

УДК 7.01:7.044

*А.А. Гоцалюк***ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИЙ И НОВАЦИЙ
В ТЕАТРАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ**

В статье проанализированы особенности взаимодействия традиций и новаций в театрально-драматическом искусстве, неотрадиционные тенденции его развития. Рассматривается эволюция театральных традиций со времен Ренессанса до настоящего времени. При этом уважение к традициям и соблюдение их является необходимым условием успешного развития театральной культуры как неотъемлемой составной национальной культуры. Новация должна пройти определенную проверку временем, чтобы стать впоследствии традиционным достоянием профессионального театрального искусства. Обосновывается положение о том, что взаимодействие традиций и новаций является важным, определяющим фактором развития театрального искусства, так как способствует поиску новых средств выразительности и успешному выполнению функций театра – воспитательной, просветительской, эстетической, культурологической и др. Анализируются процессы изменения политической и религиозной ситуации в Украине с конца XX столетия, которые привели к распространению основ религиозного мировоззрения традиционного и неортодоксального направлений, возрастанию роли церкви в пропаганде религиозно-исторических тем, религиозного искусства, памятников религиозной архитектуры и т.п. Выявляются неотрадиционалистские тенденции в развитии мифологических проекций современной драмы как пример мифоцентрического дискурса современного драматического жанрового моделирования и возвращения современности к начальному образцу. В связи с демократизацией национальной художественной жизни и интеграцией театра в мировой театральный процесс в статье упоминаются симптомы, угрожающие сценическо-театральной деятельности: закомерциализированность театральных режиссерских находок, нетерпимое отношение некоторых режиссеров-авангардистов к традиционному театру. Тем не менее, образцы современной классической драматургии свидетельствуют о сохранении классического театрально-драматургического наследия для следующих поколений украинцев.

Традиция и инновация являются главнейшими факторами развития всех видов человеческой деятельности, в частности искусства. Зримо представляется динамика этого процесса на примере эволюции украинского национального театра. С профессиональной точки зрения первым наиболее оформленным видом театральной культуры в Украине можно считать школьный театр XVII – первой половины XVIII ст. – важный культурный феномен эпохи, который в значительной мере сконцентрировал художественные особенности, присущие культуре барокко. Это были преимущественно религиозные спектакли, где немалую роль играла музыка, а также пение – как сольное, так и хоровое.

В эпоху барокко обрамление стало артефактом и приобрело большое значение и в светском, и в сакральном искусстве. Рама свидетельствует о целостности произведения, которое в то время было всегда многосложным. Например, рама картины занимала иногда больше места, чем само изображение, вбирая в себя основные символы эпохи. Книга также имела рамочную конструкцию из предисловия и послесловия. Мистерии и моралите в театре могли выполнять роль рамы по отношению друг к другу, равно как раму пьесы организует пролог и эпилог [16, с. 61].

Совсем неслучайно в интермедиях финалом сюжета было последнее путешествие грешников, которое выявляло связи этого мира с потусторонним. Но в школьном театре наблюдалось нарушение границ серьезного и смехового миров, которые жестко охранялись до этого времени в восточнославянской культуре. Комическое концентрировалось в интермедиях, построенных в духе народных традиций. Согласно правилам поэтики школьного театра комическое передавалось на сцене бесчисленными потасовками, обманом, столкновениями. Интермедии в упрощенной форме объясняли зрителям о вреде пьянства, игры в карты, праздности.

Особенности дальнейшего развития украинской культуры (в частности) театральной, и выбора европейского пути или собственного фольклорно-этнографического традиционализма всегда волновали представителей украинской национальной элиты: М. Вороного, Б. Гринченко, Г. Драгоманова, П. Кулиа, Леси Украинки, И. Франко, позднее Г. Зерова, М. Хвылевого и др.

Обострение этой проблемы происходит в начале XX ст. в связи с возникновением творческого объединения «Молодая муза» (Львов, 1906 г.) нового поколения украинских художников В. Бирчака, П. Карманского, Б. Лепкого, В. Пачовского, С. Чарнецкого, М. Яцкива и др. Деятельность этого объединения была направлена на поиск современных европейских средств изображения своеобразия жизни украинцев и вызвала на страницах газет «Слово», «Рада», «Украинский дом» и др. первые театральные дискуссии [2, с. 242].

О кризисе украинского театра писал выдающийся украинский историк и теоретик театра Д. Антонович, констатируя: «Украинский бытовой театр довольно быстро оказался в позиции старого театра, в котором еще блистали большие таланты, но который для следующего поколения зрителей потерял характер современного театра, в котором можно было бы услышать новое слово театрального искусства. ...Между этой частью общества и театром стал возникать определенный диссонанс. Новые времена требовали новых песен» [1, с. 192–193].

В наше время вопрос взаимодействия традиций и новаций в театрально-драматическом искусстве рассматривают как украинские, так и зарубежные исследователи: Г. Дедордиева, Т. Зиновьева, Н. Корниенко, В.Н. Харук, Г. Юрковский и др., – которые анализировали эволюцию традиций театрального искусства от его истоков до неотрадиционализма современного театрально-драматического искусства. Несмотря на наличие ряда научных работ по указанной проблеме, в украинском искусствоведении и культурологии до сих пор недостаточно комплексных исследований по особенностям взаимодействия традиций и новаций в театрально-драматическом искусстве. Именно этим и обусловлена цель исследования – проанализировать феномен взаимодействия традиций и новаций в театрально-драматическом искусстве.

Вообще о возникновении украинского театра можно говорить со времен Ренессанса. Так, известные скоморохи сначала играли спектакли для князей и бояр, а лишь потом странствовали по городам и селам. Последние упоминания о скоморохах встречаются в XVI ст. Были в Украине и комедианты, которые, играя на инструментах и исполняя песни в жанре баллады, как правило, сопровождали их жестикуляцией и мимикой.

Все виды театральных спектаклей эпохи Средневековья (мистерии, миракле, моралите) были быстро усвоены украинскими братскими и другими школами. Мистерию, изгнанную из храма, заменила духовная драма, которая практиковалась и в низших школах. Потеряв свое первоначальное содержание, она приобрела в своем характере новую педагогически-пропагандистскую окраску. В иезуитских коллегиях представлялись прекрасные театральные постановки с латинскими стихотворными пьесами (Каменец-Подольский иезуитский коллегийум).

Для украинского вертепа традиционно характерна импровизация с использованием широкого комического репертуара. Смехом политическая сатира разоблачала как церковных, так и светских вельмож, выводя на сцену негативные персонажи, которые их олицетворяли. Сказочный мир драматического спектакля на основе народной поэзии нередко сменялся комическими бытовыми сценами [12, с. 292].

Первоначально вертеп, бесспорно, повлиял и на творчество И. Котляревского, открывшего новые художественные возможности эпохи украинской драмы. С ее расцветом украинский театр приобретает новые формы и новое содержание. Первоначально украинский репертуар ограничивался произведениями И. Котляревского, Г. Квитки-Ос-

новьяненко, В. Гоголя (отца Н. Гоголя), А. Ващенко-Захарченко, позднее – Т. Шевченко, И. Кухаренко, Е. Стороженко, Г. Костомарова и др. Долго в истории Украины не было постоянного профессионального театрального центра, а произведения на украинской сцене ставили театральные любители или же частные труппы богатых помещиков (Д. Трощинского, Д. Ширая), странствующие польско-украинские труппы, в частности, П. Рикановского, Л. Молотковского, Ю. Жураковского и М. Щепкина.

Театр перестает быть школьным, а становится крепостным или городским, «бродячим». В начале XVIII ст. просвещенную шляхту уже не удовлетворяли узкие рамки вертепа. В больших магнатских имениях: Тульчин, Изяслав, Минькивцы, Меджибож – создаются первые частные театры. В конце XVIII ст. украинцы познакомились театром европейского образца (украинским его можно было назвать лишь условно): в Харькове ставили российские спектакли (в 1789 г. в Харькове был построен постоянный театр, его возглавил Г. Квитка-Основьяненко [20, с. 120]), в Каменец-Подольском – польские.

В конце XIX – в начале XX стст. выдающиеся представители украинской культуры пытаются качественно обновить театральное искусство путем обогащения его репертуара произведениями украинских писателей: Леси Украинки, В. Винниченко, О. Олеса, украинской переводной драматургией. Это же время примечательно созданием новых театральных коллективов, организацией первых театральных школ.

Предложив новую модель развития нового театра, Лесь Курбас тотально выступал против традиционного украинского театра. Он признавал, что «Карпенко-Карый, Кропивницкий, Старицкий дали нам такие ценности, которые свою публику будут иметь всегда» [10, с. 194], но вместе с тем считал традиционный украинский театр следствием антиукраинского режима: «Это недодуманная мысль, недотянутый жест, недоношенный тон. Никакой культуры жеста, слова, стиля. Поэтому хотим создавать новые ценности» [10, с. 195–197]. Деятельность «Молодого театра», затем «Кийдрамтеатра» и «Березиля» показала Л. Курбаса талантливым реформатором театрального дела, автором концептуального театра, каноны которого соблюдались при формировании сценического репертуара, актерской игры, сценографических решений.

Новая театральная эстетика Л. Курбаса не была воспринята корифеями украинского театра Г. Садовским и П. Саксаганским, которые называли его театральные эксперименты трюкачеством и «курбалесией». На защиту украинского традиционного театра выступили Я. Мамонтов, начавший эту дискуссию, И. Туркельтауб, Ю. Смолич и др. [2, с. 243]. Они считали, что любовь зрителя к традиционному бытовому театру свидетельствует о неисчерпанных его возможностях. Такой театр с большим количеством актеров старой традиционной школы имеет право на функционирование, будучи эффективным средством воспитания зрителя, которое не следует начинать «футуристическими увертками, не всегда понятными и рафинированному интеллигенту» [19, с. 373].

Сфера духовной культуры 1920-х гг. представлена пестрой палитрой художественных сил. Функционирование старой элиты в годы гражданской войны вылилось в антибольшевистскую политическую деятельность. Активно вела культурную деятельность вузовская молодежь, создавая вокруг наболевших проблем атмосферу творческого энтузиазма. Характерной особенностью умонастроения молодых культурных сил была непрочная связь с традицией, острая потребность поиска качественно новых форм жизненного поведения и мировоззренческих ценностей. Указанной исторической эпохе были присущи пренебрежение к условностям, демонстративная простота поведения, обостренная потребность в создании невиданных ранее художественных форм.

В России кризис символизма в конце 1910-х гг. вызвал интерес к художественно-театральной специфике. Отчасти заинтересованный тон в обсуждении проблемы задали сами театральные теурги. А. Белый, по его словам, в это время из «тактических» соображений защищал традиционную эстетику, дифференциацию и специализацию в искусс-

ве [4, с. 38]. Под зрелищностью стали понимать живописность. Аплодисменты при виде декорации, сразу после поднятия занавеса, были обычным делом в театре, но, по воспоминаниям современников, они не всегда повторялись в конце действия. Театральные критики призывали режиссера или вырваться из этого плена, или полностью передать декоратору свои функции, раз уж тот одинаково «помогал режиссировать пьесы и самостоятельно их режиссировал, давал темы либреттистам, в рисунках для костюмов задавал ритмы танцев для балетмейстеров» [17, с. 2].

В дягилевской антрепризе М. Рерих выступал не только оформителем, но и либреттистом «Весны священной». «Театр давно осознал необходимость обращаться к художникам для того, чтобы они руководили постановкой. Ведь любой спектакль – это ряд картин, непрерывно меняющих друг друга, а раз это так, то ясно, что эти картины должны быть созданы художником, ...пора, в конце концов, осуществлять это на самом деле», – говорил он в период постановки «Пер Гюнта» в Художественном театре [13, с. 42]. Желание расширить свои полномочия М. Рерих объяснял ностальгией по «золотому веку» коллективного творчества, когда представители разных искусств не чувствовали себя оторванными друг от друга. Такое заявление в период, когда одни запрещали театр, другие – литературу, третьи – живопись, свидетельствовало о том, что не для всех прошло время мечтаний о синтезе, мистерии и наставничестве.

Театральные деятели в один голос заговорили о необходимости «отеатрализировать театр» (А. Кугель), провести «театрализацию театра» (А. Таиров), провозглашали «апологию театральности» (Н. Евреинов), «культ каботинажа» (В. Мейерхольд).

Наиболее последовательно программа «театрального традиционализма» воплощалась в Старинном театре, специально созданном для демонстрации театральности и театральных стилей разных эпох. В 1910-е гг. критики обратили внимание на очень важный недостаток современного процесса постановки спектаклей. Ставились в основном пьесы классических авторов, в то же время постановщики не брали во внимание существование классического театрального искусства, им «и в голову не приходила мысль о каком-то искусстве театра, отличном от искусства поэта» [3, с. 120]. В Старинном театре классикой пытались возродить манеру сценической игры, ранее восхищавшую ее современников. Поэтому литературные достоинства драмы в Старинном театре никого не волновали.

Постепенно художественное значение постановок Старинного театра выходит за рамки просто театрального предприятия, породившего старинный театр-стиль, стремительность распространения которого в 1910-е гг. не остановили даже революционные события в России. «Исполнители натурально изображают не самих действующих лиц, а актеров Гоцци, – писал М. Кузмин о вахтанговской «Принцессе Турандот» [9, с. 15]. «Театр в России в 1672 году» – под таким названием Александринский театр ставит ряд сценических иллюстраций давней старины, когда в московском государстве лишь пробились первые ростки театрального искусства», – информировала в 1919 г. газета «Жизнь искусства» [18].

Художникам и поэтам в театре представилась модель мира, мир же воплотился в театре, где люди были актерами и зрителями, а режиссером – сам Господь Бог, сцена представляла Вселенную. Таким образом, считает Л. Софронова, театр «отображал мир в целом, человеческую жизнь, прихоти судьбы, недолговечность земного существования. Он был источником, к которому постоянно обращались мастера других искусств, литературы, архитектуры, живописи. Поэтому литературные произведения приобретали признаки театральности, строились таким образом, что читатель мог зримо представить написанное, следить за событиями, которые разворачивались на страницах произведения так же, если бы он следил за ними в театре» [15, с. 59].

Барочный принцип синтеза искусств объединял в театре слово, действие и образ, соблюдая средневековую традицию подчинения слову всех элементов театрального тек-

ста. Но само это слово уже не было средневековым, в нем явно обнаруживались барочные черты. Оно в своем художественном развертывании подчинялось законам риторики, а по своей функции, тенденции к наглядности приближалось к действию.

Резкое изменение политических ориентиров в России и Украине повлияло на дальнейший жизненный путь отечественных театров, обусловило драматизацию социального содержания сценических действий. «Избирательность» репертуарной афиши становится неотъемлемой чертой феномена политизации театра. Политический театр в Советской Украине, родившийся как эстетическое явление в русле «европеизации» национального искусства, активно апробировал авангардистскую полистилистику в драматургии, в том числе и в выразительных средствах и приемах сценической интерпретации. В режиссерских интерпретациях классики происходило конкурентное соревнование «традиционного» и «левого» театров.

С 1922 г. главным инициатором экспериментальных поисков в украинском театре стало художественное объединение «Березиль» (на украинском языке – Мистецьке об'єднання – МОБ), возглавляемое Л. Курбасом (1887–1937). Оно представляло собой разветвленную сеть творческих «мастерских» и «станций», представителей широкого спектра художественных идей и различных эстетических ориентаций. Под крышей МОБа одновременно работало много режиссеров, объединенных в Режштаб. Они сценически интерпретировали как западноевропейскую классику («Жакерия» П. Мериме, режиссер Б. Тягно, 1925 г.), так и украинскую. Была, в частности, осуществлена переработка в соответствии с общественной актуальностью украинских пьес «Пошились у дурні» («Обманулись») М. Кропивницкого (режиссер Ф. Лопатинский, 1924 г.) и «За двумя зайцами» М. Старицкого (режиссер В. Василько, 1925 г.).

К середине 1920-х гг. в украинском сценическом искусстве в процессе естественного художественного размежевания определились две театральные системы: одна была направлена на отображение жизненной реальности (Г. Юра), вторая представляла левое искусство с утверждением его условных форм на театральной сцене (Лесь Курбас). Хотя первая имела видимую опору на традиции театра корифеев, а вторая еще должна была укрепить эстетическое обоснование для дальнейшего развития, появление обеих было закономерным явлением.

Л. Курбас подчеркивал, что традиции старого украинского театра совершенно не соответствуют новому репертуарному содержанию. Искусство, которое не совершенствуется, костенеет в традициях, перестает быть живым, мертвеет и вредит самому статусу искусства [11, с. 13–17, 14–18]. Актеры же, воспитанные на традициях отечественного реалистического театра (С. Семдор, В. Васильев, Г. Юра и др.), опирались в своих поисках на принцип жизненной правды. Если Л. Курбаса интересовала студийная работа, то часть актеров поддерживала идею «репертуарного театра», стремясь перейти от закрытых студийных экспериментов к спектаклям для широкой аудитории.

Репрессии 1940-х гг. и общая борьба с инакомыслием в стране привели к колоссальным потерям творческого потенциала отечественного театрального искусства.

Общее состояние вертепного театра испытало мощное влияние исторических условий XX ст., в частности атеизма, вследствие чего религиозная часть спектаклей потеряла своего зрителя. В конце концов, ставить ее стало невозможным из-за запрета на вертеп. Сначала запретили канонический религиозный спектакль. Вертепники продолжали играть вторую (комедийную) часть, доказывая, что никакого отношения к Рождеству она не имеет. Но со временем запретили и комедийную часть. Так или иначе, но пьеса все же была связана с Рождеством. В Молдавии запретили даже народную драму, в которой отсутствовал даже намек на сакральность – сугубо героико-комедийный спектакль. Но игралась она на Святки, значит, была опосредованно связана с религией [6, с. 23].

В Западной Украине традиция не прерывалась: во Львове вертепники играли в масках, чтобы их не узнавали. До конца XIX – начала XX ст. вертепы почти на всей территории Украины стали редкостью. Этому содействовали, вероятно, не только конкуренция со стороны больших театров, но и вымывание архетипности спектакля, порожденное историческими и культурными трансформациями.

Оставленный без своей мистериальной части, лишенный основной архетиповой матрицы или средств эффективного влияния на зрительское сознание, утративший сакрально-рождественский контекст, вертеп был обречен на умирание, ускоренное к тому же тектоническими сдвигами в общественном сознании во времена господства атеистических идеологием и культурной политики, направленной не на сохранение традиционных ценностей культуры, а скорее на их разрушение под лозунгом реализации идеи формирования новых ценностей нового времени. Это и послужило причиной несоответствия вертепа культурной ситуации и его трансформации в один из печальных экспонатов музея потерь украинской народной культуры [6, с. 23].

Итак, религиозная составляющая вертепного спектакля, по нашему мнению, должна осмысливаться именно как гарантия существования вертепа в целом, на что указывает ее ведущая роль в возрождении этого вида кукольного театра. Недаром конец XX в. связан в Украине с ускорением процессов идеологической переориентации общественного сознания, формированием новых отношений, в частности, киноискусства и религии, обусловленных целиком новой религиозной ситуацией в стране. Так, в 1993 г. в Луцке состоялся фестиваль «Рождественская мистерия», где показывали современные вертепы не только из Украины, но и из Испании, Франции, Германии, Канады, Польши, Беларуси. Целью организаторов фестиваля было прежде всего возрождение религиозной традиции [21].

Вследствие принципиальных изменений в общественном статусе церкви и религиозных организаций последние вступают в наиболее активную фазу общественной деятельности, масштабы которой быстро растут. Значительно увеличились возможности религиозных организаций, духовенства в расширении сферы своего влияния, распространении основ религиозного мировоззрения, вероучения как традиционного, так и неортодоксальных направлений религиозно-философской мысли. Присутствие религиозных деятелей можно проследить на многих направлениях социально-культурной жизни страны.

Церковь активно привлекается к государственной политике. Расширяется сеть действующих приходов. Быстрыми темпами идет строительство новых храмов разных конфессий для удовлетворения нужд духовной жизни верующих. Возрождаются и реставрируются национальные святыни после 70 лет упадка и уничтожения. Растет число активных посетителей храмов, заметно увеличивается количество зарегистрированных религиозных объединений. Трудно не заметить значительную активизацию проповеднической, издательской, общественно-просветительской деятельности. Духовная жизнь страны, которая переживает «религиозный ренессанс», проходит под знаком обостренной заинтересованности повсеместно возрождаемыми религиозными традициями. К пропаганде религиозного мировоззрения и культовой практики, положительного, апологетического освещения деятельности официальной церкви, а также религиозных объединений нетрадиционной мировоззренческой ориентации активно привлекаются все средства массовой информации. Голос проповедников (и не только отечественных, но и зарубежных, среди которых встречаются весьма экзотические) все чаще звучит с кино- и телеэкранов. Деятели культуры, искусства, которые совсем недавно имели вид полнейших материалистов, если не безбожников, спешат удостоверить свое уважение и идейную поддержку [5, с. 239].

Идя навстречу требованиям настоящего, украинские киностудии вырабатывают свежую религиозноутверждающую кинопродукцию. Они освещают историю, жизнедеятельность церкви, священнослужителей, мировоззренческие основы многих религиоз-

ных учений и их культовую практику, морально-этические, психологические принципы религиозного сознания, обращаются к религиозно-исторической теме, религиозному искусству, религиозной архитектуре и т.п.

В этой связи уместно вспомнить снятый в 1990 г. на киностудии имени А. Довженко режиссером Евгением Каминским фильм «Ныне прославился Сын Человеческий» с Богданом Ступкой в главной роли. Зритель вместе с кинокамерой заглянул в светлый, тихий уголок монастыря, проник во внутренний мир тяжелобольного умирающего священника. Фильм ориентирует на ценности любви, милосердия, созерцания, добрых мыслей, жизни тихой и несуетной.

Украинская студия хроникально-документальных фильмов и другие творческие объединения в 1990-е гг. выпустили такие фильмы: «Батюшка» (авторы сценария С. Лосев, А. Сырых, режиссер А. Сырых; картина отмечена призом на Первом Всесоюзном фестивале документальных фильмов Русской Православной Церкви); «На Рождество» (авторы сценария Ф. Зубанич, Т. Унгуриян, режиссеры В. Стороженко, А. Карась, А. Коваль; картина отмечена призом на Первом Всесоюзном фестивале документальных фильмов Русской Православной Церкви); «Колокола» (автор сценария и режиссер Т. Милер); «Пустыня» (автор сценария и режиссер О. Санин) и др.

В поле же мифологических проекций современной драмы вровень сосуществуют дискретные претексты «идеальной ментальности» (традиции, предрассудки, верования, мораль, ценности) и «отчужденной ментальности» (власть, идеология, социальные институты и др.): «определенным образом современность возвращается к начальному образцу, воспринимая повседневность как единый и единичный мир, а все «идеальное» – как симулякры первого, второго и третьего порядков» [14, с. 54]. Учитывая все это, можно говорить о новом времени взаимообогащения театра и мифа на уровне мифологических нарративов, статусных оппозиций, сюжетных матриц, коммуникативных стратегий и символических форм, а также о новом мифоцентричном дискурсе современного драматургического жанрового моделирования.

Комплективные жанрологические стратегии современной драмы, в свою очередь, опираются на две наиболее общие черты, выделенные Р. Кайуа в любой мифологической ситуации: 1) диалектика аффективного обострения перманентного материала (в синтаксисе мифологии есть определенная потенциальность относительно разных уровней аффективного переживания); 2) диалектика компликации (мифологическая ситуация практически всегда «накладывается» на одну или несколько других) [7, с. 49]. Театр имеет в своем арсенале еще один действенный мифологический ресурс – пересечение границ театральной и нетеатральной действительности внутри сцены («двойная перспектива» – «театр в театре»), который содействует возникновению новых жанровых модальностей сегодняшней драмы.

Демократизация художественной жизни привела к активизации национального сценического искусства, творческих театральных экспериментов разнообразия, открывая новые потенции для креативной украинской молодежи. Сейчас в Украине функционируют более 100 новых театральных студий, для которых характерны стремления к новым театральным формам, разрушению старых стереотипов и формированию новых, созданию нового театрального лексического словаря, соответствующего новому времени. Театр стал свободно развиваться, интегрируясь в мировой театральный процесс. Но в таком свободном и демократическом развитии театра ощущаются и угрожающие симптомы. Прежде всего речь идет о засилии экспериментального театра идеями и элементами массовой культуры с ее стремлением к зрелищности, постановочным эффектам. Неудержимое желание «продвинутых» режиссеров быть авангардными часто оборачивается недостатком внимания к работе с актерами, культивированием шоковых мизансцен, обесцениванием актерского и режиссерского профессионализма. Тиражирование режиссер-

ских «находок» в таких спектаклях приводит к пренебрежению раскрытия глубин людской души, к потере жизни человеческого духа, без которого, как известно, театр становится мертвым, когда в нем работают не актеры, а марионетки. Еще одним угрожающим симптомом в сценически-театральной деятельности является ее закоммерциализированность, вследствие чего, по мнению Н. Корниенко, «возникает угроза бегства явления из художественной зоны в зону услуг» [8, с. 77].

Театральные деятели должны помнить, что театром всегда выполнялось много человекоформирующих функций: воспитательная, просветительская, эстетическая, культурологическая, аксиологическая и др. Особенно это касается государственных, национальных, академических театров с их высокой ответственной миссией – быть не только художественным, а и духовным, моральным камертоном нации, сеять умное, доброе, вечное, воспитывать и формировать сознание и моральные принципы разных слоев населения.

Авангардному театру характерно нетерпимое, агрессивное отношение к традиционному театру. Наша театральная современность, ее представители, как и в 1920-е гг., считают традицию синонимом отсталости и консервативности, тормозом на прогрессивном пути развития театра. Кроме того, по сравнению, скажем, с музыкальным искусством, которое сохраняет свои традиционные народные и академические хоровые и танцевальные коллективы: Национальный ансамбль танца имени П. Вирского, Полесский хор «Лёнок», хор «Трембита», капелла «Думка», – украинское театральное искусство не имеет своего традиционного классического театра.

Ряд оперных театров Украины представляет на отечественной и зарубежной сценах мировую и национальную оперную классику фактически в неприкосновенном виде. Рядом с произведениями современных композиторов в концертных залах звучат гениальные музыкальные произведения М. Глинки, П. Чайковского, Г. Лысенко и др., за столетия не потерявшие своей художественной и духовной ценности. В Украине же не существует театра, где были бы представлены образцы классической драматургии. Следует заметить, что эта важная проблема неоднократно поднималась Б. Ступкой, С. Данченко, Р. Коломийцем и другими выдающимися театральными деятелями. Несмотря на все изменения театральной формы или трансформационные процессы в сценической лексике, высокохудожественный традиционный театр всегда будет иметь своих приверженцев и свою признательную аудиторию [2, с. 246].

Следует уточнить, что толкование традиции в контексте театрально-драматического искусства не имеет в виду использование устаревших стереотипов, застывших форм. Наоборот, в сценическом действе должны воплощаться образцы высокохудожественного театра с характерным глубинным проникновением в драматургию произведения, авторский стилистический рисунок с раскрытием тончайших чувств человеческой души. Речь идет о функционировании не просто жизнеподобного бытового театра, а поэтического, образного, метафорического театра, который, имея опыт наилучших достижений мирового искусства, оставался бы одновременно глубоко национальным по своей сути.

Обращение выдающихся режиссеров А. Бабенко, И. Бориса, С. Данченко, В. Кучинского, А. Литко, С. Пасечника, Ф. Стригуна, М. Яремкива к ряду спектаклей классической драматургии свидетельствует о таланте и умении этих режиссеров представить спектакль без канонических наслоений, без использования псевдотрадиций, посмотреть объективно на необходимость применения определенной режиссуры к постановке того или иного классического произведения. Этот факт дает уверенность в сохранении классического театрально-драматургического наследия для следующих поколений украинцев во всей его неповторимости и самобытности, традиционной ментальности и национального сознания.

Итак, взаимодействие традиционного и новаторского, их синтез с целью поиска новых средств выразительности является важным, определяющим фактором развития теат-

рального искусства. При этом следует не забывать о том, что театр всегда выполнял несколько функций: воспитательная, просветительская, эстетическая, культурологическая. Особенно это касается государственных, академических театров. Поэтому в художественной деятельности национального театра является чрезвычайно важным уважение к традициям, поддержание высокого духовно-эстетического уровня, недопущение преобладания элементов массовой культуры, чрезмерной коммерциализации. В этом контексте преимущество следует предоставлять неотрадиционалистским тенденциям, а новации должны пройти определенную проверку временем, чтобы стать достоянием профессионального театрального искусства.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонович, Д. Триста років українського театру 1619–1919 / Д. Антонович. – Львів : Львівський нац. ун-т імені Івана Франка, 2001. – 272 с.
2. Богунова, Г.Я. Традиційне і новаторське в українській театральній культурі / Г.Я. Богунова // Традиція і національно-культурний поступ. – Харків, 2005. – С. 242–247.
3. Бонч-Томашевский, М. Смерть или бессмертие? / М. Бонч-Томашевский // В спорах о театре : сб. ст. / Ю. Айхенвальд [и др.]. – М. : Книгоизд-во писателей в Москве, 1913. – С. 119–163.
4. Борисова, Л.М. Символизм и «театральный традиционализм» 1910-х годов / Л.М. Борисова // Вопросы русской литературы. – Симферополь, 1999. – Вып. 4 (61). – С. 35–61.
5. Деордієва, Г. Метаморфози релігійної теми в українському кіномистецтві на межі тисячоліть / Г. Деордієва // Матеріали до українського мистецтвознавства. – Київ, 2002. – Вип. 1. – С. 239–242.
6. Зінов'єва, Т. До питання про архетипні риси персонажів українського вертепу / Т. Зінов'єва // Вісник Львів.ун-ту. Серія мистецтво. – 2003. – Вип. 3. – С. 15–23.
7. Кайуа, Р. Миф и человек / Р. Кайуа ; пер. с франц. С. Зенкин // Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное / Р. Кайуа. – М. : ОГИ, 2003. – 296 с.
8. Корнієнко, Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз) / Н. Корнієнко ; голов. ред. Л. Фінкельштейн. – К. : Факт, 2000. – 160 с.
9. Кузмин, М. Принцесса Турандот / М. Кузмин // Жизнь искусства. – 1923. – 8 мая. – С. 15.
10. Курбас, О.С. Березіль: Із творчої спадщини / О.С. Курбас ; під ред. М.Н. Москаленко ; упорядн. та автор приміток М.Г. Лабінський. – Київ : Дніпро, 1988. – 518 с.
11. Курбас, Лесь. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. М. Лабінський. – Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 917 с.
12. Петров, Н.И. Старинный южно-русский театр и в частности вертеп / Н.И. Петров // Киевская старина. – 1882. – № 12. – С. 438–480.
13. Рерих о «Пер-Гюнте» // Маски. – 1912. – № 1. – С. 41–42.
14. Румянцев, О.К. Манеры целеполагания как проекты времени культуры / О.К. Румянцев // Теоретическая культурология / Ахутин А.В. [и др.]. – М. : Академический проект; Екатеринбург : Деловая книга РИК, 2005. – С. 51–73.
15. Софронова, Л.А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII века. Польша, Украина, Россия / Л.А. Софронова. – М. : Наука, 1981. – 262 с.
16. Софронова, Л.А. Старинный украинский театр / Л.А. Софронова. – М. : РОССПЗН, 1996. – 352 с.
17. Сторицын, П. Русская декоративная живопись / П. Сторицын // Жизнь искусства. – 1919. – № 276–277. – 24–25 окт. – С. 2.

18. Теоретическая культурология / Ахутин А.В. [и др.]. – М. : Академический проект; Екатеринбург : Деловая книга; РИК, 2005. – 624 с.

19. Туркельтауб, І. На оборону побутового українського театру / І. Туркельтауб // Література, наука, мистецтво. – 1924. – 19 жовтня (№ 41). – Додаток до газети «Вісті ВУЦВК».

20. Харук, Н.І. Особливості функціонування різноманітних театральних форм у контексті вітчизняних традицій / Н.І. Харук // Мистецтвознавчі записки. – Київ, 2008. – Вип. 14. – С. 118–126.

21. Юрковський, Г. Волинські містерії / Г. Юрковський // Кіно – театр. – 1997. – № 1. – С. 2–4.

Gotsalyuk A.A. The Interaction of Tradition and Innovation in the Theatre and Dramatic Art

The features of the interaction of the tradition and innovation in the theater drama art, the neotraditional tendencies in its development are analyzed in the article. The evolution of the theatrical traditions from the Renaissance to the present is considered. Moreover, the respect for tradition and the following them is the necessary condition for the successful development of the theatrical culture as the integral part of the national culture. The innovation must be tested to specific times, to become later the traditional heritage of the professional theater. The position about the fact that the interaction between the traditions and innovation is the important determining factor in the development of the theater art, as it promotes the search for the new means of the expression and the successful performance of the functions of the theater – educational, aesthetic, cultural, etc. is justified. The processes of the change in the political and religious situation in the Ukraine since the end of the twentieth century, which led to the spread of the foundations of the traditional religious world view and unorthodox directions, the increasing of the role of the church in the promotion of the religious and historical themes, religious art, monuments of the religious architecture, etc. are analyzed. The neotraditionalism tendencies are identified in the development of the mythological projections of the modern drama as the example of the mythological discourse of the contemporary drama genre modeling and return of the modernity to the initial sample. The symptoms that threaten stage and theatrical activities- the commercialization of the theater director's findings, intolerance of the certain directors of avant-garde to the traditional theater- are reminded in the article in the connection with the democratization of the national artistic life and integration into the world theater theatrical process. Nevertheless, the examples of the contemporary classical drama indicative the persistence of the classical theater and drama heritage for the future generations of the Ukrainians.

Рукапіс паступіў у рэдакцыю 07.08.2013