цінностей.
3. Генерування і зберігання культури.
4. Соціалізацію особистості за допомогою впливу мистецтва.
5. Виявлення певного статусу особистості
6. Виявлення та диференціацію культурних орієнтації суспільства [70, с. 215].

Освітня функція фестивалю реалізується в двох напрямках - прагматичному і культурно-гуманістичному.

У плані прагматичному фестиваль - це форма, яка реалізує потреби людей в проведенні дозвілля. Саме поняття дозвілля як соціально-естетичної категорії мінливе в плані історичному, що можна спостерігати і в мистецтві театру, яке реалізується в різних формах.

У плані культурно-гуманістичному театральний фестиваль здійснює духовне формування особистості, сприяє її свідомому орієнтованому в художньому просторі епохи, сприяє осягненню як процесу естетичного впливу мистецтва, так і усвідомлення результатів цього впливу. В цьому і полягає значущість освітнього аспекту фестивалю.

**ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1**

1. Після отримання незалежності Україна стикнулась з періодом тотальних змін, що відобразилось на усіх театральних процесах, у тому числі – на драматургії. Вона стикнулась з проблемою руйнування старої картини світу та її перебудови, і цей процес виявився досить довгим. Серед критиків досі точаться дискусії щодо існування сучасної української драматургії як категорії та естетичного навантаження сучасних творів.
2. Функціонування української драматургії в Україні досить обмежене, що пояснюється з одного боку - комерціалізацією театрального мистецтва, адже театри найчастіше вибирають завідомо касові вистави, з іншого боку – недостатньою кількістю якісних творів.
3. Однією з найважливіших рушійних сил розвитку драми у всіх країнах є професійна драматургічна освіта та сприяння держави у створенні драматургічних центрів, підтримці драми на державному рівні. У нашій країні це елементи відсутні, адже у вищих навчальних закладах відсутній напрямок «Драматургія», а всі драматургічні події та центри створюються ініціативними громадянами.
4. На сучасному етапі розвитку наукової думки практично відсутні наукові роботи присвячені сучасному періоду української драматургії та його розвитку, більшість наукових розвідок зосереджена на дослідженні стильових особливостей творів окремих авторів та концептів, які у них використовуються. У зв’язку з цим основними методами, які використовувались під час нашого дослідження є аналіз, інтерв’ю та бесіда.
5. На сьогодні існують різні варіанти назв, які використовуються на позначення драматургії періоду незалежності: «нова драма», «сучасна драматургія», «новітня драматургія». У на основі отриманих у процесі роботи над нашим дослідженням даних було прийнято рішення у подальшому використовувати формулювання «сучасна драматургія».
6. Освітній процес в рамках театральної культури здійснюється за допомогою взаємовпливу артистів, режисерів, драматургів і аудиторії. Аналіз процесу взаємодії обох названих сторін надзвичайно важливий для розуміння цілісного культурологічного процесу розвитку суспільства.

**РОЗДІЛ 2. ДРАМАТУРГІЧНІ ФЕСТИВАЛІ ТА ДРАМАТУРГІЧНІ ШКОЛИ**

**2.1. Фестивалі сучасної драматургії як джерело популяризації сучасної драматургії серед широких кіл глядачів**

*2.1.1. Міжнародний фестиваль драматургії і витончених мистецтв «АМПЛУА»*

Міжнародний фестиваль драматургії і витончених мистецтв «АМПЛУА» проходить щорічно з 2013 р в різних містах України. Такий формат фестивалю є новим та унікальним, аналогів якому не має у світі. Кожного року географія та кількість учасників зростає. У 2019 році, за статистикою фестивалю, кількість п’єс, прочитаних у Києві, зросла у 3 рази порівняно з попередніми роками.

Фестиваль витончених мистецтв «АМПЛУА» закликає всіх ділитися найпрекраснішим, проявляючи тим самим ціннісне ставлення людини до світу. Адже що ми віддаємо, то завжди і отримуємо, тільки примноження в десятки разів.

На наш погляд, відводячи особливе місце «філософії прекрасного» у вихованні та освіті молоді, фестиваль піднімає сучасний етап художнього розвитку суспільства на новий щабель, яка формує його естетичну культуру. В результаті людина починає знаходити в світі, в суспільному житті і в природі,різноманітні естетичні цінності: красу і велич, гармонію і драматизм, трагізм і комізм.

Організатори фестивалю вважають, що особливу роль в цьому відіграє мистецтво, оскільки воно формує людину цілісно, ​​а не односторонньо. Мистецтво виявляється потужним засобом духовного формування кожного нового члена нашого суспільства, його прилучення до ідеалів і цінностей, накопичених культурою.

Будь-який твір мистецтва орієнтований на сприйняття людиною як особистістю з усім її унікальним життєвим досвідом, ладом свідомості і складом почуттів, асоціативним фондом, неповторним духовним світом і вимагає тому активного співтворчості сприймає, його душевної співучасті, глибинного переживання і особистісної інтерпретації. Тому вплив мистецтва на людські душі виявляється формою суспільного виховання всебічно розвиненої особистості, яка проявляє себе в різноманітних «амплуа», адже, як відомо, «талановита людина талановита в усьому».

До XIX століття «витонченими мистецтвами» називали здатності художника або артиста висловити свій талант, пробудити в аудиторії естетичні почуття і залучити до споглядання «витончених» речей ». При цьому головна суть поняття «витончені мистецтва» збереглася - це мистецтво, що породжує своєю гармонійністю позитивні емоції і ментальне задоволення, здатне також викликати у відповідь творчий відгук сприймає, наснагу, стимул і його власне прагнення творити в позитивному ключі. На це і спрямована вся програма Фестивалю витончених мистецтв «АМПЛУА».

Основними цілями фестивалю є:

* підвищення інтересу до мистецтва, його можливостям у становленні світобачення людини;
* формування уявлення про єдність усіх «витончених мистецтв»;
* виховання смаку, завдяки якому людина здатна сприймати і оцінювати красу і плоди художньої творчості.

Завдання фестивалю:

* надати можливість талановитим людям заявити світові про свої таланти;
* представити світу маловідомі, «нерозкручені» гідні твори мистецтва справжніх сучасних майстрів;
* об'єднати творців для створення ними спільних проектів: драматургів і режисерів, режисерів і сценаристів, композиторів і продюсерів, письменників і видавців, акторів і режисерів і т.д .;
* залучити до мистецтва всіх бажаючих шляхом проведення майстер-класів професіоналами у своїй галузі;
* привернути увагу до сучасного культурної спадщини.

Фестиваль витончених мистецтв «АМПЛУА» проводиться щорічно восени в Запоріжжі і в інших містах України. На Фестивалі представлені культурні заходи в рамках таких відділень театрального і літературного мистецтва, візуального мистецтва, образотворчого і прикладного мистецтва, естетичних знань, музичне відділення.

Зараз робота фестивалю зосередилась саме на драматургічному та театральному мистецтві. За словами організаторів, на це вплинула реакція публіки та тенденції, які складаються у сучасному соціуму у відношенні до театру. Адже більшість глядачів на цьому етапі сприймають театр, як місце для розваг, а театр, помічаючи таку реакцію глядачів, піддається їх впливу і працює над тими постановками, які б задовольнили бажання глядачів. Тому було вирішено, що театр – та галузь, яка потребує найбільшої допомоги. У той же час, програма фестивалю та її активності все ще включають в себе вкраплення інших мистецтв.

Робота фестивалю починається з драматургічного конкурсу, який оголошується за декілька місяців до самого фестивалю. Автори і заявники повинні бути не молодше 18 років і можуть бути будь-якої національності і громадянства

Вимоги до творів у всіх номінаціях:

* Твори, що містять текст (озвучений або написаний), повинні бути українською, російською або англійською мовами або з субтитрами на одному з цих мов.
* Твори, включаючи назву і дійових осіб, повинні бути оригінальними. Не приймаються роботи з уже відомими персонажами, інсценівки, рімейки, за мотивами і т.д.
* Надіслані твори категорично не повинні містити нецензурну лексику, елементи «трешу», вульгарності, сексуального насильства, нацизму, расизму, гноблення сексуальних/національних меншин, не повинні бути пов'язані з політикою або мати політичний підтекст.

Після закінчення прийому заявок від драматургів оголошується прийом заявок від режисерів та акторів. Будь-який режисер може відправити заявку та отримати повний список п’єс, які були тримані під час драматургічного конкурсу. Режисер самостійно вибирає матеріал для читок, ескізних вистав або повноцінних вистав – вибір формату постановки лишається за режисером. Відібрані режисерами твори і стають переможцями конкурсу та отримують своє сценічне втілення. Вибір міста постановки та відбір акторів також залишається за режисером.

Олена Волько, одна із режисерів та безпосередніх членів журі фестивалю, каже, що теми, які автори вибирають у своїх п’єсах, є надзвичайно різними: хтось апелює до дитячої творчості, зосереджуючись на фантасмагоріях та казках, але ні у жодному з відборів не відслідковується наявність основної теми, і сам фестиваль не висуває якихось певних вимог щодо тематики творів, адже кожен автор пише про те, що ближче йому. За її словами, основними критеріями при відборі матеріалу є аналіз драматургії та ступінь важкості втілення постановки на сцені. Усі елементи враховуються комплексно: кількість дійових осіб, технічні нюанси, важливість використання костюмів та складних декорацій.

Для подачі заявки з боку актора повинно бути створене портфоліо та анкета. Ці дані передаються режисерам. У разі відбору актора для участі у постановці, режисер самостійно встановлює контакт з учасником та запрошує до співпраці.

Також самі театри можуть подати заявку на участь у фестивалі та надати своє приміщення у розпорядження фестивалю на період репетицій та показу сценічних втілень.

З самого свого започаткування фестиваль орієнтувався не тільки на автора, але і на глядача. Ставлячи за мету промоцію українських авторів та сучасних творів, програма орієнтується саме на театральні покази та сценічні читання, але також присутні майстер класи зі сценічної мови, акторської майстерності та сценічного руху від місцевих акторів і режисерів, відомих українських діячів. Наприклад, у 2019 році майстер клас для акторів у Коломиї проводив драматург Олександр Вітер. Також варіант «подорожуючого» фестивалю значно впливає на охоплення аудиторії.

Також фестиваль не має вікових рамок, адже вимоги до матеріалу, який подається на драматургічний конкурс, відразу відмітають наявність будь-яких вікових обмежень. Самі організатори кажуть, що фестиваль підходить для глядачів від 3 років, і кожен зможе знайти для себе щось цікаве. Аналізуючи програму фестивалю 2019 року можна сказати, що це твердження цілком справедливе, та навіть відзначити тенденцію до зосередження на дитячій драматургії.

Драматург є активним учасником процесу роботи над усіма етапами фестивалю. Після відбору п’єси режисер активно спілкується з автором для уточнення або редагування матеріалу, аналізу внутрішніх мотивів та контексту. Також автори залучаються для перегляду та обговорення готових постановок. Глядачі та інші учасники фестивалю можуть ставити запитання щодо змісту п’єси, давати зворотній зв’язок та аналіз.

Цікавим елементом стала можливість і глядачів долучитись до прочитання драм. Деякі з творів були спеціально відібрані для цієї програми, тому впродовж 2 днів будь-який бажаючий міг вийти на сцену та стати безпосереднім учасником дійства.

Таким чином, сам фестиваль та його структура є досить цікавим вирішенням, адже він є оригінальним та унікальним. Але, на нашу думку, такий формат організації фестивалю має позитивні та нейтральні чинники.

З одного боку, фестиваль привертає до себе увагу великої кількості аудиторії, адже не має стаціонарного місця роботи та функціонує у різних містах, також не має вікових обмежень, що дозволяє значною мірою популяризувати сучасну драматургію. Також він дає можливості не тільки авторам, але режисерам, акторам та навіть глядачам. Великою перевагою є також включення у фестиваль інших видів мистецтв.

З іншого боку, у відборі конкурсних творів беруть участь не професійні літератори або критики, а режисери, які працюватимуть над постановкою. Таким чином, ми не можемо говорити про якість відібраного матеріалу, а про легкість втілення його на сцені.

*2.1.2. Фестиваль сучасної драматургії «Тиждень актуальної п’єси»*

Історія фестивалю сучасної драматургії «Тиждень актуальної п’єси» бере свій початок з 2011 року. Засновником цього фестивалю стала Наталя Ворожбит, український драматург, режисер та сценарист. Фестиваль створювався як відповідь на російський драматургічний фестиваль «Любимовка», адже Ворожбит навчалась у Літературному інституті ім. Горького у Москві і досить тісно спілкувалась з російськими драматургами. У одному із своїх інтерв’ю вона зазначила, що саме спостереження за злетом російської та занепадом української драматургії і наштовхнули її на думку про створення власного фестивалю.

Сьогодні можна з упевненістю сказати, що «Тиждень актуальної п'єси» не має рівних за своєю значимістю для розвитку українського театру на цьому етапі. І якщо так піде і далі, через пару років у нас виросте своя «Любимовка». Уже зараз якість текстів, що подаються на конкурс, суттєво зросла, як, втім, збільшилася і кількість бажаючих взяти участь у фестивалі. Але головним його досягненням стало розвінчання міфу про відсутність в Україні сучасної драматургії. Виявилося, вона у нас є.

«Перші п'єси, які приходили на конкурс, були архаїчні, написані для якогось нафталінового театру, ні з чого було вибирати, але ми вибирали. Вибирали найдивніші, влаштовували обговорення, отримували море критики. Грошей не було, до нас за свій рахунок приїжджали люди з інших країн, ділилися досвідом, читали лекції. П'ять разів фестиваль пройшов з моєю участю, зараз він вже живе без мене, з кожним роком ставав цікавіше і цікавіше. Зрозуміло, що він для вузького кола любителів і знавців, але все одно, через п'ять років в наших репертуарних українських театрах стали з'являтися спектаклі за сучасними українським п'єсами.» - Ворожбит

Фестиваль має на меті підтримку і розвиток української сучасної п'єси, введення її в світовий драматургічний контекст. Основна: актуалізація сучасного молодого драматурга, режисера, актора, глядача.

У рік заснування фестиваль проходив двічі та, аналізуючи програму, можна сказати, що мав великий успіх, адже сам факт неодноразового проведення заходу свідчить про інтерес до нього з боку як драматургів, так і глядачів.

На той час програма фестивалю складалась суто з творів українських авторів та читок творів, які увійшли до лонг та шорт листу. Зараз до програми входять також твори зарубіжних авторів. Наприклад, у 2016 році навіть був створений окремий блок для білоруських авторів. Це свідчить не тільки про широку популярність фестивалю серед драматургів, але й про готовність до міжнародного діалогу. З одного боку, це позитивно впливає на якість українських творів, адже під час читок та спілкування між авторами відбувається обмін досвіду. З іншого боку, участь іноземних авторів може вплинути на кількісне залучення українських учасників.

«Ви зібралися тут, щоб домовиться. Вирішити, який театр ви визнаєте, яким хочете його бачити! Ви – нове театральне співтовариство, яке може буквально все! Головне – бути не просто проти відірваного від реальності театру «з колонами», а й за новий, актуальний театр», – Олена Ковальська, театральний критик, арт-директор драматургічного фестивалю «Любимовка».

Про "Тижні актуальної п'єси" можна говорити, оцінюючи фестиваль в двох аспектах. Сприймаючи його як самостійне захід, присвячений сучасній драматургії, варто відзначити його самодостатність і універсальність.

У порівнянні з минулими "тижнями", коли це була ще "Драматургічна лабораторія", фестиваль став ще і освітнім, залучивши до сучасної драматургії нову аудиторію. Але найголовніше – "Тиждень актуальної п'єси" збирає самого пересиченого і вимогливого глядача, створюючи навколо себе потужне театральне співтовариство, яке цілком змогло б змінити становище актуальною драматургії в сучасному театрі.

Якщо ж розглядати "тиждень" в контексті всього українського театру і його внутрішніх законів, повинні визнати, що це всього лише мала частка. Основні тенденції залишаються незмінними, хоч на нову драму з кожним роком і звертається все більше уваги. Репертуари оновлюються спектаклями, рівноцінними старим, але з новими назвами. Дебютів і пошуків практично немає, а для актуальною драми тільки зрідка найвідважніші режисери виділяють свої майданчики.

"Стан сучасних українських театрів такий, що дай сьогодні будь-якому художньому керівнику страшний мільйон доларів – і ніхто не буде знати, що з цим страшним мільйоном робити. І нічого не зміниться", – Владислав Троїцький, засновник і художній керівник ЦСМ "ДАХ".

Сьогодні "Тиждень актуальної п'єси" разюче еволюціонував у порівнянні з минулими сезонами та набув нового змісту. Якщо в попередні роки це була майстерня, робота якої концентрувалася на пошуку, читках і вивченні нової театральної "сировини", драматургів, чиє ім'я ще не викликає певних асоціацій і протиріч, то третій міжнародний фестиваль додав собі нову мету. До назви було приставлено новий прикметник – "освітній", що цілком виправдалося протягом "тижня".

"Школи" для драматургів і режисерів намагалися створити цілісну картину в кожному з напрямків. Семінари проводили такі театральні гуру, як Анна Степанова, Олена Ковальська, Ксенія Перетрухіна, Алла Рибікова, Михайло Дурненков, Михайло Угаров, українські режисери Станіслав Мойсеєв і Владислав Троїцький.

Також були відібрані дев'ять театральних критиків з усієї України, які організувавши "школу" щовечора під редакторством відібраного куратората створювали "Щоденник фестивалю" для інтернет-порталу "Teatre".

У 2018 році функціонування фестивальної колегії почалось з 14 жовтня – саме у цей день автори могли починати надсилати свої роботи. Активна ж фаза фестивалю тривала з 3 по 10 листопада. Починаючи з третього фестивалю було також введено нове правило – не вибирати серед драматургів єдиного переможця, так як ні вік авторів, ні тема, ні обсяги текстів не регламентована. Тобто, фестиваль відмовився від жорстких рамок у відношенні до тематичної та технічної сторони текстів , зосереджуючись безпосереднє на смислових та ідейних посланнях.

У 2019 році презентація результатів конкурсу запланована на 12 листопада, а фестиваль пройшов з 23 по 30 листопада.

Говорячи про підготовку фестивалю до проведення – було кілька етапів. Підбір матеріалу тривав весь рік, запрошувалися гості, придумувалися нові концепції і правила "тижня". За 14 днів до початку фестивалю було оголошено його остаточні учасники, близько 20 п'єс, які раніше не були опубліковані або поставлені на сцені. Два тижні "кипіла" робота режисерів і акторів, в деяких читки брали участь безпосередньо автори.

На цей період розвитку фестивалю він має дві секції: безпосередньо «актуальна п’єса», у якій представлені тексти українських та іноземних авторів, та «тиждень Young», у якому беруть участь молоді українські автори молодше 18 років.

«Tиждень Young» не тільки закликає молодих авторів до літературної творчості, але й створює спеціальну розширену освітню програму для своїх учасників. Програма не існує відірвано від фестивалю, а є інтегровано в неї з додатковими заходами для юних драматургів.

Як і в дорослій, такі в дитячій програмі, відбір відбувається на конкурсній основі. Для відбору у лонг та шорт листи створюється спеціальна «комісія» рідерів – читачів, які спочатку окремо один від одного читають тексти та відбирають, на свою думку найкращі, а згодом проводиться загальна зустріч на якій відбувається фінальне обговорення та остаточне формування листів. Після цієї фази активну роботу починає куратор секції (окремий для дорослої та дитячої програми), який займається безпосереднім спілкуванням з відібраними авторами та працює над подальшим втіленням творів у читку.

Так само фестиваль не має обмежень для режисерів та акторів. Кожен, хто працює цій сфері, може подати заявку на взяти участь у читках. Першим колом проходить відбір режисерів. Другим колом режисери вичитують тексти, які пройдуть у програму, та вибирають текст для постановки. Третім колом режисер працює над відбором акторів, які подали заявки для участі. Четвертим колом, власне, починається робота над втіленням сценічної читки.

Як було відзначено, всі рецензії на читки і спектаклі "увійшли в історію" в онлайн-щоденнику фестивалю, але хотілося б зупинитися на основних контрапункт текстів "тижні". Багато текстів носили відвертий настрій протесту, бажання, що б то не стало змінити існуючий лад. Це і агресивні соціальні твори, що містять акти насильства і феміністичні мотиви, і метафоричні казки про пошук виходу з сучасних рамок, і біографічні вербатіми про циклічність і безвиході, що відбувається. Аналізуючи ці твори, їх особливості і теми, можна говорити про прояви у українській драматургії сучасної «нової драми», яка уже так активно розвинена у Росії.

У програмі фестивалю – роботи тривалого драматургічного семінару англійського театру Роял Корт, який співпрацює з фестивалем з самого його заснування. Кожен рік з відібраних фестивалем творів створюється окремий лист творів, які будуть представлені у рамках міжнародної програми свівпраці з Роял Корт.

Зараз програма фестивалю отримала зовсім нову форму саме через наявність у своїй назві прикметника «освітні». Тепер структура фестивалю складається з лекцій від провідних фахівців України та закордону, які проходять у першій половині дня; у обідній час учасники мають змогу прийняти участь у майстер-класах, а друга половина дня відведена на проведення читок та перегляду театральних постановок.

Також, відслідковуючи діяльність цієї фестивальної спільноти, можна помітити, що її освітні заходи уже виходять за межі власне фестивалю, адже лекції та семінари під егідою «Тижня сучасної драматургії» проходить впродовж усього року.

Сьогоднішня драматургія в різних куточках Європи має свої особливості і колорит, але теми і проблеми, які поставлені молодими авторами практично одні і ті ж. Це гострі і злободенні проблеми, які цікавлять людину, яка живе сьогоднішнім днем ​​– з їхньої дурості або "вічністю", вульгарністю або ніжністю. І, не дивлячись на те, що в сучасних європейських театрах до таких текстів відносяться більш лояльно, ніж в українських, наші драматурги, не маючи постійних тандемів і співпраці з режисерами все таки намагаються писати відверті, а головне актуальні п'єси.

Таким чином, можна констатувати, що «Тиждень сучасної драматургії» є яскравим представником фестивального руху та хорошим інструментом розвитку драматургії, адже сам фестиваль позиціонує себе як «освітній». Важливим моментом у сприянні розвитку драми є поділ програми на умовно «теоретичну» та «практичну», адже фестиваль активно працює у напрямку організації драматургічних майстер-класів під час та поза програмою. Хорошою знахідкою є введення секції для юних авторів та організація для них окремих навчальних заходів у рамках програми, адже це дозволяє «виростити» нове покоління авторів, які будуть активно розвиватись та писати якісні тексти, матимуть можливість взаємодіяти з професіоналами у галузі своїх інтересів. Також такий формат фестивалю дозволяє розвиватись не тільки драматургам, але й режисерам та акторам, які можуть попрацювати над своєю майстерністю та увійти у професійні кола під час роботи над читками.

2.1.3. Фестиваль «Нова п'єса»

Фестиваль сучасної української драматургії «Нова п’єса» проводиться уже три тори поспіль на базі центру мистецтв «Новий український театр» у співпраці з літературним конкурсом «Коронація слова» та Національною спілкою театральних діячів України. Історія фестивалю починалась з назви «міні-фестиваль», адже усі активності фестивалю відбувались упродовж 1 дня. У 2019 фестиваль доріс до більш широкого формату та його програма розтягнулась на 3 дні.

Поштовхом до створення фестивалю став сам конкурс. За словами організаторів та рідерів «Коронації слова» у номінації «Драматургія», у перші роки існування конкурсу було дуже складно вибирати переможця, адже майже всі тексти мали досить низький рівень. З часом ця ситуація разюче змінилась і вибирати стало складно через розвинений професіоналізм письменників. Саме тому було вирішено створити фестиваль, який міг би представити високоякісні твори, які не здобули перемогу, а також допомогти драмам-переможцям отримати своє втілення на сцені.

Метою фестивалю є розвиток сучасної української драматургії та підвищення рівня її представлення на українській театральній сцені. Також важливою метою фестивалю є встановлення контакту між усіма ланками театрального процесу: драматургами, режисерами, акторами, представниками професійних спілок та державних структур. У зв’язку з тим, що фестиваль функціонує у співпраці з літературним конкурсом «Коронація слова», одним з напрямків є встановлення контакту між учасниками конкурсу різних років для творчої співпраці та налагодження зв’язків з професіоналами театральної справи для реалізації драм на сцені.

У перші роки існування фестивалю його програма складалась суто з читок п’єс та мала на меті популяризацію драми та сприяння функціонуванню сучасної української драми на професійній сцені. На сьогодні фестивальна програма складається з чотирьох блоків:

1. Сценічні читання – відібрані для участі п’єси дають на прочитання режисерам і ті мають шанс втілити їх на сцені у форматі сценічних читок. Тексти для читань відбираються експертною комісією, що складається з членів журі конкурсу та складаються з творів авторів, які у різний період брали участь у «Коронації слова». Відібрані журі тексти передавались режисерами, які самостійно відбирали тексти для постановок. Важливою умовою до тексту була відсутність його постановках на професійній сцені;
2. Бліц-презентації – усі бажаючі автори могли подати заявки для участі у презентації та завітати до фестивалю, щоб представити свої тексти перед публікою. Вимоги до авторів та текстів були відсутні;
3. Майстерні – до участі у фестивалі були запрошені відомі теоретики та практики драматургії, які проводили майстер-класи, лекції та брали участь у творчих зустрічах;
4. Вистави – у цьому блоці презентувались вистави драматургів, які у попередні роки брали участь у конкурсному відборі «Коронація слова».

У рамках показу вистав на читок також проводилось обговорення. До зали запрошувались автори драм та усі бажаючі могли поставити питання драматургам та режисерам. Таким чином, створювалась атмосфера творчості та кращого взаєморозуміння. Адже автори та режисери могли пояснити свої точки зору як глядачам, так і один одному, тому у цій дискусії знаходились «слабкі зони», які могли бути виправлені у майбутньому. Спілкування та присутність автора також вплинули на обізнаність глядачів та на їх рівень зацікавленості, адже ніхто не зможе краще розповісти про твір, ніж його автор.

Попереднє твердження також вірне і для іншого блоку – бліц-презентації. Авторам надавалось 15 хвилин для презентації власних творів, але вони не мали обмежень у способі презентації матеріалу і могли проявити творчість. Тексти творів не подавались на перевірку та відбір, тому вони були повним сюрпризом для усіх присутніх. Це було одночасно і позитивною, і негативною стороною. З одного боку, це давало свободу творчості та дозволяло будь-яким авторам бути почутими. З іншого боку, якість більшості текстів, які були прочитані у рамках бліц-презентації, залишають бажати кращого.

Сезон 2019 року підготував особливий елемент програми, залучивши до участі завідуючих літературною часткою у театрах з усіх частинок країни, які відвідали фестиваль у рамках програми семінару для завлітів та PR-менеджерів від Національної спілки театральних діячів України. Таким чином, фестиваль міг познайомити представників українських театрів з новими творами авторів та заохотити їх до відбору творів у репертуар театру, спонукати до діалогу з авторами.

До блоку «майстерні» у цьому році увійшла лекція про теорію драми та творча зустріч з драматургом Палом Ар’є.

Аналізуючи лекцію про теорію драми як структурний елемент програми, вона має велике значення для розвитку молодих або починаючих драматургів, адже прослухавши цю лекцію та спроектувавши її на свої твори, вони могли відразу виправити помилки, наявні у логіці та структурі викладу. На жаль, у цьому випадку, на нашу думку, лекція не мала такого ефекту. Для її прочитання був запрошений лектор, який не зміг взяти участь у фестивалі, тому було вирішено не відміняти, а для її проведення були залучені організатори події: Віталій Кіно (актор, режисер та викладач) та Марина Смілянець (драматург та сценарист).

Через ці обставини лекція пройшла досить сумбурно та уривчасто, логіка викладу матеріалу була майже відсутня, матеріал був не структурований. Також наявність відразу двох лекторів, які постійно знаходились у діалозі, збивав і відволікав, адже лектори перебивали один одного, часто говорили «у один голос». Також варто відзначити, що час, відведений на лекцію, був досить коротким, тому кількість матеріалу, який був викладений, була недостатньою для адекватного сприйняття та засвоєння навіть основних елементів класичної драми.

Зустріч з Павлом Ар’є склала зовсім інше враження і значно вплинула як на глядачів, так і на драматургів. Основною темою обговорення стала драматургічна майстерність в Україні та творчість драматурга: натхнення, джерела для знаходження сюжетів, готові твори та постановки.

У ході розмови піднялось питання відсутності драматургічної освіти на території України та особистий творчий шлях Павла. За його словами, потяг до театру він мав з самого дитинства, але відсутність цікавого матеріалу на українській сцени відштовхнули його. Навчаючись у Німеччині він знову почав відвідувати театри і вирішив повернутись до цієї теми. Коли відчув потяг до драматургічної творчості, почав шукати та вивчати літературу з теорії драми, вивчати особливості сюжету, елементи та логіку викладу, особливості психології.

Найважливішою частиною роботи над якістю творів вважає практику і можливість співпрацювати з режисерами та акторами. Вважає, що найважливішими якостями, якими має володіти драматург, це хороший смак, відкритість до світу, широкий світогляд, уміння вчитись, визнавати та виправляти свої помилки. Головною порадою драматурга було постійне спостереження за навколишнім світом, адже саме у житті людей можна знайти найважливіші теми та сюжети.

Блок вистав був представлений двома постановками, які існують на базі центру мистецтв: «Методи виховання малих засранців» режисури Лариси Семирозуменко та «Що потрібно холостяку» режисури Віталія Кіно. Доступ до вистав був безкоштовним, але проходив за попередньою реєстрацією. Це дозволило залучити більшу кількість глядачів, як постійних глядачів театру, так і усіх учасників фестивалю. Також це стало хорошим поштовхом та мотивацією для авторів. Вони могли проаналізувати роботи колег, поспілкуватись з акторами та режисерами, зрозуміти недоліки своїх творів, які варто виправити.

Таким чином, фестиваль «Нова п’єса» є хорошим інструментом для популяризації сучасної української драматургії у театральних колах України, адже і за їх метою, і за нашими спостереженнями, велика частка програми присвячена саме встановлення контакту та обміну досвідом між драматургами та театральними професіоналами.

Важко говорити про можливості популяризації сучасної української драматургії серед пересічного глядача, адже більша кількість учасників фестивалю складалась з драматургів, акторів та режисерів, представників спілок-співорганізаторів та працівників культури.

Про прямий вплив на розвиток української драматургії з точки зору підвищення якості творів говорити важко, адже можна констатувати провал запланованих освітніх елементів програми. Дискусія з Павлом Ар’є дійсно вплинула на свідомість авторів, мотивуючи їх на розвиток та зацікавлюючи їх у продовженні роботи, але інформація про його шлях удосконалення була недостатньою.

*2.1.4. Перша сцена сучасної драматургії «Драма.UA»*

Перша сцена сучасної драматургії «Драма.UA» почала свою історію у 2010 році, носячи назву фестивалю сучасної драматургії «Драма.UA», а у 2014 році отримав свою актуальну назву, яка з’явилась як реакція на зміну стилю функціонування та наповнення фестивалю, а також перша сцена отримала своє постійне приміщення, де функціонує впродовж року.

Фестиваль сучасної драматургії «Драма.UA» почався з лозунгу «врятуй драму» та за своєю програмою був не тільки розважальним, але й освітнім, адже до його складу входили не тільки покази вистав та читки, але й майстер-класи, зустрічі з драматургами, створювались відео проекти, проводились інтерактивні лекції з драматургії та режисури, проводились конкурси та вечірки.

У перший рік існування фестивалю простір «сцени» був розділений на дві частини: одна локація мала безпосередню сцену і простір для проведення освітніх подій; друга локація знаходилась на прикордонній території між Україною та Польщею та мала «сцену» під відкритим небом, тобто учасники та гості фестивалю створили наметове містечко та продовжувала програму, яка починалась у закритому просторі.

"Драма.UA" – це краш-тест нової української драми. Під час фестивалю глядачі стають безпосередніми учасниками процесу і обговорення найновішої драматургії разом із відомими драматургами, режисерами, акторами та критиками.

Досліджуючи нове, фестиваль орієнтується на кращі зразки європейського театру і драматургії. Організатори прагнуть створити вільний простір для осмисленої дискусії і ґрунтовного обговорення сучасної драматургії.

Засновник та організатор фестивалю – мистецька майстерня «Драбина», який на сьогодні створила неприбуткову організацію та проводить освітні події не тільки у рамках фестивалю, але і впродовж усього року.

Особливістю фестивалю є його різноплановість та зміни концепції кожного сезону. Наприклад, кожен рік фестивалю та конкурсу драми супроводжується окремим гаслом, для кожного року існування Драми знаходились нові цікаві локації та проводились цікаві концептуальні події.

З 2014 року зі зміною назви концепція змінилась ще більше. З появою «першої сцени», концепція перестала тяжіти до фестивального руху і перетворилась у драматургічний конкурс. Робота сцени стала схожою на театральні сезони або навчальні роки, адже робота сцени не знаходилась тільки у рамках проведення фестивальних подій, але й була пов’язана з іншими організаціями.

Наприклад, період 2010-2014 року може вважатись саме фестивальним. Організатори займались саме тими фестивальними подіями, які були зазначені раніше. 2014 рік був роком, коли почались безпосередні перетворення фестивалю у інший формат. Адже у рамках фестивалю проводились читки творів авторів, що перемогли у драматургічному конкурсі, але одночасно з тим розпочинались проекти, які протягнулись і на наступні роки існування осередку, але фестиваль уже відмовився від освітніх подій. Також цей рік відрізнявся від попередніх виходом фестивалю у європейський контекст, що ознаменувалось участю іноземних авторів, започаткуванням міжнародних проектів та використання іноземних перекладених творів у читках та постановках.

Період 2014-2016 року мав яскраво виражений конкурсний характер, адже акцент ставився саме на проведення драматургічного конкурсу «Драма.UA» та організації подій, пов’язаних з авторами та творами, які здобули перемогу. Тобто, автори могли подати свої тексти на відбір, для їх аналізу та вибору переможця створювалась спеціальна комісія. Після цього організовувались видання збірок та перформативні читки п’єс. Так само продовжилась робота з іноземними партнерами та робота над перекладом іноземних драматургічних текстів та їх постановка на українській сцені.

З 2016 року «перша сцена» орієнтується саме на освітні події. Наприклад, був запроваджений проект «DramaLab» та «РадіоСцена».

Сутність проекту «DramaLab» полягала у залученні молодих митців з різних галузей мистецтва до створення спільного проекту на основі їх знань. Кожен бажаючий міг подати ідею на розгляд комітету та отримати можливість втілити її. Для цього організатори «першої сцени» надавали у розпорядження учасника приміщення та мінімальне обладнання, також сприяли у процесі пошуку та відбору команди, промоції події.

Проект «РадіоСцена» об’єднував у собі події, які були дотичні до декількох напрямків: серія зустрічей з відомими театральними діячами, розвиток науки та робота з радіо.

Також велику увагу організатори приділяють саме драматургії: проводять презентації збірок та антологій, організовують гастролі незалежних театрів з постановками сучасних драматургічних творів, створюють перформанси та проводять сценічні читання.

Більшість заходів, які організовує спілка, є безкоштовними та вільними для відвідування, що відкриває додаткові можливості для верстви населення, яка хоче приймати участь у культурному житті та розвитку власного міста та країни, але не має достатньо коштів. Така можливість забезпечується широкою партнерською сіткою організації та налагодженою мережею контактів.

У сучасний період організація зосереджує увагу на освітніх подія (майстер-класи, лекції та зустрічі), конкурсі сучасної драматургії та сприянні організації різних освітньо-розважальних фестивалів.

Зокрема, у 2019 році у Харкові був проведений фестиваль «Parade-fest» на якому у формі сценічних читань та перформансів були втілені драми переможців конкурсів минулих років.

Отже, перша сцена сучасної драматургії «Драма.UA» пройшла еволюційних шлях від фестивалю та літературного конкурсу до перманентної організації, що займається популяризацією української та світової драми на постійній основі. Структура фестивалю була досить типовою для такого виду фестивального руху, включаючи у себе читання та майстер-класи. Більш значущою робота організації стала після переформатування свого способу існування. Можна відзначити велику кількість лекцій упродовж усього року («сезону»), які дійсно впливають на якість сучасних творів, та велику кількість організованих читань, які впливають на обізнаність глядача у терені драми.

**2.2. Школи драматургічного мистецтва як інструмента підвищення рівня якості сучасних драматичних творів**

*2.2.1. Майстерня Молодого. Драматург*

У 2018 році Молодий театр оголосив про відкриття нового проекту та запропонував усім бажаючим подати заявку на участь у освітньому теоретично-практичному курсі «Майстерня Молодого. Драматург», який мав на меті надання молодим драматургам необхідних знань, які б відповідали вимогам сучасного професійного театру.

У цьому випадку Молодий позиціонував себе не стільки як навчальна установа, а як репертуарний театр, який може вплинути на рівень якості творів та забезпечити їх подальше функціонування, адже кінцевою метою майстерні було написання однієї повноцінної драми, яка буде втілена на сцені театру.

Вступ до майстерні відбувався на конкурсній основі та проходив у 2 тури. На першому турі учасникам було запропоновано написати тестове завдання, у якому вони на 5 сторінках мали написати власну історію про те, якою б могла бути зустріч старої людини у дитячому тілі та дитини у дорослому тілі. Після першого туру відібрані учасники переходили у другий тур, який складався із співбесіди з майбутніми лекторами та представниками театру. На основі результатів обох турів було відібрано 6 авторів, які й стали учасниками освітньої програми.

Сама програма тривала 10 місяців: з вересня 2018 року до червня 2019 року та завершилась фінальною читкою. За результатами навчання та фінального показу («драматургічного марафону») одна із п’єс була відібрана до репертуару театру.

За результатами драматургічного марафону майстерні 2018-2019 рр. до репертуару увійшла п’єса Олександра Головача «1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11...», яка отримала назву «Аромат жертви» та була презентована на сцені у вересні 2019 року. У жовтні до репертуару увійшла ще одна вистава випускниці майстерні Лєни Лягушонкової «Як у людей», яка під час постановки отримала назву «Дикі люди».

Навчання було поділено на 4 семестри-блоки, матеріали яких побудовані за принципами наступності на напряму пов’язані один з одним. Перший блок присвячений теоретичній частині творчості драматурга і складається з лекцій, майстер-класів та тренінгів. Основним предметом блоку стає технологія драми та живе художнє слово, які подають інформацію про основні елементи та принципи побудови та написання твору.

Другий блок присвячений теоретико-практичним питанням і є прямим переходом до написання власного твору. Увага цього блоку зосереджена на технології драми та теорії сучасної режисури, складається в основному з майстер-класів, тренінгів та практикумів.

Третій блок присвячується практичній частині, тобто саме у цей період учасники приступають до написання п’єс, які будуть презентовані під час читок. Під час цього блоку основним інструментом стають знання, отримані у попередніх блоках та додаткова робота з кураторами. Також у цей період вводяться додаткові бонус-класи, які пов’язані не тільки з драматургічною діяльністю, але й з усіма аспектами, з якими автор може зіткнутись у театральному процесі: психологія, авторське право, журналістика, співпраця з літературними агентами та завідуючими літературною часткою.

Четвертий блок є завершальним і саме у цей період проходить презентація напрацювань – фінальна читка. У цьому сезоні вона відбулась у кінці червня впродовж двох днів та була відкрита для широкого загалу. Усі бажаючі могли придбати квиток і відвідати за ним усі три вистави, які презентувались у цей день. На презентацію були запрошені усі лектори майстерні, а також режисери, драматурги та завідуючі літературною часткою столичних театрів. У кінці кожного дня по завершенню показу відбувались обговорення результатів з учасниками, акторами та режисерами.

Також хорошою практикою для учасників стала можливість відвідування репетицій та безкоштовне відвідування вистав. Відвідування репетицій було обов’язковим для цього курсу і кожен з драматургів мав відвідати мінімум 8 з них упродовж кожного місяця. На нашу думку, це стало хорошим доповнення до теоретичної та теоретично-практичної частини курсу, адже вони були напряму пов’язані з предметами, які викладались (теорія режисури та основи майстерності актора). Таким чином учасники могли бути не тільки слухачами, але й з першого місяця могли спостерігати за практичним використанням теоретичних засад.

Заняття майстерні організовувались за гнучким графіком, що дозволяло поєднувати навчання з іншими видами діяльності. Основною вимогою курсу було проходження 12 лекційних (або теоретичних занять) упродовж місяця. Викладачами майстерні виступали відомі драматурги та театрознавці, а теоретичні знання відразу закріплювались практичними тренінгами, які проводились за участі режисерів та акторів театру. Таким чином, усі тексти, які виходили з під пера учасників майстерності відразу ж піддавались аналізу та перевірці. Залучаючи акторів та режисерів, драматурги відразу могли побачити як їх тексти існуватимуть на сцені та які вони мають недоліки.

Зміст початкового курсу для учасників майстерні фокусується на написанні твору, що слідує, використовує та в кінцевому підсумку оцінюється за принципами оригінального походження драматургії. Зміст освіти та кінцева мета курсу була пов'язана безпосередньо з драматургічними елементами, такими як єдність, причина та наслідок, структура сюжету та інші ознаки традиційних складових драми. Оригінальний курс складався з ряду педагогічних методів. Включення практичних вправ по суті змінило цю рівновагу не лише тому, що цілі та досвід учасників були різними, але ще й тому, що вони часто відхилялися від традиційної (класичної) мови, яка використовується для того, щоб говорити про драматургію.

Для глибшого розуміння курсу пропонуємо вам приклад однієї із вправ, використаних під час теоретично-практичного блоку навчання.

З одного боку, учні читали 10-хвилинні п’єси з опублікованої книги та обговорювали використання традиційних структур/елементів у цих п’єсах. Студенти аналізували сценарії, прочитані з опублікованої роботи, щоб вивчити, як використовуються певні методики. Ці методи можуть потім слугувати фокусом, якщо не метою, при написанні завдання на цьому тижні.

Кожен із призначених сценаріїв для читання чітко демонстрував вдало використаний традиційний елемент драматургії (наприклад, реверсію). Мета цієї частини курсу полягала в тому, щоб побачити, як ці елементи були ефективно включені в опубліковану роботу, і щоб нові драматурги навчились ефективніше використовувати ці елементи у своєму письмі.

З іншого боку, студенти написали те, що викладач назвав початком: відносно короткі уривки з діалогами, які можуть послужити відкриттям вистави, написані з використанням різних підказок. Підказками можуть бути сценарії, вирізка з газети чи художнього твору. Один з цих текстів, в кінцевому рахунку, стане відшліфованою закінченою 10-хвилинною п'єсою, яку слід проаналізувати і оцінити, враховуючи ті показники, які зможуть вказати на рівень засвоєння учнем традиційних структурних принципів.

Одним із напрямків, змінених від початкового курсу, був матеріал для читання з опублікованої книги. Щоб дати більше часу учням на опрацювання власного вступу до твору, використовуючи одну з нових вправ, викладачі вирішили зняти вимогу читання. Зосередившись на письмі, курс став менше зосереджуватись на аналізі робіт, створених поза роботою на курсі, і рухався до оцінки сценаріїв колег. Це означало, що теоретично студенти в курсі вже пройшли процес аналізу структур та інших елементів п’єси. Хоча додатковий час на аналіз цих елементів, безумовно, вигідно, вилучення цього елемента з курсу вдвічі збільшило кількість часу, витраченого на написання сценаріїв та читання /аналіз сценаріїв, написаними іншими авторами в ході майстерні.

У 2019 році був оголошений другий набір на навчання у майстерні Молодого. Уся система подачі заявок та навчання залишається незмінною.

У першому турі відбору авторам було запропоновано написати твір та поміркувати над тим, яким міг би бути діалог людини, яка була народжена сто років тому з людиною, яка буде народжена через сто років.

До курсу було відібрано ще 6 драматургів, навчання яких стартувало 9 вересня.

Таким чином, можна сказати, що побудова програми майстерні та її позиціонування є майже ідеальною моделлю драматургічної школи. Це виражається у наявності усіх потрібних елементів для повноцінного розуміння структури твору, безпосереднього процесу створення та функціонування на сцені.

Позитивними елементами є постійне спілкування з професіоналами театрального та драматургічного мистецтва, глибоке розуміння театральної сфери, можливість проаналізувати результати своєї роботи не тільки у кінці курсу, але і впродовж усього навчання. Також важливим елементом мотивації автора та розвитку репрезентації сучасної драматургії на українській сцені є входження робіт учасників майстерні до репертуару театру.

Цікавим, та водночас контроверсійним, є факт роботи драматургів на базі одного театру. З одного боку, це позитивно впливає на розвиток драми, адже хоча б одна з п’єс гарантовано входить до репертуару. З іншого боку, базування у одному з театрів впливає на манеру письма та на кінцевий продукт, адже взаємодія з режисерами та акторами театру під час апробації п’єси «підлаштовує» її під стандарти певного театру та можливості певних акторів.

***2.2.2. Лабораторія драматургії Національної спілки театральних діячів України***

Під час прес-конференції щодо відкриття фестивалю сучасної української драматургії «Нова п’єса» було оголошення про створення навчального проекту Лабораторії драматургії НСТДУ та набір учасників для участі.

Лабораторія мала на меті знаходження нових талантів, створення нових драматургічних творів, збільшення частки вистав втілених на основі творів сучасної української драматургії та розвитку сегменту дитячої драми. Важливим елементом лабораторії також була визначена комунікація: між драматургами та театрами, між драматургами та юною аудиторією, між самими творцями.

Для цього був оголошений набір у ході якого на конкурсній основі були відібрані 15 учасників. Для того, щоб прийняти участь у лабораторії, драматургам було запропоновано вибрати одну з представлених категорій у сфері дитячої драматургії: п’єса для театру ляльок, п’єса для театру ляльок, п’єса для дітей дошкільного, молодшого шкільного віку, підлітків та інклюзивні вистави.

Конкурс не встановлював строгих рамок і вимог до своїх претендентів. Пройти конкурс міг кожен, хто був готовий розвиватися в сфері літератури і драматургії, прикладати максимум зусиль для створення роботи і подальшої її постановки. Найважливішим критерієм було бажання попрацювати над створенням п’єси для дітей і підлітків за допомогою якого були б підняті найактуальніші теми, які турбують саме цей прошарок населення.

«Я дуже хотів потрапити у цю лабораторію, попрацювати зі всіма. Було важливо поспілкуватись з учасниками, зрозуміти, що болить, чого не вистачає, чому цей процес стоїть. Тому що одні кажуть, що немає драматургії, нам потрібна драматургія дитяча, доросла, лялькова. А інші кажуть, що драматургія є, в столі лежить 30 п’єс, але їх ніхто не бере для постановки. Тому для нас важливим було також розібратись, чому це відбувається», - коментує учасник лабораторії Ігор Білиць.

Кожен претендент повинен був заповнити анкету, у якій вказані відомості про учасника та попередній досвід, створити портфоліо з раніше написаних творів та подати ідею для майбутнього твору, який буде розроблятись упродовж сесій (до цього ескізу повинна входити ідея та фабула).

Робота у рамках лабораторії складається з 3 структурних частин: перша резиденція (яка відбулась у червні-липні 2019 року), друга резиденція (яка відбулась у жовтні-листопаді 2019 року) та сценічних читань (відбулись у грудні 2019 року).

На відміну від інших драматургічних шкіл, участь у лабораторії була безкоштовною для учасників, також спілка забезпечувала безкоштовне проживання учасників з інших міст.

Партнером лабораторії став Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, який не тільки прийняв учасників у своєму приміщенні на період проведення резиденцій, але й погодився на постановку однієї з п’єс, створених у рамках лабораторії, на своїй сцені.

Перша резиденція відбулась у період з 28 червня по 5 липня, працюючи під кураторством українського драматурга та режисера Павла Ар’є. Він також виступив як рушійна силу лабораторії, адже саме він сприяв створенню концепції теми, приймаючи участь у дослідженнях запитів сучасного театру. Це дослідження призвело до висновку щодо нагальності потреби у створенні драми для юного глядача, яка б відповідала реаліям та сучасним проблемам.

Велика кількість учасників зазначила, що особистість Павла та його робота з драматургами значно вплинула на їх почуття комфорту та кінцевий результат. Зокрема, учасниця лабораторії Ярослава Терлецька, зауважила, що Павло може з кожного витягнути найкраще, що є в цій людині.

Робота у лабораторії складалась з лекцій та майстер-класів спеціалістів у галузі освіти та дефектології, театральних практиків України та Європи, індивідуальної роботи з кураторами. Матеріал складався з блоків, кожен з яких мав окрему тематику та спрямування. Заняття відбувались у формі неформальної освіти, створюючи дружну атмосферу та рівноправ’я.

«Був дуже великий страх, що я прийду і це буде якась школа, де нас посадять за парти, приставлять до нас викладача, але потім ми сіли у коло і буквально за півгодини цей страх зник», - коментує такий стиль навчання Лєна Лягушонкова.

Перший блок, який складався з лекційного матеріалу на два дні, був присвячений інклюзивному театру. У ході обговорень вимог суспільства до сучасної дитячої п’єси, був також проаналізований стан наявного репертуару театрів та особливості функціонування дитини як глядача, особливості інклюзивного театру. Під керівництвом лектора Кіри Степанович учасники аналізували свої твори та знаходили ті точки, які були б проблемними для сприйняття незрячими дітьми, працювали над створенням озвучення фрагментів творів. Для перевірки та аналізу якості виконаної роботи був запрошений незрячий гість.

Другий блок вивчення інклюзивності при створення драматичного матеріалу була присвячена особливостям сприйняття дітей, що входять до аутичного спектру, та написання творів для дітей з урахуванням їх особливостей. Для роботи над цим блоком були залучені викладачі, що працюють з дітьми-аутистами, та Оксана Богуцька, викладач студії акторської майстерності, що працює з дітьми, які входять до спектру. Також були проведені лекції від психолога, завдяки яким драматурги могли ознайомитись з пізнавальними та віковими особливостями сприйняття.

Третім блоком було вивчення особливостей функціонування драми у театрі ляльок. Зокрема, чи є різниця між п’єсами для драматичного театру та театру ляльок, особливості співпраці драматургів з ними, критерії відбору творів для постановки.

Четвертий блок був присвячений творчим зустрічами. Завдяки цьому учасники могли зустрітись з українським драматургом та сценаристом Наталею Ворожбит та польським драматургом **Маліною Пшесьлюґою. Основним напрямком блоку був обмін досвідом та мотивація драматургів.**

**Одночасно з проведенням усіх блоків проходила робота над вивченням основ побудови драматургічного твору та робота з кураторами, які поступово разом з учасниками розробляли сюжети та характеристики героїв майбутніх п’єс з урахуванням отриманих знань.**

**Друга резиденція відбулась з 30 жовтня по 5 листопада і основною метою визначила презентацію, аналіз та корекцію напрацьованого драматургами матеріалу та отримання додаткових знань, які можуть бути використані при подальшій роботі над новими творами.**

Перший блок був присвячений безпосередньо презентації задля якої драматурги повинні були створити розкадрування за своїм твором та виступити перед запрошеними гостями. Така форма була створена для аналізу та оцінки шансів залучення п’єс до постановки у театрах.

Другим блок було присвячено функціонуванню драми на радіо. Лектор та драматурги обговорювали особливості радіоп’єси, особливості адаптації уже готових п’єс до виходу на радіо та сприйняття слухачем.

Третій блок був присвячений творчій зустрічі. Запрошеним гостем цього блоку була Марина Котеленець, яка допомогла авторам у останній раз подумати над композицією, сюжетом та персонажами нових драм з урахуванням особливостей аудиторії, які будуть сприймати ці твори. За її словами, важливо зрозуміти і знайти для себе специфічну дитячу мову та гумор, які будуть близькі та зрозумілі глядачам.

Отже, лабораторія драматургії є хорошим інструментом для розвитку потрібних навичок та знань у сфері як дитячої, так і дорослої драматургії. Додаткові блоки, присвячені особливостям сприйняття, дозволили урахувати критерії, які б вплинули на інтерес глядачів, а блоки, присвячені аналізу нагальних проблем та особливості функціонування драми у театрі, дозволили урахувати критерії, які впливають на запит п’єси.

На нашу думку, створення програми такого формату не відповідало заявленим вимогам до відбору драматургів для участі у лабораторії, адже участь усіх драматургів у роботі кожного блоку лабораторії не була доцільною. При подачі заявки на конкурс драматургам надавали право вибрати категорію драми над якою вони хотіли працювати, тому створення секцій за обраними напрямками дозволило б глибше занурились у особливості роботи над творами та прискорити процес навчання.

**ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2**

1. За період незалежності на теренах України було створено 5 драматургічних фестиваль, 4 з них функціонують і сьогодні. Фестивалі розділені жанровими особливостями (розважальний фестиваль, розважально-освітній фестиваль, світній фестиваль) та географічними координатами.
2. Незважаючи на невелику кількість драматургічних фестивалів на території України, вони мають унікальні організаційні формати та велику кількість ентузіастів театральної справи, які готові безкоштовно приймати участь у проведенні освітніх та розважальних заходів.
3. Програми фестивальних заходів досить різноманітні, але досить стандартні для більшості фестивалів: освітні заходи (майстер-клас, лекції, семінари), творчі зустрічі та постановки (перформанси, читання, вистави).
4. Усі освітні заходи спрямовані на отримання нових знань та навичок у галузі театру, таким чином проводяться акторські, режисерські та драматургічні майстер-класи та лекції. Залежно від спрямованості фестивалю та орієнтації на глядача майстер-класи спрямовані на підвищення рівня професіоналізму або на освоєння азів професії.
5. Залежно від мети фестивалю вони можуть бути спрямовані суто на театральну спільноту або активно залучати глядачів, що також впливає на формат організації програми, кількісне співвідношення елементів та охоплення аудиторії.
6. Фестивальні заходи є хорошим інструментом для популяризації сучасної драми як серед глядацько-читацької аудиторії, так і серед театральної спільноти.
7. Більшість драматургічних шкіл організовує конкурси для вибору учасників навчальних програм, які мають свої позитивні та негативні сторони. З одного боку, до драматургічних майстерень потрапляють автори, які мають хороший творчий потенціал. З іншого боку, більшість шкіл має невелику кількість місць, тому навіть талановиті автори лишаються поза програмою. Також це великий мінус для розвитку професії, адже у процесі конкурсу відмітаються претенденти, які на цей момент не мають хороших письмових навичок, тому навчання могло б значно вплинути на якість їх творів.
8. Драматургічні курси проводяться у форматі неформальної освіти, що відповідає не тільки творчій суті учасників, але й полегшує роботу. У той же час програми навчання також залишаються достатньо стандартизованими.
9. Драматургічні школи використовують формат кураторства, який являє собою майже індивідуальну роботу куратора з учнями, що дозволяє не тільки краще засвоїти матеріал, але й забезпечити обмін досвідом у рамках такої взаємодії.
10. Драматургічні школи впливають не тільки на якість сучасних творів, але і на їх функціонування у театральному процесі, адже вони, так само як і фестивалі. Використовують формати читок для презентації результатів навчального процесу, але гарантують потрапляння частини творів на професійну сцену, запрошуючи на читання представників театрів або заздалегідь встановлюючи домовленості з певними театрами.

**РОЗДІЛ 3. ФУНКЦІОНУВАННЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ**

**3.1. Втілення творів сучасної драматургії на професійній сцені**

*3.1.1. «Сталкери», режисер Стас Жирков*

«Сталкери» - так символічно називається одна з головних театральних прем'єр, яка й зараз залишається популярною та збирає повні глядацькі зали. Вистава за п'єсою «На початку та в кінці часів» популярного українського драматурга Павла Ар'є, - рідкісна для України копродукція двох театрів: Молодого і театру «Золоті ворота». На головну роль режисер Стас Жирков запросив яскраву і характерну актрису - Ірму Вітовську, артистку Молодого театру.

Скажу банально: важливо, щоб драматургія в мене "заходила". Ти повинен прочитати текст "одним заходом" - від початку до кінця. І коли читаєш, то ставиш в тексті помітки: тут я засміявся, тут я заплакав... І ось коли цих міток набігає багато, ти розумієш, що цей текст в тебе "потрапляє". А оскільки я розумію, що я, в принципі, схожий на якусь частину мого покоління, то я розумію, що текст зацікавить багатьох. Ну і є такий вислів, що "я не можу не поставити" цей текст - він теж збігається з моїм. Багато читаю сучасної прози, тобто намагаюся весь час бути в пошуку, але принципово працюю з сучасною драматургією.

При всій своїй некомфортності, складності теми, гостроті, важких паралелях і викриттях, в п'єсі немає чорнушності і жовчності. Так, драматург вивернув усі нутрощі, але без злобного оголення людських червоточини і їдкої зловтіхи, а з великим болем і всепрощаючою любов'ю.

А ще в «Бабі Прісі», такій впізнаваній, справжній і актуальній, побутове спирається на фантасмагоричне - спогади про подвиги бабки, розповіді про трансформацію бандитів у депутати, стратегічну гілку метро і спогади про Раїсу Максимівні не заглушають відчуття, що ти читаєш сиквел «Лісової пісні», де в ролі Мавки виступає сама бабуся.

Стас Жирков йде на чолі молодого режисерського клина і робить це впевнено, активно і талановито. Його спектаклі впізнавані, в них відчувається специфічний смак, стиль, особиста думка і амбіції автора. У Жиркова є улюблені прийоми, своя форма, почуття гумору і відчуття міри.

Цей режисер грає з публікою, усипляючи її пильність дотепними і дурковатимі жартами, але думає про глядача більше, ніж хто-небудь. Математично вибудовуючи свої спектаклі, щоб глядач не занудьгував (знову-таки не розважаючи, а продумуючи) він вміє ненав'язливо і часто грайливо, зробити акцент в потрібному місці, щоб включити, загострити увагу на необхідному моменті, епізоді, слові. Він розставляє пастки, дає підказки і велику увагу приділяє деталям, перетворюючи свої спектаклі в захоплюючі квести для тих, хто сидить в залі, змушуючи свого глядача задуматися і подумати тоді, коли все вже вирішили, що цього робити не доведеться.

У «Сталкерах», який розповідає про дивакувату українську родину, що живе в відчуженні в чорнобильській зоні, Вітовській належить непросте завдання. Актриса грає 86-річну бабу Прісю - практично інфернальну ексцентричну бабусю, яка дружить з русалками, співає містичні народні пісні, а під час війни зарубала 12 німців.

Головна роль однозначно повинна бути у Ірми Вітовської. Її багато що об'єднує з бабою Прісею: боротьба за свою землю, спрага справедливості, сила духу, внутрішній стрижень, імпульсивність. А то, що Пріся - стара, неважливо, тому що розмова - про її душу, а душа не старіє.

У бабі Прісі відображена війна поколінь, яка дуже характерна для сучасної України. Старше покоління уособлює моя героїня баба Пріся. Вона пройшла війну, Голодомор, знає, що таке відповідальність. Її мета - вижити заради майбутніх поколінь, тому вона тверезо оцінює ситуацію. Вона - символ України, в ній стільки всього намішано: Україна дохристиянська, поганська, радянська, незалежна. Вона, як і наша країна, як ніби застрягла в часі між минулим і майбутнім: любить слухати по радіо пострадянську музику - Софію Ротару, наприклад, - але сама співає тільки автентику, український фольклор. Ось такий вінегрет культур, ціла скриня пам'яті!

Баба Пріся з'являється на сцені зігнута навпіл, з тремтячою рукою, кашляюча. Як випливає «давши стару», в наступних сценах Вітовська без проблем розгинається, припиняє кашляти, перестає трястися і пурхає по сцені, як веселий метелик. Зрозуміло, що театр - мистецтво умовне, і все ж є межа справжності, за якою, як говорив Станіславський, починається «не вірю». Самец е й моментом, який можна назвати недоліком.

Середнє покоління, яке представлене її дочкою, - покоління з рабською психологією. Це ті, хто рік тому був проти Майдану, виправдовуючи свою позицію «Щоб тільки гірше не було». І, нарешті, молоде покоління, онук баби Прісі - чистий, чесний хлопець, майбутнє України. І вся ця війна поколінь відбувається на тлі глухого, богом забутого села в українському Поліссі, в чорнобильській зоні. Вимерла зона, але живий дух залишається.

Жанр вистави позначений як «специфічна комедія». Насправді це, звичайно ж, чистої води трагікомедія, причому комічне, як годиться, переважає в першій дії, а трагічне в другому. І, як це часто буває в нашому театрі, для демонстрації глибоких душевних переживань щоразу застосовується один і той же сильнодіючий засіб: крик. У другому відділенні «сталкерів» все кричать багато і надривно, і тільки поранений Вовчик тихо лежить в кориті, помирає. Його одного, безмовного, і шкода.

**3.2. Особливості функціонування драматургічних творів у формі сценічних читань**

***3.2.1. Сценічні читання як форма втілення та засіб популяризації драматургічних творів***

Імпровізація і читання п'єси - одна з активних форм існування сучасного експериментального театру, а також один з найбільш активно використовуваних способів презентації сучасної драматургії на фестивальній сцені. Ми бачимо, як змінилося саме уявлення про текст п'єси. Постмодернізм привніс і інше поняття тексту: замість тексту літературного, художнього, тепер просто звучить текст, де головне - імпровізація, можливість змінити що-небудь на ходу. І якщо в 90-ті роки минулого століття драматурги заявляли про неприйняття їх театрами, то тепер ситуація дещо змінилася, хоча, як було визначено раніше, проблема функціонування української драми в театрах досі існує. Експериментальний театр передбачає короткочасний союз із сучасною драмою, і в цьому випадку точки дотику знайдені.

Численні фестивалі нової драми ввели цю форму - читання п'єси з подальшим її обговоренням і показом на експериментальному сценічному майданчику. З'явилося безліч театральних і драматургічних фестивалів, які активно використовують читання в своїй роботі, зокрема театральний фестиваль «Любимовка», завдяки якому і сформувався своєрідний новий жанр - жанр читання нової п'єси. У них, крім вузькоспеціалізованої публіки, бере участь широка глядацька аудиторія, включаючись як в процес сприйняття, так і в хід обговорення читань.

Фестивальні майданчики стали використовувати сценічні читання як спосіб представлення щойно створених творів аудиторії професіоналів (режисерам, акторам, критикам), щоб ті могли вибрати вибрані твори для постановки. Сама форма читання не була нововведенням: то, що в класичному режисерському театрі називалося «застільним» періодом роботи над п'єсою, було відомо професійній публіці. Важливою складовою такої презентації драми було її подальше обговорення - в естетичному, соціальному, рецептивному аспектах. Читання акцентувало увагу на комунікативній події, перетворило прямий діалог з глядачем у складову художньої практики театру.

Згодом читання відособлювалось і в якості самостійної мистецької події ставало все більш популярним елементом репертуарної політики не тільки колективів, що спеціалізуються на «новій драмі», а й державних театрів. Невипадково авторам сучасної драми, а саме вони найчастіше виступають організаторами фестивалів, лабораторій, творчих об'єднань, присвячених сучасній драматургії, потрібен був подібний спосіб роботи з текстом.

У 90-і рр. відбувається розмежування репертуарних театрів і драматургії. Письменники отримують можливість введення нової тематики в п'єси. По суті, відбувався процес, який схожий на результати скасування монопольного права в історії європейського театру минулих часів. Драматурги в своїх пошуках випереджали практиків сцени і все більше не збігалися з потенціалом глядацького сприйняття. Нова драма не вписувалася в репертуар державних театрів, за рідкісним винятком, не пробуджувала режисерського інтересу. Ця ситуація викликала зворотну реакцію драматургів: вони почали організовувати театри і фестивалі, чиї програми повністю будуються на сучасній п'єсі і виховують нового глядача через пряму комунікацію в спектаклі.

Очевидно, що самі письменники, які не володіли сценічною мовою для втілення драми в театрі, азартно або змушено вступили на терен постановки власних п'єс. Але як і в інших реформаторських естетичних течіях, їм була необхідна стадія заперечення сформованих театральних форм. У численних маніфестах, інтерв'ю заявляється базова для цих авторів теза: потрібно подолання умовності, «театральності» сучасного театру. Михайло Угаров пише: «У новодрамовців» є пафос, що ріднять їх з авангардом: вони вважають, що театр помер, а той, що є - з прикрасами, метафорами і відстійною акторською школою, - не театр, а обман, велика ілюзія, претендує на те, щоб глядач впав у летаргічний сон години на півтори – час стандартної вистави. «Театром» тепер називають розважальне видовище зі спецефектами і гучними акторськими голосами. За «режисуру» приймають вміння розводити мізансцени і спотворювати класичний текст за допомогою метафор» [61, с. 94].

Метафоричність і умовність тут використовується у певному сенсі: як прояв театральних канонів у вибудовуванні дії і впливу - канонів психологічної, умовної та інших режисерських шкіл. На шляху цього експерименту технічний прийом читання стає не стільки способом повідомлення про п'єсу, а моделлю пошуку неметафоричної, «безумовної» сценічної мови, можливістю театральної рефлексії п'єси.

Образотворчий ряд вистав, поставлених в жанрі читання, гранично аскетичний, адже найчастіше дія відбувається в чорному кабінеті. Він являє собою гранично умовний універсальний простір театру («гола сцена»), який дозволяє в імпровізаційному режимі виводити на сцену мінімальну кількість предметів, що створюють образ сучасної дійсності. У цьому випадку навмисно мінімалізуєтся настільки важлива в режисерському театрі автономія сценічного оформлення у вираженні дієвої частини вистави.

Сценографія не повинна дезорієнтувати глядача своєю метафоричністю або натуральністю, не може відволікати від вербальної частини дійства. Такого роду сценічне оформлення дозволяє акцентувати увагу на авторському тексті, його будові та особливостях.

Мізансцени читання позбавлені подібної інтерпретації: нерідко актори розташовуються за столом, або просто сидять на стільцях. Протягом дії ці статичні пози можуть перериватися психофізіологічним проявом актора як ілюстрацією певних епізодів п'єси, діалоговим зверненням до зали і ін.

Частиною сценографії є ​​сам текст п'єси, представлений у вигляді роздрукованих примірників твору, відеопроекції або зображення, що супроводжується проекцією тексту на табло, по типу стрічки новин. Матеріалізуючись, текст сприймається актором у якості партнера для взаємодії. Відповідно, роль не може вибудовуватися герметично, в одній площині, що відсилає до прийомів відчуження епічного театру Б. Брехта. Однак якщо в брехтівській виставі розмежування розповіді та оповідання було пов'язано з необхідністю створення дидактичного театру, то в сучасному варіанті ефект відчуження покликаний затвердити множинність сенсів як таких.

Як і в епічному театрі глядач сценічного читання неминуче займає активну позицію - в пізнавальному та естетичному сенсах. Мається на увазі, що інтерактивність спрямована на те, щоб сучасний глядач, відсторонюючись від «безпечного театру фентезі та казки», міг ідентифікуватися в актуальній дійсності.

Таким чином, виявлені в сценічному читанні художні та комунікативні стратегії дозволили їй виділитися у самостійний сегмент. З технічного способу представлення п'єси вона еволюціонувала в систему художніх прийомів. Експерименти у цій області зумовили перетворення читання у самостійну театральну практику художньої комунікації. Широке використання читання у театральних процесах нашого часу зумовлено ​​не лише бажанням сценічно втілити актуальні драми, а й поміркувати на їх теми.

***3.2.2. Режисерська читка п'єси «Невчасно» Світлани Конощук***

Фестиваль сучасної української драматургії «Нова п’єса» відкривала читка твору «Невчасно» драматурга Світлани Конощук (Лани Ра) у постановці київського режисера Лариси Семирозуменко.

Сюжет твору розгортається навколо життя звичайного архітектора – Миколи Бордюрного – у читці його зіграв актор Сергій Кисель, який знаходиться на грані між життям та смертю, власне і приймаючи рішення – жити чи померти, адже герой намагається накласти на себе руки. Щоб допомогти чи завадити герою зробити свій вибір до нього приходить його особистий янгол-охоронець – Євген Гудзь. Гуляючи своїми спогадами та обговорюючи своє життя, Миколі доводиться пережити увесь спектр почутті та емоцій, адже це саме те, що вимагає від нього янгол. Розчарувавшись у своєму минулому та не маючи сподівань на майбутнє герой приймає рішення зателефонувати жінці, яку дуже довго кохав. Не отримавши відповідь, Микола зовсім втрачає голову і намагається все ж повіситись, але невдало. Тоді дізнається страшну, але приємну правду: він – реінкарнація свого кумира від світу архітекторів. І отримує дзвінок від дівчини, яку кохав. Буквально за декілька десятків хвилин герой отримує сильний емоційний удар, який спочатку кидає його у яму відчаю, а потім піднімає до небес, змінюючи його нікчемне життя на життя амбіційної, талановитої та коханої людини.

У читці беруть участь три «голоси»: режисер, архітектор та янгол. На сцені розміщується невеликий стос книг та стільці для акторів. Режисер бере участь у читці тільки на початку, прочитуючи авторські ремарки. У подальшому більша кількість ремарок обігрується акторами, адже сама п’єса не вимагає великої кількості декорацій та реквізиту. Під час читання використовуються особисті речі акторів: телефон, шарф – використовується у ролі мотузки та піджак, який одночасно грає роль халату, піджаку та куртки.

Важливою складовою цього твору є характерність акторів, адже героїв можна назвати архетипними. Формат читання дозволяє відступити від потреби ретельного відбору акторів, але режисер серйозно поставився до підбору зовнішності.

Актор, який був відібраний для ролі янгола, ідеально підходив у плані зовнішності та голосу. Особливість самого героя у тому, що незважаючи на свою любов до героя, він так само може бути жорстоким, відпускати досить «чорні» жарти та підколи. Тому молодість та вміння актора управляти інтонаціями голосу та емоціями створили ідеальне прочитання янгола.

Актор, зігравший архітектора, не виглядав типовою невдахою. Зовнішність Сергія Киселя досить приємна і більше підходить для ролі героя чи героя-коханця, тому на перших хвилинах читки картинка між зовнішністю героя та актора не сходилась. У ході розгортання сюжету стало зрозуміло, що його зовнішність навпаки допомагає характеру розкритись. Глядачі бачили перед собою гарну, високу, цікаву людину, але занурюючись у його комплекси, проблеми та невпевненість у собі, починаєш ще глибше співчувати персонажу.

Якщо заглиблюватись у режисерську роботу, то можна так само говорити і про роботу над мізансценуванням, адже актори не просто сиділи на стільцях, а переміщувались сценою, яка була умовно розділена на декілька зон, які відповідали різним частинам квартири.

Таким чином, не зважаючи на мінімальне використання технічних засобів та невелику кількість акторів на сцені, перед глядачами розгорнулось цікаве дійство, яке було зовсім близько до формату повноцінної вистави. У форматі читання режисери надають перевагу сидячому способу та не приділяють уваги типажам акторів, але у цьому випадку режисер з відповідальністю поставився до їх відбору, що і вплинуло на загальне сприйняття.

***3.2.3. Режисерська читка п’єси «Переможець отримує все» Едуарда Богуша***

Ще однім з елементів програми фестивалю сучасної української драматургії «Нова п’єса» була читка твору «Переможець отримує все» драматурга Едуарда Богуша у постановці режисера Євгенії Богданової.

Сюжет твору розгортається навколо життя богів, що живуть на Олімпі та оповідають про них не як про високих створінь, а як про п’яниць та гульвіс, які мало чим відрізняються від людей, які живуть під їхньою милістю. Вони сваряться та миряться, вони пригадують один одному усі минулі гріхи, вони борються один з одним і намагаються показати власну силу. За своєю структурою твір досить сильно тяжіє до «Енеїди» Котляревського, адже і мова твору, і манера відображення персонажів, перегукуються мовою і манерою, які використовував Котляревський. Також твір має сильний патріотичний посил, який закладений не тільки захований у діалогах, але й періодично яскраво демонструється текстом, виокремлюючи вигуки та лозунги.

Ураховуючи особливості формату читки, можна сміливо заявити, що такий твір є нетиповим для цього виду постановок, адже у ньому є велика кількість персонажів, які мають не тільки розміститись на сцені, але і діяти незалежно один від одного, також такий твір вимагає великої кількості акторів. Режисерським рішенням у цьому випадку став подвійний розподіл ролей: кожен актор відігравав двох персонажів, які існували у різних частинах твору та не пересікались один з одним. Для того, щоб відразу прояснити ситуацію, актори представили своїх героїв на початку читань та відокремлювали їх використанням різного тембру голосу. З одного боку, це було досить цікавим рішенням та дозволяло використати цей текст. З іншого боку, цей прийом не є новим, адже використовується ще з часів середньовіччя. Також існували моменти, коли обидва персонажі акторів взаємодіяли у одній сцені і було важко розрізнити якого героя вони зараз представляють. І ближче до середини читання глядачі могли легко забути розподілення персонажів.

У цій роботі режисер вирішив не використовувати простір сцени, що, можливо, було обумовлено кількістю акторів, та вибрав сидячий спосіб проведення. Стільці акторів були розставлені у два ряди так, що їх обличчя і голоси е були перекриті партнерами по сцені Як раніше було зазначено, цей твір носить частково патріотичний характер, тому режисер підсилив цей ефект і відібрав певні цитати, які набули форму гасла: на момент проголошення цих реплік усі актори підіймались зі стільців та вимовляли текст разом.

Для виконання ролей були відібрані актори з різних театрів, у кожного був свій стиль та манера виконання. Але варто відзначити, що чоловіча половина акторів проявила себе дуже яскраво. Позбавлені свободу рухів та переміщення сценою, вони майстерно використовували свої голоси. У той же час жіночі голоси вибивались із загальною картини. Якщо актори намагались використати усю силу свого діапазон, щоб компенсувати статичність, то голоси акторок звучали досить рівно, в них більше читалась зухвалість та самозакоханість, ніж бажання яскраво прожити свого героя.

Таким чином, цей твір досить складний для втілення у форматі читання, але режисер відібрав ряд цікавих методик, які мали одночасно переваги та недоліки. З одного боку, потреба у великій кількості акторів вирішувалась подвійний розподіленням ролей, а статичність на сцені компенсувалась грою голосу. З іншого боку, подвійне розподілення ролей було складним для сприйняття глядачами.

**ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3**

1. Можна констатувати, що драматургічні школи та фестивалі дійсно вплинули на театральний процес та на функціонування сучасної української драми на українській професійній сцені, адже можна спостерігати активне залучення нових творів до постановок. Тільки у результаті діяльності шкіл та фестивалів, що були досліджені у нашій роботі, за останній рік було втілено 5 вистав.
2. Хорошим поштовхом до розвитку національної драми є постановка сучасних драм на сценах провідних театрів України, зокрема у Києвському академічному Молодому театрі, Київському академічному театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра, Центрі незалежного театру «Сцена 6». Це не тільки мотивує авторів, але й дозволяє відкрити нові імена.
3. Сценічні читання є елементом, який давно використовуються у театральній діяльності, адже їх прототипом є застільний період роботи над п’єсою. Під впливом російського руху «нової драми» сценічні читання у Російському театральному процесі перетворились на окрему естетичну категорію та використовуються як один із стилів постановки вистав у театрах. Українська драматургія ще знаходиться на етапі розвитку, коли читання використовуються як легкий та цікавий спосіб презентації творів.
4. Не зважаючи на використання мінімальної кількості засобів при втіленні сценічних читань, режисерам вдається застосовувати у них цікаві прийоми, які полегшують сприйняття та утримують увагу глядачів.
5. Формат читання, який вибирають для втілення сучасних драм, є простими для виконання, але одночасно ефективними у силу «набуття голосу» героями (що має великий вплив на глядачів) та презентаційного формату (що демонструє переваги творів у професійних колах).

ВИСНОВКИ

1. На сучасному етапі взаємодії державних театрів та драматургів можна констатувати проблему функціонування української сучасної драми на національній сцені. Одною з основних причин визнається низька якість сучасних творів та страх режисерів звертатись до нового матеріалу. Деякі науковці та критики також говорять про комерціалізацію театрального мистецтва, що також впливає на відбір матеріалу. Варто зазначити, що існує когорта визнаних авторів, чиї твори активно залучаються до театрального процесу.
2. Драматургічні фестивалі є відносно новим явищем на території України, але можна відзначити їх стрімкий розвиток. Їх особливістю є те, що більшість учасників та глядачів – професіонали, що працюють у театральній сфері і безпосередньо впливають на театральну думку. Але частина глядачів все не пов’язана з творчою сферою, що дозволяє простежити реакцію потенційного глядача на той чи інший твір, а також повпливати на популяризацію української драми.
3. Частина драматургічних фестивалів базується або має у рамках своєї програми конкурси нової драми, приймаючи заявки драматургів для участі у конкурсній програмі. В подальшому відібрані твори входять до шорт-листів та розповсюджуються серед учасників фестивалів, деякі з них відбираються для участі в читаннях.
4. Драматургічні школи та лабораторії зараз є стихійним явищем та важко говорити про їх грунтовність, адже більшість з них розрахована на короткий термін осягання професії та отримання бази. Однак варто визнати, що це хороший інструмент для початку кар’єри або для підвищення рівня професіоналізму починаючих драматургів. Великою перевагою таких курсів є безпосередня робота з відомими драматургами та теоретиками, можливість обміну досвідом та встановлення зв'язків .
5. Виявлені у режисерських читаннях художні та комунікативні стратегії дозволили їм стати особливим засобом популяризації сучасної драми під час драматургічних фестивалів та цікавим способом презентації нових творів у рамках драматургічних шкіл. З технічного способу представлення п'єси вона еволюціонувала в систему художніх прийомів, а експерименти у цій області зумовили перетворення читання у самостійну театральну практику художньої комунікації.
6. Аналізуючи роботу драматургічних фестивалів та шкіл слід відзначити велику допомогу та сприяння їх роботі з боку Національної спілки театральних діячів України. У більшості випадків вони є спів-організаторами або партнерами, у деяких випадках виступають прямими організаторами та авторами ідеї, тому можна констатувати їх великий вплив та внесок у розвиток сучасної української драматургії.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Авансцена : Інформ. зб. сучас. укр. драматургії / Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса ; [упоряд. Я. Верещак та ін.; передм. О. Бондаревої]. – К.; Л.: Сполом, 2012. – 135 с.
2. Антологія модерної української драми / Ред., упор. Л. Залеська-Онишкевич. – К. – Едмонтон – Торонто: Вид-во Канадського Інституту Українських Студій. Вид-во ТАКСОН, 1998. – 532 с.
3. Арто А. Театр и его двойник. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Антонен Арто. – СПб. – М.: Симпозиум, 2000. – 440 с.
4. Байбак О. Марко Бровун: «Ми відкриті до співпраці»: Інтерв’ю // Дніпро. – 2009. – № 10. –С. 145-147.
5. Барабан Л. Театр і драма поч. ХХІ ст. // Українська культура. – 2009. - №1. – с.16 –17
6. Белановский С.А. Свободное интервью как метод социологического исследования // Социология: 4М. — 1991. — № 2. — С. 5—19.
7. Бентли Э. Жизнь драмы / Эрик Бентли. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 406 с.
8. Бондарева О. Є. Новітня українська драматургія як відкрита нелінійна динамічна система / Олена Бондарева // Курбасівські читання: наук. вісник / Нац. центр театр. Мистец. ім. Леся Курбаса. – К., 2006
9. Бондарева О. Сучасна українська драматургія: дискурс «епічного театру» // [Електронний ресурс] / Олена Бондарева. – Режим доступу до ресурсу: // http://zbirnik.mixmd.edu.ua/2010\_5\_ua/25.pdf
10. Бураченко А. И.Театральное рецензирование : учебное пособие для вузов / А. И. Бураченко; под научной редакцией Е. П. Бондаревой. — 2-е изд. — Москва : Издательство Юрайт, 2019. — 99 с.
11. Бычков В. В. Эстетика: Учебник / Виктор Васильевич Бычков. – М.: Гардарики, 2004. – 556 с.
12. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія / Є. М. Васильєв. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. – 532 с.
13. Васильєв Є. М. Актуальний театр // Драматургічний лексикон. Випуск перший: Літера «А» (Абеле спелен – Аяцурі) // Ars et scientia (Мистецтво і наука): культурологічний часопис: № 2. Ред. колегія Астрахан Н.І., Бондарева О. Є., Білоус П. В. та ін. – Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2016. – С. 95
14. Веселкова Н.В. Методические принципы полуформализованного интервью // Социология: 4М. — 1995. — № 5—6. — С. 28—47.
15. Вірченко Т.І. Літературознавча термінологія в авторських жанрових визначеннях сучасних українських драматургів / Тетяна Ігорівна Вірченко // Актуальні проблеми літературознавчої термінології: Науковий збірник / Відп. ред. Є.М. Васильєв.– Рівне: О. Зень, 2015. – С. 135–138
16. Волошин Л. Драматурги объединяются [О создании Конфедерации драматургов Украины] // Сегодня (Киев). – 2003.
17. Гаврош О.: Неда Неждана: «Я вірю в театральну революцію» // http://litakcent.com/2010/02/12/neda-nezhdana-ja-virju-v teatralnu-revoljuciju-2.html.
18. Генсицька-Семенцова І. Ірина Кліщевська: «Драматургом, як і поетом треба народитися»: Інтерв’ю // Дніпро. – 2009. – №3. – С. 154–155.
19. Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца ХХ начала ХХI века: Учебное пособие / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская. – М.: Флинта: Наука, 2006.– С. 6–7.
20. Гончарова-Грабовская С.Я. Поэтика современной русской драмы (конец ХХ – начало XXI в.). Учебно-методическое пособие. – Минск: Изд-во Белорусского государственного университета, 2003 – 68 с.
21. Готлиб А. Качественное социологическое исследование: познавательные и экзистенциальные горизонты. — Самара: Универс-групп, 2004.
22. Громова М. Русская драматургия конца ХХ – начала XXI века: учеб. Пособие. / М.И. Громова. – 3-е изд., испр.– М.: Флинта, Наука, 2007. – 368 с.
23. Гусев В. А. Чехов и Б. Акунин: сколько чучел можно изготовить из одной «Чайки»? // Гусев В.А. Литература в ситуации переходности. – Дніпропетровськ: Видавництво Дніпропетровського національного університету, 2007. – С. 161–168.
24. Давиденко В. Формула злету // Київ. – 2009. – №5-6. – С. 180–181.
25. Даниленко В. Театр у шухляді // Кур’єр Кривбасу. – червень 2006. – № 199. – С.173.
26. Денякова О. Андрій Білоус: «Дуже хочу ставити українську драматургію»: Інтерв’ю // Дніпро. – 2009. – №2. – С. 134–135.
27. Денякова О. Валентин Козьменко-Делінде: «Доля театру залежить від національної драматургії»: Інтерв’ю // Дніпро. – 2009. – №4. – С. 118–120
28. Дмитриевский, В. Н. Некоторые вопросы методики изучения интересов и реакций театрального зрителя / В. Н. Дмитриевский // Художественное восприятие. – Л., 1971. – С. 366–385.
29. Закалюжний Л. В. Новітня театрознавча парадигма та родо-жанрові трансформації в сучасній драматургії («In-Yer-Face Theatre», «Pokolenie Porno», «Новая драма») / Леонід Володимирович Закалюжний // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. – № 32. – К., 2015. – С. 138.
30. Заславский Г. Современная драма на полпути между жизнью и сценой [Електронний ресурс] / Григорий Заславский. – Режим доступу до ресурсу: // http://zaslasky.ru/drama/drama300404.htm
31. Казанцев А. Новое пространство // Драматург. – 1993. –№1. – С. 3-8.
32. Квале С. Исследовательское интервью. — М.: Смысл, 2003.
33. Кисіль О.Г. Український театр. – К.: Мистецтво, 1968. – 260 с.
34. Ковальская Е. Не выходи из комнаты / Елена Ковальская // Новая драма: [пьесы и статьи] / Елена Ковальская. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2011. – С. 11.
35. Коган Л. Н. Искусство и зритель. Некоторые исходные принципы социологического исследования зрительской аудитории / Л. Н. Коган // Художественное восприятие. – Л., 1971. – С. 79–93.
36. Кожухар В.М. Основы научных исследований [Текст]: учебное пособие для вузов / В.М.Кожухар. - М.: Дашков и К, 2010. - 216 с.
37. Корзов Ю.И. и др. Современная русская литература: Пособие для студентов университетов / Ю.И. Корзов, Л.И. Шевченко, С.И. Заярная. – К.: Логос, 2003. – 328 с.
38. Корнієнко Н. Самосвідомість: гра в театр на межі тисячоліть: соціологічний портрет сучасника. – К., 2003. – с. 182.
39. Корнієнко Н. Український театр у переддень III тисячоліття: Пошук картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз. – К., 2000. – с.254
40. Кузнецова Л.А. Основы научных исследований [Текст]: учебное пособие /Л.А.Кузнецова, Е.Н.Елисеева. - 3-е изд., перераб. и доп. - Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 2008. - 105 с.
41. Лашкова Е.Г. Маркетинг: практика проведения исследований [Текст]: учебное пособие для вузов /Е.Г.Лашкова, А.И.Куценко. - М.: Академия, 2008. - 240 с.
42. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман; [пер. с нем., вступ. ст. и комм. Н. Исаева; предисл. А. Васильев]. – М. : ABCdesign, 2013. – С. 32.
43. Липківська Г. Десять років по ревізії. Погляд на вітчизняну сцену на рубежі століть // Вісник Льв.універ. Серіямистецтвозн. Вип. 1. – Л., 2001. – С. 79–100.
44. Липовецкий М. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / Марк Липовецкий, Биргит Боймерс. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 25.
45. Любимов Б. Переходный возраст // Современная драматургия. – 1983. –№4. – С. 218-223.
46. Маслова О. М. Предисловие: услышать и понять партнера по социальному процессу (заметки после чтения рукописи) // Е. М. Ковалев, И. Е. Штейнберг. Качественные методы в полевых социологических исследованиях. — М.: Логос, 1993.-С. 5-26.
47. Мережинская А.Ю. «Поколение 90-х» и «двадцатилетние». Типологические черты литературного направления. Статья первая // Русская литература. Исследования. Сборник научных трудов. – вып. XIII. – К.: БиТ, 2009. – С.262-283.
48. Михайлин І. Слово за театром // Вітчизна. – 1989. – №12. – С. 183-187.
49. Мірошниченко Н. Сучасна українська драматургія: деструкція міфів та пошук нових територій // Дніпро. – 2009. – №1. – С. 116–118.
50. Мотроненко И.В. В поисках новых текстов // Драматургия и театр: Сборник научных трудов / Отв. Редактор Н.И. Ищук-Фадеева. – Тверь: Издательство Тверского государственного университета, 2005. – Вып 5. – С. 303-313.
51. Новая драма: [пьесы и статьи] / [вступ. ст. Е. Ковальской]. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. –511 c.
52. Обертинська А. П. Основи теорії драми та сценарної майстерності : навч посіб. для вищ. навч. закладів культури і мистецтв / А. П. Обертинська. - ДАКК культури і мистецтв. – [2-ге вид.]. – К. : ДАКК КІМ, 2002. – 132 с.
53. Птушкина Н. Вот-вот они появятся // Современная драматургия. – 2002. –№2. – С. 150–153.
54. Радзикевич В. Історія української літератури: У 3 т. – Дейтройт: “Батьківщина”, 1956. – Т.2: Нова доба. –215 с.
55. Ріпко О. Театр – це їхнє життя // Дзвін. – 2007. – №11-12. – С. 117–121.
56. Сахновський-Панкєєв В. О. Драма і театр / В. О. Сахновський-Панкєєв. – К. : Мистецтво, 1982. – 132 с.
57. Слюсар Н. Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів: Дис. кандидата філологічних наук. – Дніпропетровськ, 2004. – с.126
58. Смелянский А. М. О себе, театре, критике / А. М. Смелянский // Письма из театра. – 2000. – № 18. – С. 64.
59. Соловьёв, В. С. Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьёв. – М. : Искусство. – 700 с.
60. Уварова И.П. Драма как повод // Драматургия и театр: сборник научных трудов / Отв. Редактор Н.И. Ищук-Фадеева. – Тверь: Изд-во Тверского гос. Университета, 2005. – Вып 5 – С. 314–320.
61. Угаров М. Красота погубит мир! // Искусство кино. – 2004. – № 2 – С.93 - 94
62. Український драматичний театр. Нариси історії / Ред. М.Т.Рильський: У 2 т. – К.: Наук. думка, 1967.
63. Український театр ХХ століття / Редкол.: Н. Корнієнко та ін. – К., 2003.
64. Хализеев В. Е. Драма как явление искусства / В. Е. Хализеев. – Искусство, 1978. – 239 с.
65. Хализев В.Е. Драма как род литературы. – М., 1986.
66. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
67. Чирков О. Драматургія – мистецтво драми? / О. С. Чирков // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Випуск 30. Філологічні науки. – Житомир: ЖДУ імені Івана Франка, 2006. – С. 108.
68. Шаповал М. Новітня конфігурація укр. драми: путівник ілюзорного світу // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії. – К., 2004. – с. 9 – 12
69. Шаповал М. Час без героя / М. Шаповал // Українська мова та література. – 2004. – жовтень. – № 39 (391). – С. 29–32
70. Шахматова Т. Рождение конфликта из потока саморефлексии. Теория // Современная драматургия. — 2009. — № 2. — С. 215.
71. Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Місель. 1996. – С. 52
72. 13 сучасних українських п’єс. – К.: Преса України, 2013. – 576 с.
73. Holsti O. R. Content Analysis for The Social Sciences and Humanities. New York : Addison-Wesley, 1969. 235 p.
74. Pfister M. The Theory and Analysis of Drama / Manfred Pfister. – Cambridge University Press, 1988. – P. 2
75. Wimmer R., Dominic J. Mass Media Research. An Introduction. 10 th ed. New York : Cengage Learning, 2014. 496 p.