

*А. М. Біленька*

## **СЦЕНІЧНЕ СЛОВО В 30–60-Х РР. У КОНТЕКСТІ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ НА ПРИКЛАДІ ТЕАТРУ ІМ. ФРАНКА**

Негативний вплив сталінського режиму на культурні процеси в Україні не оминув і вітчизняний театр. Ідеологічно-репресивна машина активно працювала над відбором не лише жанру, тематики вистав, акторського складу тощо, а й усієї естетичної та ідеологічної складової, що вилилось у запровадження напряму «соціалістичний реалізм», який передбачав зображення сучасності у тій формі, як її розуміла радянська верхівка, а також оспівуванні нового позитивного героя та тяжіння до масштабних соціальних узагальнень. Заперечувались схематизм та абстрактна символіка.

Якщо оцінити вплив «соціалістичного реалізму» на сценічне слово 30-х рр., то слід зазначити, що діалоги і монологи акторів у виставах «звучали» гіперемоційно, як політична промова, що допомагало партії активно впливати на маси за допомогою простих і примітивних художніх засобів. Але попри такі обмеження видатні актори театру ім. Франка – А. Бучма, Н. Ужвій, Г. Юра, Ю. Шумський, Д. Мілютенко, В. Добровольський, П. Нятко та ін. створювали сильні повнокровні художні образи. Хоча більша частина вистав театру була пропагандою радянської ідеології, проте етапними стали саме постановки української та світової класики, серед яких – «Весілля Фігаро» П. Бомарше, «Пригоди бравого солдата Швейка» за Я. Гашеком, «Безталанна» І. Карпенка-Карого.

Слід зазначити, що очільник театру Г. Юра був прихильником театру корифеїв, тому звукова палітра ролей франківців відрізнялась винятковою мелодійністю та акцентованою емоційністю, достатньо згадати роботи Н. Ужвій, Г. Юри та А. Бучми.

З початком Другої світової війни основними напрямками театральної діяльності вітчизняних колективів були: стаціонарні вистави евакуйованих театрів, фронтові бригади, діяльність українських театральних колективів в окупації. Також завдяки радіо став популярним жанр художнього читання, не в останню чергу завдяки франківцям.

Театр ім. І. Франка, що був евакуйований до Узбекистану разом з місцевим театром ім. Мукілі, поставив «Наталку-Полтавку» узбекською мовою, а М. Крушельницький на сцені Ферганського драматичного театру здійснив постановку узбекської драми «Надира».

Мистецтву воєнного часу властиві народність, пристрасність, дохідливість змісту і форми. Воно мало надихати радянський народ і армію на опір ворогу, на героїчні подвиги вселяло віру у перемогу.

Потенціал роботи вітчизняної сцени в період окупації, а відтак і функції в ній сценічного слова, є необхідною складовою в усвідомленні соціокультурної ролі театру в процесі націотворення та гуманізації соціуму.

У цей час на окупованих територіях вітчизняні митці, опинившись в умовах «культурного вакууму», змогли створити нову українську сцену, для якої властива свідома дистанція від моделі радянської культури, а також одночасний контакт з українською та німецькою аудиторіями. Але це можна вважати результатом вимушеного інтеграційного процесу людей часто протилежних суспільних позицій.

На межі 40-х та 50-х рр. для українського радянського «політичного» театру властиві дві тенденції: постановка класичних п'єс, зокрема «Вишневий сад» А. Чехова, «Дядечків сон» Ф. Достоєвського, «Без вини винуваті» О. Островського, «Сгор Буличов та інші» М. Горького, «Украдене щастя» І. Франка, але поряд з цим, розважальні етнографічно-побутові вистави з танцювальними і вокальними номерами. Виходячи з вищезгаданого, ці тенденції, звичайно, позначилися на зниженні вимог до сценічного слова. У п'єсах і мові персонажів почали застосовуватись неологізми, пов'язані із ідеологією часу, які потім було введено в загальнонародний обіг, а також штучно-декламаційна патетика, шаржовість та гіперболізована мелодраматичність. Була висунута ідея так званої безконфліктності драматургії, причиною якої стала відсутність класової боротьби антагоністичних класів у радянському суспільстві.

Якщо аналізувати період 50-х — 60-х рр. в українському театрі, то варто зазначити, що серед мистецтвознавців існують дві протилежні точки зору щодо його сутності. Перша декларує рух уперед після подолання воєнних труднощів. Інша — висловлена пізніше у період «застою» заперечує практично всі досягнення українського театру в цей період. Якщо розмежовувати тогочасну театральну та взагалі соціокультурну ситуацію в Москві та на периферії, то в Україні через надмірний ідеологічний контроль перепони були навіть могутнішими, ніж в інших республіках.

У 1962 р. В. Оглоблін здійснив постановку трагедії М. Руденка «На дні морському», яка стала для франківців виходом у невідоме, тому що вперше заговорила про зловживання сталінізму. І хоча на XX з'їзді КПРС цьому явищу вже була дана оцінка, але було невідомо, як на таку тематику відреагує глядач.

Сюжет розгортається в окупованому фашистами українському місті. Колишній редактор радянської газети Лугова, що була репресована в 30-х рр., виходить з тюрми і вступає до партизанського загону, але на сина Миколу її ув'язнення вплинуло так, що він зненавидів радянську владу і став на бік фашистів. У сцені, коли Микола гранатою мав підірвати групу партизанів, його мати стріляє в нього. Центральні ролі виконували Н. Ужвій і К. Осмяловська, П. Морозенко, М. Задніпровський, О. Омельчук.

Ця п'єса є першим публічним непослухом автора проти влади. Якщо раніше в таких випадках вистава заборонялась, або в кращому випадку — перероблялась, як це було з франківськими виставами: до війни — «Підеш — не повернешся» І. Кочерги, після війни — «Путі-дороги» Г. Федорова, то відтепер технологія знищення небажаної п'єси стала більш тонка. Влада, що вважала себе демократичною, остерігалася розголосу щодо мистецьких явищ, що руйнували культурно-політичний стандарт, тому необхідно було усунути, першочергово, не факт існування твору, а увагу до нього глядачів.

Радянське керівництво почало активно проводити антиукраїнські заходи, які свідчили про цілеспрямовані процеси русифікації українців. Це були останні роки, коли провадилась теорія безконфліктності, яка була головним постулатом соціалістичного реалізму. Як наслідок, сценічне слово цього періоду характеризується відсутністю індивідуалізації, проте на відміну від останніх десятиліть, орфоепічна культура залишалась на високому рівні.

З цього часу командно-адміністративний стиль керівництва поступово змінюється на творчий, починає враховуватись думка громадських організацій

та художніх рад, дисципліна «сценічна мова» стала основною в усіх театральних вишах.

Театрознавці епохи соцреалізму «набили руку» в питанні захисту позицій влади, видаючи їх за освячені історією традиції трупи. Франківці шукали п'єси, в яких розкривалось позитивне начало в явищах навколишньої дійсності. Але цей позитив став наслідком ідеологічної підневільності, зокрема і в функціонуванні сценічного слова. Тому період 30–60-х рр. вважається одним із найсуперечливішим в оцінці сценічного слова з позиції історико-культурного процесу.

## СЕКЦІЯ: СУЧАСНІ КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ

*Д. Д. Іваницька*

### **ЩОДО БІЛЬШ СУЧАСНИХ ПІДХОДІВ У РОБОТІ ФОНДОВИХ ПРАЦІВНИКІВ МУЗЕЙНИХ УСТАНОВ**

Робота фондкових працівників музеїв значуща, а головне — цікава, коли нею займаються фахівці, які добре знають специфіку своїх ділянок. Однак досі полемічним питанням залишається доцільність появи на тих чи інших сайтах детальної інформації щодо предметів музейних колекцій. Цим явищем окреслені певні межі професійних можливостей фондкових працівників, а саме: одноголосного рішення щодо обраної форми ведення та збереження інформації — на паперовій основі, або електронному носіїві.

На сьогодні облікова робота більшості музейних установ максимально комп'ютеризована. Працівники фондів вже на першому етапі роботи тісно пов'язані з використанням технічного оснащення.

Під'єднаний до всесвітньої інформаційної мережі «Інтернет» комп'ютер, яким обладнане робоче місце фахівця, обмежується наявним на сьогодні фінансуванням і не відповідає потребам сучасних стандартів музейного обліку. Не кажучи про те, що працюючі без збоїв комп'ютери в реаліях державних музеїв — велика вдача, оскільки більшість працівників вимушені вирішувати це питання самотужки, аби виправдати наданий державою прожитковий мінімум у вигляді заробітної плати.

Формування інвентарних комп'ютеризованих книг звужується до уважності при копіюванні інформації з книг надходжень. На кожен предмет заповнюється паспорт у форматах «doc» та «excel». В них основна інформація потрапляє все тим же шляхом уважного копіювання з інвентарних книг. Інші графи паспорта вже потребують ретельного вивчення експонатів, залучаючи всі відомі шляхи пошуку інформації. Лише на цьому етапі фондової роботи можливо говорити про використання власних інтелектуальних розумових здібностей, отриманих під час навчання та досвіду роботи в різних сферах особистісної діяльності.

Виникає потреба у вивільненні часу працівників наукового сектору, який спливає на механічне копіювання інформації, що дійсно важлива і потрібна, однак — некваліфікована праця. Музеї, що намагаються йти в ногу з часом,