

Міністерство культури України

Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса

вул. Володимирська 23-в, Київ, 01001, тел. 044 279 4983

**ЗВІТ ПРО НАУКОВО–ДОСЛІДНУ РОБОТУ
РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ ДРАМАТУРГІЇ: ФОРМИ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА
ПІДТРИМКИ
(заключний)**

Науковий керівник НДПКР

науковий співробітник*(посада)*

(науковий ступень, вчене звання)

Миколайчук О.В.

(підпис)

2018 р.

Рукопис закінчено (дата) 25.12.18 р.

Результати цієї роботи розглянуто Вченою Радою, протокол від 28 грудня 2018 р. № 2

РЕФЕРАТ

Звіт про НДКПР: 60 сторінок, 23 джерела.

МЕТА: Дослідити та запропонувати нові механізми творення репертуару на основі сучасної драми, а також впровадження принципово нових засад взаємодії театрів та драматургів. Аналіз досвіду подібної співпраці інших країн.

ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ: підтримка та розвиток сучасної драматургії в Україні та закордоном; реформа театральної галузі за кращими успішними театральними моделями.

АКТУАЛЬНІСТЬ: Сучасна драматургія складає в багатьох розвинутих країнах більшість репертуару і формує оригінальність та актуальність національного театального процесу. Єдина країна в Європі, яка фактично знищила всі форми підтримки – Україна, що об'єктивно призводить до відставання нашого театру і неадекватності сучасним світовим процесам. Проаналізувати досвід України у порівнянні з іншими країнами Європи, розробити детальну державну програму підтримки сучасної драматургії, яка має стати найнагальнішим завданням театральної реформи.

СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНА ДОЦІЛЬНІСТЬ ВИКОНАННЯ НДКПР:

Визначається її метою та актуальністю, яка сприятиме запровадженню нових форм підтримки сучасного театального процесу. Авторам та режисерам допомагатиме в цілому працювати в унісон запитів часу, сприятиме підвищення рівня сучасної драматургії, формуватиме нові програми взаємодії «слова і дії» на прикладі кращих світових зразків, що сприятиме

актуалізації соціальної ролі драматурга в контексті нових вимог та запитів часу.

ПОТЕНЦІЙНІ СПОЖИВАЧІ НДКІР ТА СФЕРИ ЇЇ ЗАСТОСУВАННЯ:

Драматурги, письменники, літературознавці, режисери, театрознавці, театральні і літературні критики, завідувачі літературними частинами, навчальні заклади, театри, видавництва, навчальні і наукові центри.

КЛЮЧОВІ СЛОВА: драматургія, реформа, поліваріативність, репертуар, державна програма, стратегічне мислення, надбудова, ідеологічний вектор.

З М І С Т

1. Реферат.....	2
2. Зміст.....	4
3. Вступ.....	5
4. Творення культурного простору на помежів'ї епох: ідентифікація майбутнього.....	11
5. Поліваріативний конкурентний простір театральних форм в Україні..	32
6. Розвиток сучасної драматургії як запорука актуальності та оригінальності українського театру.....	38
7. Моделі театального розвитку щодо підтримки вітчизняної драматургії провідних країн світу: Франції, Німеччини, Польщі, Бельгії, Швейцарії та питання глобалізації свідомості.....	50
8. Висновки.....	58
9. Список використаних джерел.....	60

ВСТУП

«Занепад культури якогось народу та її творчої сили – це більша трагедія, ніж упадок держави, яка є тільки найважливішим засобом для розвитку культури».

Андрей Шептицький.

«Театр нині повинен бути таким, яким суспільство має бути завтра».

Лесь Курбас.

Театральний світ – це в мініатюрі наша держава. Наш театр – це до останнього параграфу добре знана нам наша країна. Ми тотожні і поєднані однією матрицею, де саме мистецький світ є найбільшим індикатором очікуваних державотворчих процесів. Особливо це стосується драматургії, якій серед усіх театральних гілок найбільш властиві прогностичні функції.

Так вже повелося, що великі драматурги з'являлися саме у знакові часи своїх країн. Згадаймо найбільший розквіт Афін за епохи панівної Еллади, коли саме за часів «золотого» правління Перікла з'явилися такі видатні трагіки, як Есхіл, Еврипід, Софокл та комедіограф Арістофан. Дивовижний то був час як для театру, так і для розуміння інших сенсів культури та вже призабутих багатьох людських цінностей. Це навіть складно навіть уявити в наш час, а тоді літератори знали напам'ять не тільки власні твори, але й своїх побратимів по перу. А, скажімо, безсмертні творіння Гомера «Іліаду» та «Одіссею» - напам'ять міг прочитати кожний більш менш освічений грек, хоча кожен з цих творів має близько 16 тисяч рядків...

Підтверджують цю суголосність культури та державотворчих процесів й інші історичні приклади. Коли на Піренєях творили Лопе де Вега, Кальдерон та Мігель Сервантес – Іспанія була провідною країною в Європі та світі. Під час розквіту театру Вільяма Шекспіра розпочинався злет нової Англії. Як тільки в Німеччині з'явився свій театр, майже одночасно на всіх рівнях розпочався розквіт в усіх інших суспільних напрямках. Що ще раз підтверджують слова Фрідріха Шиллера, який говорив: «Якби у нас був національний театр – у нас була б велика нація» [19]. Тож не дивно, що починаючи з ХІХ століття і до нині Німеччина фактично залишається панівною країною Європи.

Це ще раз підтверджує спостереження, що там де спостерігається розквіт театру – там і відбувається розквіт держави. Не оминула ця знакова тенденція й Україну. Згадаймо появу цілої плеяди яскравих драматургів наприкінці ХІХ початку ХХ століть, та одночасно початок національно-визвольного руху та появу УНР. А це – Марко Кропивницький, Іван Карпенко-Карий, Леся Українка, Володимир Винниченко, Панас Саксаганський, Гнат Хоткевич, Микола Куліш, Іван Кочерга... Минуло з того часу більше століття, але одночасно такого сузір'я геніїв драми ми вже не мали...

Колись мій викладач у Київському держуніверситеті ім. Т. Шевченка, професор Георгій Почепцов казав: «Доки українці не матимуть власної масової культури, доти не буде справжньої масової ідентичності. Доки не з'явиться свій інтелектуальний продукт, не буде власної еліти» [17]. Суголосно цій думці звучить голос академіка Неллі Корнієнко: «На культурі треба будувати державу».

Ну а ми у цій роботі спробуємо вибудувати конструкцію тих форм організації та підтримки сучасної драматургії та загалом усього вітчизняного простору Мельпомени, які будуть прийнятними для новітньої моделі театральної реформи, що з року в рік очікується з таким нетерпінням. Вже є

досить потужним прагнення до тієї системи координат, яка дозволить державі позиціонуватиме на світовій орбіті не як об'єкт, а як суб'єкт різноманітних культурно-мистецьких процесів.

Передумови для таких поліваріативних змін вже назріли. Навіть за умови, що поки що у нас немає бодай елементарних засад новітньої гуманітарної політики (а без них, звісно, ніяк), і є повна відсутність комплексної культурної стратегії України (і це поки що так). Однак знакові суспільно-політичні процеси в середині країни давно вже визначили точку біфуркації щодо виходу культури на більш нелінійні пласти свого розвитку. І такими передвісниками позитивних змін можна вважати тексти сучасних драматургів. Адже, як зазначає дослідник постструктуралізму Г.Косиков у концепції Барта «текст – це те, що «сказане» у творі незалежно від авторської свідомості, - сказане саме тією мірою, якою будь-який індивід, що від народження занурений у певну ідеологічну атмосферу, змушений читати і засвоювати ту книгу культури, яку запропонували йому його епоха, середовище, соціальний стан, система виховання та освіти, що діяла в його час...» [2]. Тобто? якщо дуже часто авторська воля, яка здатна контролювати ідеологію тексту, не владна над стихією тексту, то так само і більш глобальні мистецькі процеси, попри всі перестороги та заборони, попри створення деструктивного «директорського театру» та недосконалі закони про «контрактний театр» - не позбавляють нас оптимізму. Насправді ми вже є заручниками тієї стихії історичних процесів, що з тисячолітньою спрагою виникнув на хвилі нового квантового переходу, і як пророчо на початку минулого століття писав російсько-український поет Велімір Хлебніков «...на хвилях світового танцю здійметься вихор гопака...» [5] . Цитуємо ще раз Н. Корнієнко: «Від постісторії та постіндустріального суспільства залежатиме, чи скористаються вони можливостями для набуття балансів між культурою та цивілізацією на користь еволюції, чи, знехтувавши ним, уповільнять рух до ноосфери. Бажано пам'ятати, що художня культура все одно буде рухати свої суспільства і ширші контексти – в напрямку цього

цивілізаційного вектора. Це незворотньо. Але нерозуміння цієї ролі може уповільнити стратегічний рух, і тоді може спрацювати сценарій «Культура як камікадзе» [9]. Зазначимо, що навіть у свій час экс-міністр культури Ю.Богуцький захистив дисертацію про те, що культура не може бути керованою...

Мистецтвознавець Любов Киянівська згадувала про одну зі своїх поїздок до Польщі, де її колеги запитали: «Українці – неймовірно музична нація, у вас найбагатша у світі скарбниця народних пісень, понад 600 тисяч, вам музикотерапія принесла б багато користі. Чому нехтуєте цим?» [7]. Справді, чому ми так недолуго марнуємо те, що отримали в спадок від своїх дивовижних попередників?

У цьому контексті хочеться навести ще одну думку – письменника Романа Ролана, який казав, що коли ми звертаємося до історії, то це не минуле оживає в нас, а ми самі відкидаємо в минуле власну тінь [1]. І ця наша присутність буде наявною в будь-якому творі, побудованому на історичному матеріалі. А може ми у наших стосунках із історією вже стали боятися навіть власної тіні? Чи існують інші причини, які визначають відмінні від очікуваних напрямки розвитку, що можуть спричинити до несподіваного «вибуху» за іншим сценарієм.

Можливо і так, однак світові тенденції щодо ставлення до культури змушували б усіх нас поспішати. Культура виходить у провідні суб'єкти еволюції. Як приклад: після Другої світової війни Франція зробила ставку на розвиток культури, яка вже підтягнула за собою економіку. А сучасний міністр культури Франції заявляє про провідну роль культури в економіці. Всі без винятку успішні країни світу разом із культурним продуктом потужно експортують свої цінності, надбання, свою ідеологію.

Безперечно і зрозуміло, Україна тривалий час була метрополією потужних імперій. Відголосок тієї руїни ми відчуваємо і досі практично в усіх виявах життя. Однак і досі, попри більш ніж чверть століття

незалежності, не спромоглися вибудувати бодай власної ідеології та засад гуманітарної політики. А без цього ми просто приречені бути на маргінесах світових суспільних процесів. Ще у 1877 році професор Харківського університету Микола Сумцов писав: «Відсутність своєї ідеології або нав'язування ідеології іншої держави – призводить до незворотних процесів денаціоналізації. А усіяка денаціоналізація неминуче призводить до послаблення енергії думки, до бридкої порожнечі, аморальності й підлості» [20].

Віддавна казали, що театр – це не коробка для розваг, а храм, де людина може врятуватися від brutальної вульгарності. Саме в храмі у цей непростий час прискорення смислів людина може віднайти себе і спробувати змінити систему власних координат. Тому театр – вже не просто навіть храм, а це мова, це ідеологія, це, врешті – решт, відстоювання національних інтересів. І тому в театрі повинен бути лідер, лідер національних інтересів. Таким, яким у свій час був Лесь Курбас.

Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса належить до унікальних науково-культурних інституцій, де робиться дуже багато за наявності можливих інструментарієв впливу в контексті розвитку державотворчих процесів у його культурному театральному вияві. Саме на цих засадах ще раніше провідні науковці Центру підготували декілька унікальних наукових роботи на замовлення Міністерства культури, а саме: О.Левченко «Проблема автора і авторського права в українському театрі. Європейський контекст»; О. Коваленко «Модернізація українського законодавства у сфері театрального мистецтва. Досвід країн Євросоюзу»; Н. Мірошніченко «Незалежні (недержавні) театральні форми. Механізми їхнього розвитку та підтримки у країнах Європи»; Л. Венедіктової «Нові форми і методи фінансування державних мистецьких інституцій». Перегукуватися з ними – за певними координатами – може і ця робота.

Проте, як казали римляни, якщо двоє людей роблять одне і те саме, то це не одне і те саме. Спробує і ми створити таке базисне підґрунтя, яке може стати дорадчим в проєкції майбутньої театральної реформи.

Розділ перший:

**ТВОРЕННЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ НА ПОМЕЖІВ'Ї ЕПОХ:
ІДЕНТИФІКАЦІЯ МАЙБУТНЬОГО**

«Шляхетний муж всі речі називає своїми іменами, а коли він всі речі називає своїми іменами, значить, в його думках порядок, він проникає у сенс слова, а якщо у нього порядок у думках, значить у нього порядок у виразах. Він точно висловлюється, а коли він точно висловлюється, то він ніколи не помиляється».

Конфуціі.

Ще раз зазначимо, Україна є чи не єдиною країною в Європі, де немає жодної державної програми щодо підтримки сучасної вітчизняної драматургії. Чому так сталося і які можливі зміни у саме цій царині театального творення?

Наприкінці 90 – х у Київському театральному центрі «Сузір'я» готувалася до виходу перша вистава за п'єсою «Оноре, а де Бальзак?» (створена спільно з Надією Мірошниченко). Під час однієї з репетицій авторів п'єси представили акторській трупі. Саме тоді вже досить відомий актор Валерій Астахов (він грав Бальзака), сказав дуже знакову і не тільки для того часу фразу: «Сьогодні вперше в житті я бачу на репетиції живих драматургів». Як кажуть, і досі було б дуже смішно, як би не постійний присмак гіркоти.

Спробуємо розібратись.

Відомий московський режисер А. Васильєв, якимось сказав, що як би заново комплектував свій театр, то він на дев'яносто відсотків складався б з українців. Тобто це говорить про попит на той дивовижний людський потенціал особистостей, якими завжди був багатим наш дивовижний край. Ще з кінця XVII століття Україна у всіх важливих сферах життя виступала донором для Московської імперії. Москва постійно створювала такі умови, аби найкращі творчі сили акумулювались в єдиному місці. Що, загалом, як для імперської політики виглядало цілком логічно. Згадаймо, куди поїхав рятуватися від арешту Лесь Курбас? До Москви. А куди перебрався рятуючись від переслідувань інший Лесь Степанович, але тепер вже Танюк? Так само – до Москви. А там і можливостей для творчої реалізації було набагато більше. Тому ж таки Лесю Танюку за підтримки геніального режисера О.Єфремова вдалося реалізувати деякі творчі задуми, створивши низку всесвітньо відомих вистав. А пригадаймо цілу плеяду українських естрадних митців, неозорий кінематограф, образотворче мистецтво тощо. І тепер висновок напрашується сам собою: за тих імперських часів культуру в Україні потрібно було розвивати, позаяк наша республіка вважалася безцінним донором, однак при цьому гальмувати усі спрагли намагання, що могли б сприяти процесам піднесення саме національно-культурного відродження.

І гальмувалася на початках будь-яких процесів, починаючи зі шкільного навчання. Саме це сталося і з одним із авторів цього дослідження, який вчився в 92-й школі, що знаходилася в самому центрі Києва по нинішній вул. Богдана Хмельницького (тодішня Леніна). Там справді навчалася багато дітей відомих літераторів та діячів науки, однак несподівано навчальний заклад закрили взимку нібито через аварійний стан, а вже потім повністю ліквідували. Тоді мені пощастило провчитися в цій школі півтора роки, і я навіть не здогадувався, що мав честь перебувати в

найбільшій націоналістичній школі України. Власне, все це стало пізніше відомо завдяки дослідженням Марти Дзюби (дружини академіка Івана Дзюби). А почалася вся ця історія з довгого та не зовсім доброзичливого язика С. Параджанова, за яким тоді дуже пильно слідкували добре відомі усім органи. Ось витяги з оприлюднених секретних документів, які були оприлюднені в часи незалежності України:

«У загальному відділі ЦК КП України документ датовано 24 грудня 1973 року.

Совершенно секретно

**ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ
ПАРТИИ УКРАИНЫ**

товарищу ЩЕРБИЦКОМУ В. В.

ИНФОРМАЦИОННОЕ СООБЩЕНИЕ

Оперативным путем в ноябре 1973 года зафиксирована частная беседа кинорежиссера ПАРАДЖАНОВА С.И. с одним из своих знакомых (последний устанавливается), в процессе которой ПАРАДЖАНОВ заявил:

«Мой сын занимается в 92 школе, где учатся дети украинских националистов: внук БАЖАНА, туда водит дочку Марта ДЗЮБА за 6 километров... Это развращенная школа, я боюсь, что в ней происходят страшные вещи».

Нами проведено изучение обстановки в указанной школе, результаты которого отражена в прилагаемой справке». [6]

Як впливає з документа, режисер С. Параджанов не дуже приязно ставився до української інтелігенції, і саме фактично через нього ця школа була

ліквідована. Хоча і була з неймовірною історією та певними традиціями. Ось її дуже коротка історія з того ж самого секретного документа:

ПРИЛОЖЕНИЕ: справка на 3 листах № 10031

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОМИТЕТА ГОСБЕЗОПАСНОСТИ ПРИ СОВЕТЕ
МИНИСТРОВ УКРАИНСКОЙ ССР

В. ФЕДОРЧУК

С е к р е т н о

С П Р А В К А

В городе Киеве по улице Ленина, II размещена украинская средняя школа № 92 им. И. Франко. В здании школы с 1871 по 1920 гг. функционировала т.н. «Коллегия Павла Галагана», основанная в 1871 году Г. Галаганом, богатым помещиком, одним из руководителей либерально-буржуазного движения на Украине, издателем сборника «Южно русские песни с голосами».

В «Коллегии» хорошо было поставлено преподавание гуманитарных дисциплин с либерально-буржуазной ориентацией. В свое время в этом учебном заведении занимались такие деятели науки и культуры, как В.И. ЛИПСКИЙ, А.Ю. КРЫМСКИЙ, Д.М. ПЕТРУШЕВСКИЙ и другие, в 1885 и 1886 гг. в «Коллегии» бывал И.Я. ФРАНКО».

Указанную школу окончили дети писателей ГОНЧАРА, ВОРОНЬКО, ХОРУНЖЕГО, КРАВЧЕНКО, БЕРЕЖНОГО и ряда других. В настоящее время обучаются дочери ПАВЛЫЧКО – Соломия и Роксолана, сын СТЕЛЬМАХА – Дмитрий, сын кинорежиссера ПАРАДЖАНОВА – Сурен, сын З. ФРАНКО – РАЧКОВСКИЙ Андрей, дочь И. ДЗЮБЫ – Елена, внук поэта БАЖАНА, внук Д. ШЕЛЕСТА – Дмитрий ШЕЛЕСТ и другие. Исходя из своих наблюдений, один из учителей, работавший в 92 школе в 1970–1971 гг., отметил ранний интерес детей к политическим вопросам, подчеркнув, что этот интерес носит характер взрослой ориентации. Их

мнения зачастую отражают настроения родителей. А подтверждение этого он указал на сына осужденного в 1973 году за антисоветскую деятельность СВЕРСТЮКА. По словам преподавателей школы, этот ученик допускал националистические суждения.

В школе любят подчеркивать особую роль в развитии украинской литературы писателей и поэтов, дети которых здесь учились или учатся. Преподавание украинского языка и литературы, английского языка выходит за рамки учебных программ. Детям с раннего возраста, как выразился тот же учитель, прививается гипертрофированная любовь к украинскому языку и литературе» [6].

Як бачимо «навіть вияв симпатії до національного» винищувався на самих початках ще зі шкільної лави. Що вже тоді казати про той неймовірний тиск, який чинився жорстокою системою на представників кінематографу та театрального мистецтва. Невипадково системне навчання сценарного мистецтва та драматургії в СРСР здійснювалося саме в Москві, а Україна була позбавлена цього фаху. Майже всі інші фахи були представлені: актори, режисери, критики, організатори, але не драматурги та сценаристи. Українській культурі системно відводилася роль аутсайдера, чогось вторинного порівняно з могутнім «старшим братом». Темами, якими могли оперувати українські автори були «соціалістичні перетворення» на селі, героїчна боротьба у останній війні, висміювання бюрократії, міщанства, пияцтва. Представляти екзистенційні та філософські проблеми дозволялося лише драматургії російській та зарубіжній. Це теж був один із засобів провінціалізації та гноблення з боку імперської культури.

Дуже влучно всі ці процеси охопила та охарактеризувала в одній зі своїх робіт науковець Надія Мірошніченко: «Я висуваю припущення, що ставлення до драматургічного фаху пов'язане зі стратегічними принципами культури. Невипадково саме в імперських країнах, або країнах, які

претендують на роль «законодавців моди» у мистецтві і підвищена роль ідеології, підтримка драматургії і, відповідно, підготовка фахівців розвинута. Логічно припустити, що саме драматургія виступає тут стрижнем ідеології, концентровано виражає ті чи інші театральні моделі, які мають стратегічне значення – вони впливають і на розвиток власного театру і, адаптуючись до структур інших країн, так чи інакше впливають на них. Тому, наприклад, драматургія активно розвивається і підтримується у Великобританії, Німеччині, Франції, Росії, а в США сучасна американська драма складає близько 80%. Невипадково Франція має давню традицію підтримки драматургії – Фонд Бомарше лише поклав початок її численним формам, а десятки сучасних видавництв, грантових програм, конкурсів це підтверджують. Невипадково найбільший європейський фестиваль сучасної драми Нова Європейська Драма у Вісбадені виник саме в Німеччині, адже ця країна стала негласним лідером Євросоюзу. І саме завдяки такому потужному фестивалю, його перекладацьким майстерням і майстер-класам для молоді можна було стратегічно впливати на драматургію у Європі. Ймовірно, його припинення також симптоматизує загальну європейську кризу останнього періоду. Натомість роль драматургічних майстерень театру Роял Корт має ще більш стратегічне значення, бо має більш системний характер і впливає вже не лише на Європу, адже ці майстерні проходять по всьому світу. Таким чином, вони здійснюють своєрідні «ін'єкції» певного структурного типу мислення у театральному світі подібно до поширення англійської мови. І тут постає питання про первинність і вторинність мистецьких моделей. Чи нав'язування певних структур не спотворює тих, які мали б виникати природно на тій чи іншій території, виходячи із закономірностей розвитку власної культури? Чи все-таки новітні стратегії мають формуватися на перетині оригінальних моделей і запозичених, але за умови формування запиту зсередини, а не зовні?» .

Після завершення радянської епохи минуло більше ніж чверть століття. Неоднозначне минуле ніби залишилося в історії, а в принципах управління

Міністерства культури України не багато що змінилося на краще. Позаяк втративши важелі впливу, які були властиві Міністерству культури за часів тоталітаризму, воно навзамін не створило нічого конструктивного, і, як наслідок, стало ще більш ентропійним, ніж вважався його попередник. А чи могло бути якось по іншому? Деякі дослідники спрямовують нас у цьому питанні до витоків поставленої проблеми: «Сьогодні ми маємо в реальності трохи видозмінений, але незмінний в своїй суті концепт театральної системи, який остаточно був сформований в 1937 році. Саме цей рік, сумно відомий масовими розстрілами та репресіями інтелектуальної еліти, став роком остаточного прощання з усіма театральними формами, які умовно можна назвати незалежними. Якщо коротко описати основну ідею, що закладалась у 1937 році – вона буде виглядати таким чином: «тотальне фінансування в обмін на тотальний контроль» [17] .

Проходять роки за роками,

А в нас мов завмер календар:

Театр української драми, театр історичної драми

Не змінюють репертуар.

Прем'єра тут гостя не часта

І кожен до цього вже звик:

Сьогодні «Украдене щастя», і завтра «Украдене щастя»,

І завжди «Москаль чарівник». [4]

Ця епіграма відомого перекладача та драматурга Сергія Борщевського написана більше двадцяти років тому, проте й досі як ніколи є актуальною та злободенною на тлі афіш сучасного українського театру. Можливо дата 1937 року і досі апокаліпсично переслідує український театр (саме цього року разом із мільйонами «інших» був розстріляний Лесь Курбас). Власне, його

модерний театр ніяк не вписувався в систему з кардинально іншим ідеологічним вектором.

Нині багато вітчизняних та зарубіжних політологів схильні вважати, що зараз в Україні панує кланово-олігархічна модель управління, де найвищими цілями є збагачення та виведення в офшори несмітних багатств. Звісно, не можна однозначно сприймати будь-яке твердження (особливо в час гібридної війни з північним сусідом), однак дуже хотілося б розібратися, чому за стільки років і за такої кількості досить різних керівників в Україні й досі відсутня засаднича державна ідеологія та розмиті орієнтири щодо творення гуманітарної політики. «Фактично наша театральна система не реформувалася, а законсервувала радянську систему державних/міських театрів з театральними трупами, «прикріпаченими» до приміщень, а також повним ігноруванням незалежних творчих груп, які в усьому світі складають більшість і мають різні форми підтримки. Проте ця система, сформована у 1937-38 роках Й. Сталіним, мала на меті державний контроль та втілення ідеологічної системи. Що ж відбулося в незалежній Україні? Комуністичну ідеологічну складову нібито вилучили, але нову українську державотворчу не створили, а сам механізм і система лишилися» [16].

Відомий вітчизняний драматург Ярослав Верещак у одній зі своїх робіт як приклад радянської цензури наводив вислів вірного «ленінського» літератора Олександра Левади, який, аналізуючи один із творів сучасної драми казав, що «у цьому тексті проглядається слабо контрольований підтекст». Також драматург стверджує, що контролювати підтексти нинішня система не має ні хисту, ні ресурсів, тому була запроваджена інша модель панування над ситуацією: по-перше – ліквідовані будь-які дієві програми підтримки сучасної драми; по-друге – перетворення театрів у такі собі комерційно-директорські структури із жорсткими рамками само цензури. Як підтвердження цьому служить репертуарна політика більшості театрів країни, коли театральні афіші 70 – х років іноді складно відрізнити від того,

що подається сьогодні. До того ж такий «директорський» театр відкриває «скриньку Пандори» для різноманітних фінансових зловживань з усіма наслідками «тіньового бізнесу», оскільки театральне приміщення перетворюється в приватний бізнес окремих осіб, що цілком можливо за статусом підприємства з директорами-бізнесменами.

Хоча, ніде правди діти, намагання до створення «нових форм» від державних інституцій таки проглядається. Навіть обласний центр ім'ям великого драматурга було названо. І чималі кошти виділили на взірцевий ремонт у театрі цього міста. Проте це не допомогло оновити театральну афішу 70-х років цього театру-музею... Розмірковує щодо доцільності такого реформування й режисер Олександр Мірошніченко: «Звідси і виникає логічне запитання, наскільки реально реформувати український театр, зберігши всі ознаки театральної структури зразка 1937 року? Локально-декоративні зміни, які сьогодні подаються, як театральна реформа, насправді є величезною ілюзією. З тієї простої причини, що є намагання адаптувати ту систему, яка адаптації до умов нової незалежної України просто не підлягає» [17].

Ще одним відчутним ударом для служителів Мельпомени став новоприйнятий Закон України «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України, щодо запровадження контрактної форми роботи у сфері культури та конкурсної процедури призначення керівників державних та комунальних закладів культури». Ось деякі зауваги до цього Закону, які у своїй науковій роботі привела Олена Коваленко: «На глибоке переконання експертного середовища – культурний простір країни треба не руйнувати, а створювати. Обговорення прийняття «Закону про контрактну форму співпраці державних установ із закладами культури» викликав неабияку дискусію в професіональному середовищі експертів, яка знайшла своє відображення й у публікаціях ЗМІ. Так одна з провідних газет опублікувала роздуми досвідченого театрального журналіста стосовно можливих проблем. «У

майбутньому (якщо контракти запровадять поголовно) доля митця (артиста, вокаліста, музиканта) буде цілком і повністю в руках директора-художнього керівника — з можливою мотивацією «а не подобаєшся ти мені!». Ця доля й так постійно в чіпких руках, але з контрактом ризик зростає.(...) Регіональні театри, як і раніше, заручники самодурства місцевої влади (добре, коли регіоном іноді керують освічені люди). А так — театральні будівлі або руйнуються, або перепрофілюються під прокатні майданчики (про що неодноразово доводилося писати)» [8].

Отже, на помежів'ї епох ми бачимо повну інерцію в розумінні місця театру в соціумі, а разом із тим і спотворене розуміння розвитку сучасної драми. «Тінь» минулого нависла над театрами з усіма наслідками деструктиву чинної системи. Драматурги залишені напризволяще з правом писати в «стіл», маючи дуже звужений діапазон права вибору (скажімо, знаходити спонсорів на власні постановки тощо). Навіть тепер можемо говорити відсутність системної традиції підтримки драматургів, оскільки як професія він був затверджений в державному реєстрі всього декілька років тому. А без поновлення статусу драматурга (і не тільки за реєстром), ми взагалі не можемо говорити про базові принципи реформування театрального простору України. Проте, констатуючи про певну кризу Національного театру, можемо виокремити з цього сумного ланцюга драматургію, як зовсім окрему константу, яка дає певні сподівання на оптимістичне відновлення розвитку всього українського театру.

І окремо та зовсім коротко про часові рамки епох. Повна відсутність державної політики в царині драматургії, послідовне знищення всіх форм підтримки - свідчить про постколоніальну ситуацію в Україні. Фактично нинішнє ставлення до сучасної драми нагадує якусь гібридну структуру, що виглядає дещо видозміненою від своїх попередників та локально-декоративною у царині реформ. Однак після революції Гідності за багатьма векторами суспільного розвитку відбувся певний злам свідомості, що започаткувало більш потужну хвилю реформ в Україні. На жаль, не всі вони

однозначні та вдалі, проте процес вже запущений. За нашими спостереженнями ми зараз перебуваємо в самому епіцентрі помежів'я епох, де очікування нового має ймовірність справдитися не пізніше 2020 - 2021 років. Критична маса необхідного реформаторського потенціалу для цього вже є, а нам залишилося ще раз покласти на прогностичні функції сучасної драматургії.

Нині вчені стверджують, що як би ми могли змінювати довжину хвилі власної свідомості, то могли б вільно «переміщуватися» в інші виміри. А так зване творче «осіяння», це, скоріш за все, стрибок з однієї хвилі до іншої, звісно, у підсвідомому стані. Напевно, саме таким чином у непростій щоденній праці драматурги стають «володарями хисту прозріння», яких чи то бояться, чи то байдуже ігнорують, а скоріше і те й інше нинішні можновладці. І саме для них і про них, напевно, написана ця ще одна чудова епіграма Сергія Борщевського:

Хоч що б не звали ви прогресом

Собі та людям на біду,

Не наздогнати «мерседесом»

Вам босого Сквороду. [4]

І зовсім коротко про позитивний досвід реформування іншої спорідненої до театру галузі у царині мистецтва – а саме кінематографі – що дає підстави сподіватися на щасливе завершення нашого театрального оновлення в непростий період помежів'я епох.

ПОЗИТИВНИЙ ПРИКЛАД РЕФОРМУВАННЯ КІНЕМАТОГРАФУ В УКРАЇНІ

Національний кінематограф як внутрішній і зовнішній ідентифікатор України, як інтегральний фактор її політичної нації тривалий період за часів

незалежності не отримував жодних шансів від держави на своє відродження та розвиток. Відсутність цієї, однієї з ключових для модерних націй і країн, складової їхнього самоусвідомлення стала однією з найсерйозніших причин, які призвели українське суспільство до загрозливої світоглядної кризи останніх років. Якщо до 1990-го щороку на семи кіностудіях України знімали близько 50-ти повнометражних ігрових фільмів, 12-15 анімаційних і до 500 неігрових стрічок, то до початку революції Гідності було створено близько 500 фільмів в усіх жанрах. Але і з цієї мізерної кількості стрічок тільки одиниці можуть претендувати на твори, яким притаманні українські національні ознаки.

На жаль, за тривалий час жодна з екранізацій не стала всенародним фільмом, який би став улюбленою картиною мільйонів співвітчизників. провал старої і відсутність нової редакторської політики студій, котру як правило формували раніше українські письменники ще радянської школи, призвели до поглиблення сценарної кризи. Відбулася методологічна розщепленість між літературою й кіномистецтвом. Оскільки як вітчизняні письменники та митці нового покоління, так і представники попередньої школи сценаристів, літераторів та режисерів не змогли в повній мірі реалізувати себе в нових соціальних умовах. До того ж, тенденції розвитку українського кіно засвідчили, що здебільшого режисери ставати одночасно кінодраматургами своїх фільмів. Забуваючи, напевно, пересторогу Олександра Довженка застерігав, що «дуже важко робити фільм за власним сценарієм, оскільки тоді маємо справу з повторенням здійснення творчого задуму, хоча багатьом режисерам це здається навпаки».

Позитивні зрушення щодо реалізації програма підтримки вітчизняної кіноіндустрії розпочалися з 2015 року, коли спершу виділялися кошти на завершення фінансування багатьох раніше розпочатих кінокартин. Також Урядом виділені в державному бюджеті кошти спрямовуються, окрім виробництва та розповсюдження різних видів кінопродукції, на підтримку державного підприємства «Національний центр Олександра Довженка»,

популяризацію національних фільмів, оплати заходів із збереження, відновлення, реставрації національної кінематографічної спадщини, фінансову підтримку Національної спілки кінематографістів.

Одночасно був підготовлений Законопроект, що передбачає створення Державного Фонду підтримки кінематографії України. Його фінансування не може бути меншим за 0,2% видатків державного бюджету за попередній рік (Закон про державну підтримку кінематографії ухвалений парламентом у першій половині 2018 року). Тож якщо спочатку з бюджету виділялося близько 300 мільйонів гривень, то вже в наступні роки сума зросла до більш як мільярда. За інформацією Держкіно, вже цього року у виробництві знаходяться 85 фільмів.

Фінансове наповнення.

У Фонд йтимуть податки від лотерейної діяльності, реалізації прав на фільми. Щоб отримати державне фінансування, потрібно пройти спеціальний конкурс, так званий пітчінг. Тим, хто пройшов відбір в категоріях документального, просвітницького, авторського, дебютного кіно та фільмів для дітей отримає 100% державних грошей. На 80% зможуть розраховувати творці ігрових фільмів, у серіалах покривається 50% вартості.

Іноземним кіно виробникам, які знімають в Україні, можуть відшкодувати 25% витрат. Але для отримання такої субсидії потрібно виконати низку умов: наприклад ігровий фільм повинен мати бюджет не менше 10 млн 150 тисяч гривень, хронометраж не менше 74 хвилин. Ще одна форма субсидії, яка надається іноземним знімальним групам – відшкодування 10% витрат на гонорари акторському складу.

Також тут треба пройти культурний тест. Закон визначає ряд критеріїв, за які нараховуються бали. Наприклад, якщо героєм фільму є персонаж української історії, – нараховується 2 бали, якщо у фінальній версії присутня українська мова – 6 балів, за кожного українця-члена знімальної команди дається пів бала, але в сумі не більше семи. Аби пройти Культурний тест

потрібно набрати мінімум 20 балів із 46 максимальних, 18 із яких мають стосуватися виробничого процесу.

У 2017 році в українських кінотеатрах на фільми українського виробництва глядачі купили 1,5 млн квитків, що це майже в чотири рази більше, ніж в 2016 році.

За новим законом передбачено створення Ради, яка затверджує рішення про фінансування проекту (до цього цю функцію виконувала колегія Міністерства культури), Фактичним керівним органом створення фільмів стає Держкіно України. Рада складається з дев'яти осіб, її склад затверджується Кабінетом міністрів України, і вона не бере участі в пітчінгах. Каденція члена Ради складається з двох років, і ці люди не можуть працювати в кіногалузі в жодній якості, в законі прописані чіткі заборони мати будь-який конфлікт інтересів. У тому числі їхні компанії, якщо такі є, не зможуть претендувати на будь-яку державну підтримку. Це зроблено для того, аби зробити ухвалення рішень щодо надання державних коштів максимально незаангажованим. До того ж при Держкіно створені експертні комісії, які проводять безпосередньо оцінку проектів у рамках конкурсних відборів.

Наразі Держкіно запропонувало Кабінету міністрів і Міністерству культури України проводити конкурсні відбори по різних категоріях у різний час: один місяць – пітчінг для документальних фільмів, один – художніх, один – дебюти, окремо – анімація, окремо – серіали, які тепер також можуть претендувати на державну фінансову підтримку. У кожній категорії працює окрема експертна комісія, яка не є великою і буде постійно змінюватиметься. Ті люди, які ввійшли до комісії, не можуть брати участь у пітчінгу зі своїм проектом.

Подача заявки на пітчінг: основні вимоги.

Державну підтримку на виробництво можуть отримати в першу чергу стрічки, які відповідають критеріям національних. За новим законом,

національним вважається фільм, створений суб'єктом кінематографії, виробництво якого повністю або частково відбувається в Україні, основна версія мовної частини звукового ряду якого створена українською або кримськотатарською мовами, і який при цьому набрав відповідну кількість балів за таблицею з критеріями. Держкіно видає таким фільмам свідоцтво, яке дійсне до дати завершення виробництва (його можна пролонгувати). Після завершення фільму свідоцтво видається на постійній основі.

Окремою вимогою до учасників пітчінгу залишатиметься наявність статусу суб'єкта кінематографії України, він також присвоюється Держкіно.

Також продюсер проекту має бути готовий задовольнити вимоги щодо підтвердження частки недержавного фінансування. Таке підтвердження може бути подано в різних формах – наявність власних коштів (виписка з банку), інвестиційний договір, договір про надання певних послуг, які зараховуються в якості внеску, або хоча би попередні документи, які підтверджують наміри. Продюсеру належить пояснити, де візьмете решту коштів, без цього немає шансів виграти пітчінг.

За участь у пітчінгу Держкіно передбачив певну плату: розгляд заяв фільмів, що претендуватимуть на фінансування до 80%, ігрових і анімаційних, коштуватиме два прожиткових мінімуми, серіалів – три прожиткових мінімуми.

Категорії фільмів.

Виробництво ігрових та анімаційних фільмів може підтримуватися за рахунок безповоротної державної субсидії, обсяг якої не може перевищувати 80 % від загальної кошторисної вартості виробництва фільму. Обов'язковою умовою надання такої субсидії є підтвердження заявником наявності в нього коштів, необхідних для фінансування виробництва фільму, в сумі не менше 20 % від загальної кошторисної вартості виробництва фільму.

Виробництво телесеріалів може підтримуватися за рахунок безповоротної державної субсидії, обсяг якої не може перевищувати 50 % від

загальної кошторисної вартості виробництва телесеріалу. Обов'язковою умовою надання такої субсидії є підтвердження заявником наявності в нього коштів, необхідних для фінансування виробництва серіалу, в сумі не менше 50 % від загальної кошторисної вартості виробництва серіалу.

Виробництво документальних, просвітницьких, анімаційних фільмів, фільмів для дитячої аудиторії, авторських фільмів та фільмів-дебютів може здійснюватися в формі державних закупівель, в обсязі до 100 % (включно) від загальної кошторисної вартості виробництва фільму. Новий закон дозволяє підтримувати до 100% фільми, що мають особливу художню та культурну цінність.

Мова фільму.

Законом чітко передбачено, що 90% стрічки має бути українською або кримськотатарською мовами. Лише в окремих випадках, за рішенням Ради, в фільмі може бути до 10% іншої мови. Це норма закону, і її має бути виконано. Відповідно репліки іноземними мовами мають бути дубльовані. Але є поняття копродукції. Такий фільм може бути створено будь-якою мовою, і він матиме статус національного, але за умови, що для українського прокату буде виготовлено відповідну україномовну версію. У той же час стрічка може мати міжнародну версію для інших ринків іншою мовою.

Копродукція.

Фільми, які створюються у спільному виробництві з іншими країнами, якщо з цими країнами існує чинна угода про спільне кінематографічне виробництво. Зараз існує Європейська конвенція, учасником якої є Україна і практично всі європейські країни. У рамках цієї конвенції маємо багатосторонні договори. До її нової версії зможуть приєднатися і неєвропейські країни.

Окремо в Україні існує угода з Ізраїлем щодо спільного кіновиробництва. Також функціонери Держкіно працюють нині над

контрактом із Канадою, і вже отримали офіційне підтвердження від Міністра культурної спадщини Канади про намір укласти з Україною таку угоду (зараз триває завершальний процес переговорів). Ініціювали укладання подібних угод із Аргентиною та Китаєм. Тривають ініційовані переговори з Австралією, Південною Кореєю.

Презентація проекту на пітчінгу.

Презентація перед експертною комісією є важливим моментом, бо після ознайомлення з документами та матеріалами проекту залишається багато запитань, тому відповіді під час пітчінгу можуть поміняти сприйняття й оцінку кардинально. Хоча головним фактором залишається сам проект – сценарій, бюджет фільму (ліміт витрат), режисерське бачення, продюсерське бачення.

Під час презентації треба дати відповіді на три базові запитання – що ви хочете зняти (на що ви просите гроші), чому ви хочете це зробити (яка ваша особиста мотивація, чому це для вас важливо) і як ви хочете це зробити.

Експертна комісія при Держкіно не має преференцій, кожного разу проект оцінюється комплексно, але, звісно, фільмографія продюсера і режисера є одним із елементів, на який звертають увагу. Переконливою також є попередня домовленість з дистриб'юторами, VOD-платформами.

Негативно на рішення комісії впливають поганий сценарій, невміння чітко формулювати свою думку, очевидні помилки, провокативні заяви, у тому числі політичного характеру. Все, що є непрофесійним, не талановитим.

Наступний етап. Переможці пітчінгу вносяться Держкіно в Програму виробництва фільмів, після чого продюсер має знайти решту коштів. І ось тут половина продюсерів швидко зникає з обрію та іде шукати кошти, бо дуже часто так буває, що підтвердження фінансування Держкіно приходиться першим, і подальший пошук інших партнерів починається на основі підтримки від української держави. Хтось робить це швидко, хтось – дуже довго, комусь узагалі це не вдається. Тобто потрапляння до Програми

Держкіно ще не означає, що фільм буде реально профінансовано. Продюсер має знайти решту коштів, ця юридична компанія має ще раз пройти аудит – підтвердити, що немає заборгованостей з податками, заробітними платами, що вона не мала правопорушень, директор не є судимим тощо.

Далі відбувається процедура закупівлі через «Прозорро», вона триває приблизно 20 днів. Після того в Держкіно є місяць, аби укласти поноціну угоду.

Отримання державних коштів.

Зазвичай кошти надходять не всі одразу, сума ділиться на певні частки, теоретично відповідно до того, як просить виконавець програми. Фінансування надається за авансовим принципом, але постанова 117 Кабінету міністрів передбачає, що цей аванс має бути витрачений протягом шести місяців, тобто якщо ви гроші отримали в грудні, ви не можете тримати їх рік на своєму банківському рахунку, а маєте освоїти і прозвітувати виконаними роботами. На основі сценарію створюється календарно-постановочний план, на його основі – фінансовий план проекту, де розписано, на коли вам потрібні кошти.

Календарно-постановочний план може містити планову консервацію, пов'язану з сезонністю, зайнятістю акторів, недоступністю локацій тощо. Виробничих періодів може бути декілька, може бути поєднання підготовчого і знімального періодів, можуть бути передбачені зйомки навіть у монтажно-тонувальний період, якщо це потрібно (як правило, такі два-три дні закладаються в складних проектах).

Кошти повертаються Держкіно з прибутку. Наприклад, картина заробила 100 гривень, держава вклала у цей проект 80 гривень, значить, 40 гривень повертаються в Держкіно. Якщо стрічка заробила мільярд – це дуже добре, повернені кошти підуть на створення нових українських фільмів.

Підсумовуючи можемо констатувати, що фактично протягом трьох років відбулось потужне реформування вітчизняної кіно галузі. Вже цього року у виробництві знаходяться 85 кінофільмів (тоді як за два попередніх десятиліття було відзнято лише 500 картин). Кількість не забарилася перейти в якість – отримали глядацьку симпатію та вийшли в прибуток такі стрічки, як, «Сторожова застава», «Кіборги», «Червоний», «Скажене весілля» тощо. Частина успішних драматургів так само успішно стали кіносценаристами – найбільш відомі Наталія Ворожбит та романіст Андрій Кокотюха. Тобто можемо говорити про безповоротні процеси саме в царині кіно. Хоча проблем, звісно, вистачає: по всій країні споруджено всього 160 кіноцентрів, що було головним контраргументом скептиків щодо впровадження кіно реформи (мов з такою малою кількістю кінотеатрів вітчизняне кіно ніколи не буде прибутковим). Як знаємо, вони вже помилились. До речі, в Україні всього 100 театрів державної та комунальної власності, що ненабагато різниться від кількості новостворених кінотеатрів. Але, напевно, найбільшою проблемою кіно реформи є кадровий потенціал, особливо це стосується сценарної кризи. Ця сфера здебільшого знову ж залишається закритою тільки для «своїх», що значно знижує конкурентоспроможність вітчизняних фільмів. Однак позитивні зрушення є. Найголовніше, вдалося подолати комплекс власної меншовартості щодо нашого кіноринку. Адже протягом десятиліть громадськості пояснювали, що Україна є надто «маленькою» країною для власного кіно з усіма її вихідними даними. Частково цей міф вже розвінчаний. І проблема не в кількості населення та кіно закладів, а в методології реформи та прагненні її здійснення. Для прикладу подаємо шлях реформування значно меншої за Україну Чехії.

А ЯК У НИХ? ЧЕХІЯ.

Студія «Барандов», заснована у передмісті Праги Вацлавом Гавелом, батьком колишнього Президента Чехії, добре відображає стан місцевого кіноринку. Куди їдуть знімати з усього світу, і де скаржаться на брак власної кінопродукції.

Після Оксамитової революції студію було приватизовано. Адаптація до ринкових умов, згорання виробництва чеських фільмів ледь не спричинили закриття кіностудії на початку 2000-х. Однак «Барандов» врятували американські продюсери, яких привабила дешевизна зйомок та універсальність Праги як майданчика, на якому можна було зняти як кіно про вікторіанську епоху, так і сучасний бойовик з повним пакетом спецефектів та каскадерських трюків. Зараз студія – це 14 знімальних павільйонів і майже 160 тисяч квадратних метрів для натурних зйомок. Тут знімали масові сцени для «Жанни д'Арк» та «Хронік Нарнії». В одному із павільйонів побудували копію базиліки Святого Петра для зйомок серіалу «Борджія», а інший перетворили на Лондон XIX століття для фільму Романа Поланскі «Олівер Твіст».

У 2010 році чеський уряд прийняв державну програму часткового повернення грошей, вкладених в кіновиробництво на території Чехії. 20% витрат компенсує держава творцям фільму після завершення роботи над ним. На такий крок довелося піти, аби витримати конкуренцію із Угорщиною і Румунією, де активно переманюють кіно виробників. В тому числі за рахунок впровадження подібних субсидій. За 5 років було компенсовано 65 мільйонів доларів. Заробітки кіноіндустрії в 2015 році склали 150 мільйонів доларів. 90% цієї суми дали іноземні фільми.

Підхід до власного кіновиробництва у Чехії дуже прагматичний – знімай, якщо впевнений, що твій проект окупиться. Держава може компенсувати п'яту частину витрат на виробництво або профінансувати різницю вартості

квитків, які на чеські фільми традиційно дешевші, аніж на іноземні. В 2013 році було створено Державний фонд підтримки кінематографії, який має сприяти розвитку місцевого кінематографу. Однак суми, закладені там навіть не співставні з українськими – в 2018 році було профінансовано шість стрічок на 2 мільйони євро [22].

Розділ другий:

**ПОЛІВАРІАТИВНИЙ КОНКУРЕНТНИЙ ПРОСТІР ТЕАТРАЛЬНИХ
ФОРМ В УКРАЇНІ**

*«Ех, братику!... Ніяка холера нас не
задушила і не задушить... Зрозуміло, що
після... цієї, вибач, побіди кацапня задер
носа, але... наша справа не програна! Не
програна! Ми ще вернемось! Це пам'ятай!
Ми тут забули свою люльку... Вони сюди
прийдуть – це факт. Наставлять своїм героям
і нашим холоуям пам'ятників... Але ми вернемося
за люлькою і всі пам'ятники знесемо на смітник.
Це – станеться!»*

Улас Самчук, 1943 рік.

Одна з основних особливостей українського театрального процесу – перебування в асинхронності з сучасною реальністю, яка проявляється в ігноруванні новітньої драматургії і сучасних театральних форм, у численному тиражуванні одних і тих самих класичних творів чи нових розважальних, які очікувано можуть викликати звичну розтиражовану реакцію у публіки, але не спровокують ані сильних емоцій, ані тривалих дискусій. Це форма театру-музею, або театру-шоу. «Живий» театр потребує таких проблем і форм, які резонують із реальністю акторів і публіки, тобто синхронні йому у відчутті викликів часу. Натомість, трактування театру, як

«діагностичної моделі» суспільства, запропоноване доктором мистецтвознавства Неллі Корнієнко, надзвичайно важливий фактор у творенні живого, а не музейного мистецького простору.

«Головний напрям театральної реформи вбачаємо у перетворенні монопольної застарілої і неефективної системи у поліваріативний конкурентний простір різних театральних форм, де підтримка здійснюється відповідно до реальних пропозицій і мистецьких здобутків митців, а не згідно фіксованих статусів», – зазначає в одній із своїх статей провідний реформатор реформи Надія Мірошниченко.

Їй вторить інший дослідник цієї проблеми Олена Коваленко: «Немає й чіткого розуміння, що реформа у театральній справі — це (в ідеалі) збереження найкращих зразків репертуарного театру і підтримка сучасних форм інноваційного театру (на законодавчому рівні).(...)

Тобто не знищити одне, щоб побудувати незрозуміло що, а дати можливість ефективно й симультанно розвиватися двом театральним моделям. Традиційній (репертуарній), про яку днями й ночами у XIX ст. марили наші великі корифеї-кочівники. І проектній (продюсерській), інноваційній, яка використає найкращий європейський сучасний досвід і зуміє прищепити його тут(...)

Спробуємо вибудувати певні концепти уявної моделі (або декількох моделей), розкриваючи можливості поліваріативного конкурентного простору різних театральних форм. Розпочнемо з репертуарного театру з розумінням його широких спектрів стилів та напрямків, та з найпекучішою потребою суттєвих трансформацій.

Проте чи можна реанімувати репертуарний театр за класичних та вже випробуваних механізмів з урахуванням усіх «проблемних зон»? Саме той театр, який став ледь не найбільшим антагоністом розвитку сучасної драми. Варіативність пропозицій наближає і до інноваційного розуміння нових театральних форм. Зараз поговоримо про квоти, гранти, структуру управління, незалежний аудит, дотації та недофінансування, захист і

вп'ядження авторського права тощо. Як би це не звучало парадоксально, але саме ці «проблемні зони» є одним із потужних факторів стримування розвитку вітчизняної сучасної драми.

Квоти.

Ця система регулювання тематичних напрямків повністю ліквідована у сьогоdnішньому театральному просторі. Директори-бізнесмени нині на свій смак та розсуд вирішують усю репертуарну політику театрів, і, зазвичай, не без «бубнових інтересів», оминаючи клопітного спілкування саме із сучасними авторами. Доходить до парадоксального, коли у Харкові на афішах чотирьох репертуарних театрів зазначалася лише одна сучасна українська п'еса. У Хмельницькому обласному драматичному театрі протягом усіх років незалежності не було жодної постановки нових авторів... А у більшості театрів, якщо такі постановки і відбуваються, то переважно у «малій формі» та на малій сцені. Нами пропонується запровадити квотовий принцип, який вже з успіхом випробуваний на вітчизняному телебаченні та радіо, а за кордоном успішно функціонує в кіно та театрі. Скажімо, українській сучасній драмі віддається 30 % репертуару (хоча у переважній більшості європейських країн цей відсоток становить 40 – 60); класичному репертуару так само відводиться 30 % (за кордоном 5 – 10 %); останні 40% формуються на вподобання художньої ради театру (про її можливе реанімування в новій якості поговоримо нижче).

Гранти.

Найперше, умови грантової допомоги повинні бути однаковими як для «репертуарних», так і «незалежних» театрів. Грантодавчих центрів бажано створити якомога більше, кожен з яких діятиме на своїм напрямком визначених пріоритетів. Нині запроваджені президентські гранти для молодих митців театру, але, по-перше, їхня мізерна кількість (декілька на рік)

не може суттєво вплинути на ситуацію, а, по-друге, стосуються ця програма тільки репертуарних театрів. Також повинні чітко прописані правила, коли театр від певного грантодавця може отримати допомогу раз на два чи три роки; коли працює квотовий принцип щодо надання грантів театрам різної форми власності; також надаються гранти на створення драматичних творів та їх сценічного втілення.

Управління.

«Сьогодні ми бачимо повну інерцію в розумінні місця театру в соціумі. Сприйняття державними інституціями театру, як необов'язкової, переважно розважальної складової держави, яка ще й вимагає фінансування, призводить до повної відмови від пошуку шляхів розвитку. Підтримка існуючого з постійним скороченням підтримки, а не створення нового – ось бачення державними інституціями місця театру в державі. Зрозуміло, що в такому контексті розмови про якісь нові вільні театральні центри виглядають абсолютно недоречними» [15]. Тому для початку – на нашу думку, цілком доречним було б знову розмежувати посади художнього керівника та комерційного директора. Проте і це «двовладдя» не має бути рішенням в останній інстанції щодо репертуарної політики, а перейти або до художньої ради, або ж, ще краще, до наглядової ради із представництвом різних театральних професій: акторів, режисерів, критиків, драматургів, сценографів, композиторів. Особливий дорадчий голос з правом впливу на репертуарну політику в театрі має бути наданий драматургові, який, в свою чергу, не має права більше ніж на дві (максимум три) постановки в діючому репертуарі.

Аудит.

«Ми не можемо обійти у сьогоднішньому театрі і корупційну складову. Якщо бути до кінця чесними – частина українського театального директорату використовує театральні приміщення, як певну форму власного

бізнесу, який подекуди може приносити досить непоганий прибуток. Таким чином, державне майно (яким є театральне приміщення) перетворюється в приватний бізнес окремих осіб, а не в інструмент розвитку. Зрозуміло, що ні можновладці, які не палають бажанням створювати та втілювати стратегію розвитку, ні директори-бізнесмени не хочуть нічого чути про створення якихось «нових форм», - розмірковує в останньому номері «Курбасівських читань» Олександр Мірошніченко [17]. А ми у цьому сенсі хотіли б згадати досить показову історію львівського драматурга Надії Ковалик, яка декілька років тому несподівано пропала з афіш Національного Львівського театру імені Марії Заньковецької. До цього у неї на великій сцені йшли досить успішні вистави «Тріумфальна жінка» та «Неаполь – місто попелюшок». Проте драматург запідозрила, що замість належних авторові 8% від виручених коштів за виставу вона отримує значно менший гонорар. Коли Надія Ковалик заявила про це керівництву театру – одразу ж попала в немилість з усіма подальшими наслідками. Дотичний випадок стався і з режисером та драматургом Юлією Максименко у Київському театральному центрі «Сузір'я». Нині ця система функціонує за принципом «держави в державі», оскільки ні УААСП, ні Міністерство культури жодних перевірок не здійснюють (як було за попередньої системи), що дає підстави деяким чиновникам для зловживань та некоректного поводження з авторами. Тому незалежний аудит фінансово-господарської звітності – обов'язковий до відновлення.

Дотації та недофінансування.

Тіньовий бік нинішньої театральної моделі. «Якщо спробувати звести її до короткої формули, - аналізує театрознавець Надія Мірошніченко, - то маємо формулу тотального фінансування в обмін на тотальний контроль. Така модель в принципі до певної межі може забезпечувати доволі ефективно існування театральних колективів, але рано чи пізно приводить до деградації

та занепаду. Державна регуляція розвитку з одного боку дійсно забезпечує певну економічну стабільність, але з іншого боку знищує можливість саморегуляції і театрального процесу країни» [14]. Отже, держава забезпечує певну економічну стабільність, але з іншого боку знищує можливість саморегуляції і театрального процесу країни. А саме принцип театру, як саморганізуючої системи є пріоритетним у світовому товаристві. Тепер щодо недофінансування. Як ми знаємо – у нас зі 102 тільки 10 театрів є Національними знаходячись на повному фінансуванні Міністерства культури України, всі інші потерпають від недофінансування (зазвичай кошти з бюджетів йдуть на комунальні проплати та заробітню плату, кошти ж на нові постановки театри повинні віднаходити самостійно). Здавалося б, ніби припустима для безпроблемного функціонування система, однак і тут є свої «але»... Недофінансування може бути «більшим», а може й «меншим», що постійно тримає театри в залежності від обласного чи міського керівництва. І це питання не врегульовано. До того ж сама система нерівності умов між театрами різної форми власності призводить до дисонансу між державною політикою в галузі театрального мистецтва та реальною театральною практикою.

Підсумовуючи аналіз щодо можливості впровадження поліваративного конкурентного простору театральних форм в Україні, зазначимо, що поки що ми виділили найнеобхідніші для впровадження очікуваної реформи саме «репертуарного» театру та створення більш ефективної моделі його функціонування.. Спектр «необхідного» для запровадження альтернативного театру значно більший, що також вимагає реальних механізмів підтримки та розвитку. Але головна його ідея є центральною для всієї нової моделі, а саме: перехід від державного фінансування установ – до фінансування проектів.

Розділ третій:

**РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ЯК ЗАПОРУКА
АКТУАЛЬНОСТІ ТА ОРИГІНАЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО
ТЕАТРУ**

*«Ніхто не знає, про що він
говорить, і ні для кого не важливо,
чи він правий, чи ні...»*

Бертран Рассел

Сучасна драма визначає актуальність театру, його відповідність сучасним мистецьким процесам та стильовим тенденціям, а також пов'язана з проблематикою, важливою для сприйняття глядача. Окрім того, національна драма визначає оригінальність театру, його самобутність, співвідносить із вітчизняною традицією, а також виражає відчуття світу, близьке публіці тої чи іншої країни. Таким чином, без цивілізованого розвитку нової драматургії не може бути й повноцінного розвитку театру, адекватного своєму часу і своєму народу. Власне, інакше театр з актуального мистецтва перетворюється на різновид «музею», втрачає оригінальність, стає вторинним та відсталим.

Другою очевидною тезою вважаємо нерівність у знанні широкого загалу класики і сучасності, таким чином, сучасні автори потребують підтримки, «страхування» у порівнянні з класичними. У світовому театральному процесі існують різноманітні форми і програми підтримки сучасної національної драматургії, які плануємо розглянути на сторінках роботи. Важливими складовими повноцінного театрального процесу також є форми обміну та

взаємопроникнення новітньої драми (зарубіжної в Україні та української закордоном), які потребують потужної програми перекладів, друку та популяризації нових вітчизняних п'єс в інших країнах, як важливої складової зовнішньої політики держави.

Натомість, аналізуючи ситуацію театральної системи та її фінансування в Україні, мусимо констатувати практичну відсутність таких програм і - внаслідок цього – очевидне відставання і неповноцінність українського театру, невідповідність сучасним вимогам. Практична відсутність програми підтримки перекладів значною мірою погіршує ситуацію іміджу України у світі, конкурентноспроможність українського театру закордоном. Також брак перекладів сучасних іноземних п'єс українською мовою значно звужує репертуарні можливості українського театру.

Звідки ми отримаємо інформацію про різні форми реалізації драматургії та їхню ефективність чи неефективність: найперше, чималий власний досвід активної драматургічної та театральної практики, а це – участь й організації різних форм реалізації сучасної драматургії в Україні (інтернет-бібліотеки, інформаційні збірники анотацій п'єс, анотології та серії авторських збірок сучасної драматургії, як української, так і зарубіжної українською мовою, організація авторських та театральних читок новітньої драматургії, майстер-класів, навчання та викладання основ майстерності драматурга, круглі столи, науково-практичні конференції, вистави, фестивалі, досвід співпраці з театрами різних форм тощо). Не менш важливими формами джерел інформації став досвід участі у форумах, спільних проектах, конференціях та фестивалях. Важливою складовою також став досвід участі в роботі журі різних драматургічних конкурсів та фестивалів, громадської організації Конфедерації драматургів України, затвердження фаху драматурга та кінодраматурга в реєстрі професій, формування пропозицій для реформування УААСПу, затвердження угод нового типу з урахуванням

нових законів та міжнародних конвенцій, а також для законодавчого процесу в Україні.

Розробляючи стратегію театральної реформи в галузі сучасної драматургії, зазначимо ті основні форми, спрямовані на підтримку і розвиток сучасної драматургії, які нами досліджувались і які потребують включення у комплексну програму підтримки національної драматургії в Україні:

1. Друковані видання. Спеціалізовані видавництва, серії книг, журнали, альманахи. Збірники анотацій п'єс та інформаційні збірники.
2. Електронні бібліотеки і видання.
3. Центри і театри сучасної драматургії.
4. Підтримка перекладів вітчизняних п'єс іноземними мовами (для видань, постановок) та популяризації закордоном (друк, постановки).
5. Гранти на створення п'єс для театрів, паушальні гонорари при постановці.
6. Гранти на постановки в театрах.
7. Театралізовані читання нових п'єс.
8. Квоти, пільги, інші види заохочень постановок сучасної драматургії в театрах.
9. Фестивалі сучасної драматургії.
10. Конкурси сучасної національної драми.
11. Форми навчання. Наявність бюджетних форм.
12. Агентства захисту прав, система індивідуальних агентів.
13. Підтримка окремих форм драматургії (наприклад, молоді, або драматургії для дітей тощо).
14. Підтримка перекладів українською мовою сучасної іноземної драматургії та поширення в Україні.

Тепер спробуємо розглянути кожен із цих напрямків більш детально і зауважимо основні рекомендації.

Поширення та популяризація текстів нових п'єс.

В сучасному драматургічному процесі існують різні форми поширення нових текстів: електронні бібліотеки анотацій та п'єс, друковані збірники анотацій, спеціалізовані журнали, видання окремих п'єс, видання авторських збірників та тематичних антологій. Серед друкованих видань розрізняють періодичні (журнали, альманахи) та неперіодичні (серії, окремі збірники).

Журнали та альманахи.

Іноземна практика засвідчила ефективність видань періодичних журналів – спеціалізованих драматургічних, театральних чи літературних, в яких друкуються п'єси. Це зокрема «Современная драматургия» (Росія), «Діалог» (Польща), «Драматургія» (Вірменія) та інші. Ці часописи добре знані і популярні у фаховому середовищі, і друк у таких виданнях засвідчує ефективний зв'язок публікацій та постановок.

Також ефективний приклад електронних журналів, які поєднують тексти п'єс та драматургічну теорію і критику та розповсюджуються серед фахової аудиторії. Зокрема практика часопису іноземної сучасної драматургії «Меркуріан» у США.

Видання п'єс українських авторів в таких журналах та альманахах, наявність постановок окремих п'єс після публікації засвідчує конкурентноспроможність наших драматургів та ефективність популяризації в таких формах. На жаль, в українській практиці спеціалізованого видання не існує. І це є ваговою проблемою театального процесу і нагальною потребою покращення ситуації.

Натомість є лише постійний розділ драматургії в літературному журналі «Дніпро», який, на жаль, мало розповсюджується серед театальної фахової аудиторії. Крім того, практика друку 2-3 п'єс змінилася на практику друку однієї та фрагментів, де нерідко обираються короткі, тобто здебільшого

непридатні для сценічного втілення тексти, що знизило ефективність поширення творів для сцени. Проте наявність постановок у творів які друкувалися в часописі – засвідчує його реальні можливості популяризації.

Також окремі п'єси друкувалися в журналах «Кіно-Театр», «Кур'єр Кривбасу», «Просценіум», альманасі «Курбасівські читання» тощо.

Сьогодні відсутній в Україні і постійний альманах сучасної драматургії. Зауважимо, що такий альманах – «Сучасна Українська Драматургія» - був започаткований НСПУ у видавництві «Український письменник» у 2004 році. Було видано 4 збірника, кожний з яких мав іншого упорядника, що сприяло актуалізації різних напрямків у драматургії (на початках до формування альманаху була дотична Гільдія драматургів України, пізніше на себе цю функцію перебрала Конфедерація драматургів України).. Проте друк альманаху було безпідставно зупинено, незважаючи на звернення об'єднання драматургів. Керівництво Спілки мотивувало браком фінансування, проте публікації інших видів літератури продовжували здійснюватися.

Обов'язкова форма популяризації п'єс – друковані видання.

На жаль, в Україні відсутні і спеціалізовані видавництва, як немає нині і серії видань п'єс у жодному з них. Видання серії авторських збірок п'єс та антологій іноземних п'єс українською мовою започаткувало лише видавництво НЦТМ ім. Леся Курбаса. Але видавництво Центру було змушено призупинити серію через обмеження фінансування.

Книжкова практика драматургії в Україні так само засвідчує епізодичний характер. Зазвичай, видання п'єс здійснюються або на спеціальний грант (наприклад, «Страйк ілюзій» - грант фонду «Відродження»), або за окремою програмою того чи іншого конкурсу («У чеканні театру» та «У пошуку театру» видавництва «Смолоскип», «Наша Драма», «Коронація слова» тощо), або в серії, що поєднує різні жанри (наприклад, серія «Непроза»).

Натомість у країнах Європи існують спеціалізовані видавництва, серії книг (авторські збірки, антології, окремі п'єси, п'єси-програмки).

Досліджуючи різні країни, зауважимо, що ефективно працюють і спеціалізовані видавництва драматургії і видавництва широкого спектру, які мають драматургічні серії, оскільки це дає можливість зосередитися на спеціалізованій аудиторії та специфічних способах поширення друкованих п'єс. Окрім того, звуженість аудиторії, яка читає п'єси (порівняно з прозою), може бути надолуженою для видавців за рахунок захисту авторських прав та відсотків з паушального гонорару та збору квитків у театральній галузі. Тому ефективно поєднуються видавництво з агентством.

Натомість, для видавництва, яке друкує п'єси спорадично і не має спеціалізованого менеджменту у цій сфері, видання драматургії може видаватися нерентабельним. Тож ця сфера потребує з одного боку наявність спеціалізованих програм підтримки для видання драматургії, які страхують звуженість читацької аудиторії, з іншого боку – навчання спеціального менеджменту.

Зокрема в інших країнах існують спеціалізовані державні та фондові видавничі програми для друку вітчизняної драматургії та друку перекладів іноземними мовами для іноземних видавництв.

Ефективно працює також практика друку окремих п'єс після виходу постановки, які продаються у вигляді розширеної програмки (наприклад, серія «Аван-Сцена» у Франції, або в рамках фестивалів (Бієнале «Нові Європейські п'єси» в Німеччині).

Електронні бібліотеки п'єс та анотацій:

Зауважимо, що в Україні відсутня системна державна підтримка електронної каталогізації сучасної драматургії.

УААСП також не має електронної бібліотеки анотацій та фрагментів п'єс та адресних розсилок п'єс авторів, які мають угоди з агентством.

В Україні вперше електронна бібліотека сучасних українських п'єс була започаткована на театральному сайті «Віртеп», який був створений в рамках проекту «Мім-центру» на грант фонду «Відродження». Її особливість і

переваги – комплексність, п'єси авторів різних за віком, місцем проживання, стильовими особливостями, напрямками, також інтегрованість в загально-театральний контекст, інформація про авторів, фото, анотації п'єс, різні типи пошуку – за алфавітом та за жанром. Проте сайт був закритий, а бібліотека втрачена.

Також була створена бібліотека відділом драматургічних проєктів на сайті НЦТМ ім. Леся Курбаса з подібною інформацією до сайту «Віртеп», але з обмеженням пошуку.

Є низка сайтів, в яких є часткові бібліотеки п'єс – сайт «Драматург український», «Драма.иа», проте вони носять епізодичний характер (наприклад, п'єси-переможці конкурсу, або п'єси окремих авторів).

Досвід інших країн у створенні таких бібліотек:

Здебільшого існують декілька типів таких бібліотек: інформація про авторів, тексти і анотації п'єс, лише тексти, лише анотації, поєднання анотацій з фрагментами (здебільшого початковими) цілих творів.

Якщо в Росії, Білорусі, Україні в інтернет-бібліотеках можна знайти цілісні тексти п'єс, то в інших європейських країнах здебільшого практикують ознайомлення з анотаціями та фрагментами для запобігання так званого «піратства» в цій галузі. У цьому є відмінність російської практики та практики західних країн Європи, пов'язаної з захистом авторських прав.

Також існують бібліотеки окремих конкурсів, які можуть розміщувати або всі тексти, або списки переможців (так звані «лонг-листи» та «шорт-листи»)/ Популяризація п'єс у такий спосіб в інших країнах Європи здебільшого пов'язана з діяльністю спеціалізованих агентств із захисту авторських прав, або видавництв, які також нерідко функціонують в ролі агентств, зокрема в Німеччині.

Проблема таких бібліотек в Україні:

- повільне поповнення;
- обмежене коло авторів та аудиторії споживачів;

- відсутність спеціалізованої «розкрутки» таких сайтів;

- консервативність театральних діячів, особливо провінційних театрів, які не спрямовані на пошук текстів для поповнення репертуару за допомогою таких бібліотек;

- відкритість доступу та недостатній захист авторських прав у театральній сфері в Україні, які можуть спровокувати піратство.

Попри всі складнощі ситуація не стоїть на місці і ми вже можемо говорити про певні здобутки та перспективи в царині книговидання. Через три роки після свого заснування нарешті обіцяє запрацювати Інститут книги Україна, куди передана ось така програма (подається у скороченому вигляді):

ДРАМАТУРГІЧНА ПРОГРАМА КНИГОВИДАННЯ

Однією з найбільш проблемних зон державної політики України є катастрофічна ситуація в напрямку театральних книг, зокрема видання сучасної драматургії. Такої політики взагалі не існує. Натомість практично в усіх європейських країнах цей напрямок є пріоритетним. На жаль, і драматургічного напрямку в рамках жодної державної видавничої програми досі не створено. Це призводить до неповноцінності книговидання і неадекватності нашої культури світовим процесам. Пропонуємо в Інституті книги України започаткувати нові напрямки драматургічних і театрознавчих видань:

Українські п'єси в Україні

1. Авторські збірки сучасних драматургів.
2. Антології сучасної драматургії за пріоритетними напрямками.
3. Інформаційні довідники сучасної і класичної драми.
4. Видання класичних творів українських авторів.

Переклади:

5. Переклади українських п'єс іноземними мовами (для іноземних видавництв).

6. Переклади іноземних п'єс українською мовою (для українських видавництв).

Періодика:

7. Періодичний альманах, або журнал «Драмо-світ» (зміст: сучасна драматургія, українська і перекладна, теоретичні і критичні статті, довідкова інформація).

Наукові і науково-публіцистичні:

8. Наукові монографії і збірники з теорії театру і драматургії.

9. Науково-публіцистичні збірники з актуальних проблем театрального мистецтва.

10. Науково-публіцистичні збірники з історії театрального мистецтва.

11. Гранти на резиденції для створення п'єс (перекладів) для драматургів (перекладачів).

Інтернет та електронні видання:

сайти, блоги, бібліотеки, видання на цифрових носіях.

Промоція видань:

12. Сценічні читання фрагментів і цілих п'єс, фото і відео-презентації сучасних п'єс в різних містах України і закордоном.

13. Поширення збірників п'єс у цільовій аудиторії (театри, фестивалі, фахові виші).

А тепер у параграфі здобутків ті видання, які вийшли друком завдяки діяльності відділу драматургічних проєктів НЦТМ імені Лєся Курбаса:

«ТАЇНА БУТТЯ» – антологія першої біографічної драми про великих українців: Андрея Шептицького, Івана Франка, Івана Мазепи, Лєсі Українки, Олени Теліги, Катєрини Білокур, Квітки Цісик тощо. Ці постаті викликали

захоплення, дискусії і навіть неприйняття. Але саме драма чи не найкраще розкриває драматизм життя цих достойників та в цілому історії України. Відомі драматурги із любов'ю та болем, іронією та сумом, вдумливістю та обережністю пропонують читачам і глядачам порозгадувати разом таємниці долі великих людей. А через них – і таїну буття.

Видавництво «Світ знань» - 2015 рік.

«ГОЛОС ТИХОЇ БЕЗОДНІ ТА ІНШІ ГОЛОСИ» – антологія монодрами, яка виникла з конкурсу комплексного проекту МоноЛІТ (Монолог Література і Театр). Моноп'єса – неповторна територія, особливо актуальна в сучасному мистецькому світі, втілення концепції «Людини-Театру» ХХІ століття. Це порівняно «молода» форма драми, яка тільки набирає обертів в Україні. Антологія пропонує розмаїту палітру п'єс в усіх сенсах: жанрах, формах, стилях, персонажах... Збірка представлена як талановитою молоддю, так і новим доробком уже відомих драматургів.

Видавництво «Фенікс» - 2016 рік.

«МОТАНКА» – антологія української жіночої драматургії. Мотанка – це глибинний символ жіночності, сакральний український оберіг, відомий з прадавніх часів елемент важливого магічного обряду плодючості та продовження роду. Палітра цієї унікальної Антології з 20-ти п'єс розмаїта і за стилем – від класичного до новітніх експериментів, і за віком – від маститих майстринь слова до талановитих дебютанток.

Видавництво «Світ знань» - 2016 рік.

«МАЙДАН: ДО І ПІСЛЯ» – антологія актуальних п'єс про Революцію Гідності та Гібридну війну на Сході України. Книга складається з 9 п'єс і 3 частин: «Предтеча», «Майдан» і «Війна». До збірки входять тексти різних поколінь і стилів (документальна, містична, анімалістична, історична, віртуальна, вертеп та інші). Деякі з п'єс уже були переможцями на

престижних конкурсах, опубліковані та втілені закордоном, зокрема в Австрії, Німеччині, Франції, Польщі, США. Їх об'єднує одне – осмислення новітньої України. Ми опинилися в епіцентрі вибуху смислів, в епіцентрі появи іншої якості. Світ почав звільнятися від сірих кольорів, набуваючи чіткості – чорне і біле, добро і зло. Ця книга – унікальний шанс для театрів бути правдивими у надзвичайно драматичний для свого народу час.

Сентиментально чи грубо, зі сльозами чи сміхом – тільки не байдужість... Бо це – зрада. Свого часу, народу, місії новітнього театру. А ми живемо у надзвичайному часі і стані, коли життя існує за законами драматургії.

Видавництво «Світ знань» - 2016 рік .

«ДРАМОВИЧОК» – перша антологія п'єс для дітей та підлітків за часів незалежності України. До книги увійшло 20 текстів – різних за жанром і стилістикою. Репрезентують видання автори різних поколінь – від «патріарха» дитячої літератури Всеволода Нестайка до наймолодшої «казкарки» Анни Багряної. Збірка містить драматургію для малої сцени і для великої, мюзикли та п'єси для лялькового театру. Є твори, які неодноразово ставилися в Україні та за її межами, а є ті, що лише чекають на світло рампи. Химерні світи драматургії для дітей мають широку палітру сюжетів та образів: історичні, сучасні, позачасові, фантастичні. Вона поділена для зручності на три частини: «Драмовенятко» – для найменших, «Драмовичок» – для школярів, а також «Драмовик» – для підлітків. Це розмаїта антологія, яка дає широкий вибір для читачів та постановників різного віку і вподобань.

Видавництво «Світ знань» - 2017 рік .

«ЦЕНТРИФУГА» - вибрані драматичні твори з нагоди 80-ліття відомого українського письменника Ярослава Верещака, серед яких подаються варіанти п'єс зразка одразу декількох епох. Видання здійснене за підтримки Міністерства культури України.

Видавництво «Світ знань» - 2018 рік .

«ВІД НЕБА ДО ЗЕМЛІ» - перша в Україні антологія п'єс на духовно-релігійну тематику та Біблейські сюжети.

Видавництво «Фенікс» - 2018 рік.

«АВАНСЦЕНА» - інформаційний збірник анотацій сучасної драматургії, який мав три видання у 2012 , 2016 та 2018 роках.

Розділ четвертий:

МОДЕЛІ ТЕАТРАЛЬНОГО РОЗВИТКУ ЩОДО ПІДТРИМКИ ВІТЧИЗНЯНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ПРОВІДНИХ КРАЇН СВІТУ: ФРАНЦІЇ, НІМЕЧЧИНИ, ПОЛЬЩІ, БЕЛЬГІЇ, ШВЕЙЦАРІЇ ТА ПИТАННЯ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ СВІДОМОСТІ.

Пропонуємо зробити вибірковий порівняльний аналіз найбільш театральних провідних країн Євросоюзу, таких як Франція, Німеччина та Польща.

ФРАНЦІЯ.

Після Другої світової війни Франція зробила ставку на розвиток культури, яка вже підтягнула за собою економіку. А сучасний міністр культури Франції заявляє: «Про провідну роль культури в економіці».

У Франції лише шість Національних театрів, де неможливий показ бульварних комедій та ще й іноземною мовою (В Україні натомість 10 Національних театрів, до яких чомусь належить і театр Російською драми).

Тільки в одному Парижі нараховується близько 500 театральних приміщень, а театральних труп щонайменше удвічі більше (в усій Україні нині діє 102 театри). У Франції є чітке розрізнення у понятті «театр» порівняно з українським розумінням. Театр – це лише приміщення. Натомість театр як група творчих людей називається «театральна компанія». Театри в цьому розумінні не закріплені за конкретними особами чи трупою. Згідно згаданого закону визначальною одиницею є не театр як приміщення чи як група людей, а вистава. Організація спектаклів можлива за умов наявності ліцензії, які бувають трьох видів: на експлуатацію театральних/концертних приміщень, на продюсування спектаклю та на

прокат і організацію турне. І ця ліцензія видається не театру як приміщення чи театру як компанії: «Ліцензія видається на фізичну особу, навіть якщо йдеться про установу чи організацію, і потребує оновлення через кожні три роки» [16].

Також важливим фактором є соціальний захист працівників, задіяних у виставі, незалежно від того, чи цей театр державний, міський чи приватний, будь-який заробіток прирівняний до заробітної плати з соціальним захистом, медичним страхуванням тощо. Таким чином, це урівнює в правах працівників театрів різних типів, що суттєво вирізняє ситуацію в Україні.

У Франції близько 20 видавництв спеціалізуються тільки на драматургічних виданнях (в Україні взагалі таких немає).

Окрім столиці великими і найбільш потужними театральними центрами Франції вважаються міста Ліон, Марсель, Бордо та Тулуза.

Цікавий принцип роботи незалежних театрів, який є неймовірно привабливий саме для авторів та режисерів. Оскільки вистава грається в середньому близько 20 разів протягом двох-трьох місяців, то виникає потреба постійного оновлення репертуару, а отже робота для драматургів, режисерів, сценографів, акторів – на відміну від репертуарного театру, де вистави можуть гратися багато років, а склад театрів сталий.

У Франції є численні програми підтримки форм розвитку сучасної драми: гранти на видання книг, переклади з іноземних мов французькою і з французької іноземними (для публікацій, читань, вистав), є кілька театрів, які спеціалізуються на сучасній драмі, зокрема вже згадуваний «Театр дю Рон Пуен», театр франкофонної драми «Тармак», театральна компанія, яка спеціалізується на Східній Європі і Центральній Азії «Сільдаві».

Головні театральні фундації країни: Фонд Бомарше (надає гранти на створення п'єс, переклад з французької, втілення); Національний центр книги (гранти на видання, переклад, резиденції), Національний центр театру (30 фр. авторів, 30 перекл. - гонорари авторам + гранти на постановку протягом 3-х р.- але після 20 зіграних вистав); Дім Антуан Вітез (переклади п'єс з інших

мов французькою); Агентство авторських прав (альманахи з уривками, конкурси) .

НІМЕЧЧИНА.

У Німеччині діють два Національних театри, і обидва за межами столиці (зарубіжна бульварна комедія в Національному театрі – це нонсенс).

У Німеччині державою повністю утримуються театральні приміщення. Взагалі це є правилом для більшості країн Європи. Стосовно театральної сфери в країні діє принцип децентралізації (що виглядає цілком логічно для федеративного устрою держави), тож підтримка та розвиток культури та театральної справи відбувається на місцевому рівні. Важливо також те, що театральні проекти, незалежно від статусу митців, можуть фінансуватися з фондів різних рівнів, а саме: Федерального фонду культури, Фонду культури федеральних земель та приватних фондів. Федеральний фонд також не підтримує театр «взагалі», а культурні проекти певного напрямку – ті, які мають державне чи міжнародне значення, мають інноваційний характер. Натомість Федеральне міністерство культури та ЗМІ опікується переважно культурною спадщиною, її збереженням та поширенням закордоном.

У Німеччині незалежні театри (яких більшість) мають різні форми підтримки – спеціалізовані приміщення з адміністрацією, які утримуються на міському чи районному рівні, резиденції, пільгову оренду, грантові програми тощо. Тобто у кожній федеральній землі діють свої закони щодо підтримки мистецьких проектів. «Також перевагою німецького типу є той факт, що драматурги, актори, режисери мають агентів, що сприяє активнішій комунікації. Як агентства працюють також видавництва, які спеціалізуються на драматургії. Загалом сучасна драма в Німеччині має потужну систему підтримки – гранти на книги, переклади, резиденції, постановки і сценічні читання, до того ж не лише в самій Німеччині, а й у багатьох країнах в рамках роботи Міжнародного Гете-Інституту» [16] .

ПОЛЬЩА.

На початку 90-х автор економічних реформ Лешек Бальцерович на одній із зустрічей заявив: «Культура і наука повинні утримувати себе самі». Усі витрати з державного бюджету на культуру скоротились з 2% до 0,7%.

Тож 90-і роки стали серйозним випробуванням для польського театру, коли зали катастрофічно спорожніли, і поляки жартували, що найчастіше йде вистава «виставу відмінено». Театр, який ще нещодавно був ближче до «храму» і «кафедри», активно розвивав іпостась «цирку». Директори у відчаї накинулися на розважальний репертуар, переважно західний – легкі комедії чи то драми з проблемами, зовсім неактуальними для власних громадян. Критики твердили, що у Польщі цікавої драматургії нема й вірогідно ніколи не буде. Тодішній театр жив інсценізаціями класики і прем'єрами західних «бруталістів», - зазначав відомий дослідник сучасної польської драматургії Роман Павловський.

З 1999 року у Польщі майже всі театри підпорядковуються 16 Воєводствам, що стало можливим після проведення адміністративної реформи та децентралізації. Держава залишила під своєю опікою тільки три сцени: Національний театр у Варшаві, Великий театр опери та Національний старий театр у Кракові. Зміна законодавства відкрила можливість для влади фінансувати як державні, так і недержавні театри. Скажімо у Варшаві для 12 недержавних театрів розмір дотацій становив 2 млн злотих, тоді як для 16 державних театрів – 91 млн злотих, тобто у сорок разів більше. Ця диспропорція істотно не змінюється протягом років.

У 2003 році був створений Інститут Театру за сприянням тодішнього міністра культури В. Домбровського (але фактично розпочав повноцінну діяльність з 2006 року). Ця культурна установа відповідає за творчу складову театральної діяльності – ідеї та проекти – театральний центр країни, що має найбільший архів, бібліотеку, книжковий магазин, займається фестивалями, акумулює в собі інформацію діяльності усіх без винятку театрів.

У рамках Східного партнерства Інститут Театру має свої представництва в Грузії, Азербайджані, Молдові, Україні (Київ).

Директор Інституту Мацей Новак в одному з інтерв'ю в Україні зазначив: «Дуже дивно, що така велика і талановита країна як Україна, знаходячись між двома такими сильними театральними країнами, як Росія та Польща, фактично не має свого театру. Успішно працюючи в інших країнах, багато українських режисерів та акторів чомусь не потрібні власній державі» [23].

У Польщі функціонують як традиційні репертуарні театри, так і сучасні проектні. Зокрема діє система театральних центрів (театрів як приміщень), в яких працюють незалежні театральні групи, і де місцевою владою утримується сама будівля, комунальні послуги та адміністрація, а вже на створення вистав театр мусить заробити, або знайти кошти.

Міжнародний фестиваль сучасної польської драми «Рапорт» у Гдині вважається одним із найпрестижніших у країні.

ФЕДЕРАЦІЯ ВАЛЛОНІЯ-БРЮСЕЛЬ (БЕЛЬГІЯ)

Міністерство культури Федерації Валлонія-Брюссель надає низку стипендій для бельгійських авторів, зокрема авторів драматичних творів. Щороку виділяються такі стипендії: 1) стипендія підтримки (3000 євро); 2) стипендія для молодого автора (3500 євро); 3) стипендія для написання твору на 3 місяці (9000 євро); 4) стипендія для написання твору на рік (25000 євро). До того ж, наявні стипендії для перебування на творчій резиденції (по 1500 євро) у Берліні, Монреалі, Римі та Авіньйоні (у співпраці з Центром драматичного письма Федерації Валлонія-Брюссель).

Для бельгійських авторів існує низка резиденцій, спеціалізованих на драматургічному письмі. Йдеться про резиденції в Шартрез-лез-Авіньйон (спільно з Францією), Марімоні (Бельгія), острові Комасіна (спільно з Італією). Для підтримки бельгійських авторів періодично оголошуються конкурси для написання драматургічних текстів різноманітними установами – театрами, продюсерськими компаніями, видавництвами та місцевою

владою. Провідним координатором таких проєктів постає Центр драматичного письма Федерації Валлонія-Брюссель, що працює в тісній співпраці з Міністерством культури Бельгії, а також із провідним видавництвом драматургії «Лансман».

Центр драматичного письма Федерації Валлонія-Брюссель також публікує тексти бельгійських драматургів у серії «Театротека» на своєму сайті для пропонування охочим до співпраці партнерам. Ця установа також надає критичну оцінку зацікавленим у рецензуванні своїх творів авторам і пропонує різноманітні заходи з участю авторів – наприклад, майстер-класи для молодих письменників у шкільній і університетській освіті. Також наявні 6 сесій акторських читань виставлених на конкурс творів, поданих авторами до Центру для подальшої постановки в театрах Бельгії. Також Центр організовує кожні два роки Конкурс на здобуття Премії Режисерів, у якому беруть участь бельгійські автори-драматурги – задля популяризації творів серед режисерів, як бельгійських, так і режисерів з інших франкомовних країн – Франції, Швейцарії та Канади.

ШВЕЙЦАРСЬКА КОНФЕДЕРАЦІЯ (РОМАНСЬКІ КАНТОНИ)

Спілка письменників Швейцарії надає низку послуг франкомовним швейцарським авторам, які створюють драматичні твори. Передусім слід відзначити досить широкий перелік літературних конкурсів на найкращий літературний текст, до проведення яких залучені низка установ, зокрема центральних театрів (Женевський театр комедії, Народний романдський театр) і культурних фундацій (КТV АТР).

Культурний фонд Спілки письменників Швейцарії також надає підтримку на конкурсній основі театрам і режисерам для постановки текстів швейцарських авторів (річний бюджет 70000 швейцарських франків), для видання творів швейцарських авторів французькою мовою у Швейцарії, а також для швейцарських композиторів, які створюють музичні твори для

сцени. Окремим пунктом виділяється підтримка композиторів лірично-драматичного спрямування (оперета, опера, мюзикл).

Швейцарські автори драматичних творів також беруть участь у конкурсних програмах для низки міжнародних резиденцій для письменників у Франції, Бельгії, Канаді та Угорщині. Існує й швейцарська резиденція для швейцарських франкомовних авторів-драматургів, Мезон Мену, організована за підтримки Фундації Обер-Турньє.

ГЛОБАЛІЗАЦІЯ СВІДОМОСТІ

Принагідно хочеться зачепити й питання глобалізації, яке не може не впливати на весь соціокультурний розвиток. Проте те, якими реактивними темпами Україна нині глобалізується – не може не приголомшувати. Тому для українського суспільства є досить реальною перспектива стати суспільством споживачів з позбавленням будь-яких потуг на спроби власної самоідентифікації. Так, нас тривалий час переконували, що глобалізація – це перший крок на шляху до трансформації людства у нову спільноту. Погоджуємося. Але головне – під час цих болючих процесів зберегти свою красу та самобутність, що неможливо здійснити без нових ідей. А вони не встигають народжуватися, тому що традиційні інститути та механізми держави просто об'єктивно нездатні впоратися зі швидкістю тих процесів, які відбуваються під час глобалізації.

І ще. Головною проблемою глобалізації уявляється глобалізація системи без глобалізації свідомості. Якщо не буде забезпечений комплекс заходів, спрямованих на розширення свідомості та духовності людства, - система стане монстром, яка знищить саме людство. Про людство, власне, можемо говорити в перспективі. А ось про загрозу титульним націям – вже сьогодні. Скажімо, у тих країнах, де виникає загроза титульній нації, одразу спостерігається занепад в усіх сферах життя. Дуже красномовний в цьому сенсі приклад із Францією, де терміново підготовлені поправки до законів, які передбачають захист корінних французів. А почали французи по-

справжньому бити на сполах після початку кризи у своєму національному кінематографі та театрі.

А поки що можемо констатувати, що стратегія у пошуках продуктивної національної ідеї та місткої формули етнічної унікальності у вимірі екрану сполучається із закономірною появою нових тем, що відповідають процесам глобалізації та «глобальної Європи». Як зазначає мистецтвознавець Ірина Зубавіна: «Ці відчайдушні замаху на європейськість стали однією з «модних» тенденцій вітчизняного культурного простору нової доби, викликаючи закономірне питання: чи потрібно «втискуватись» туди, куди при бажанні можна зайти шляхетно й невимушено...»

ВИСНОВКИ

Дійсно, сучасна драматургія складає в багатьох розвинутих країнах більшість репертуару і формує оригінальність та актуальність національного театрального процесу. Єдина країна в Європі, яка фактично позбулася всіх форми підтримки – Україна, що об'єктивно призводить до відставання нашого театру і неадекватності сучасним світовим процесам. Ми спробували дослідити та запропонувати нові механізми творення репертуару на основі сучасної драми, а також впровадження принципово нових засад взаємодії театрів та драматургів. Вважаємо, що польський досвід реформування театру найбільш прийнятний для України. Принаймні головні його засади. А саме: збереження найкращих зразків репертуарного театру і підтримка сучасних форм інноваційного театру, тобто надати можливість ефективно розвиватись двом театральним моделям. І дослухатися до експертного середовища, яке пропонує культурний простір не руйнувати, а створювати «нові форми». Безумовно, належить більше «стимулювати» регіональну владу щодо підтримки місцевих театрів, але для цього залучити до ефективного управління й експертне середовище, яке зможе надавати свою допомогу на основі новоствореного Інституту театру України (пропозиції щодо його відкриття давно вже лунають від провідних театрознавців країни). І, звісно, запропонувати довгоочікуване ідеологічне розуміння розвитку театру та працювати в унісон викликів часу, що сприятиме підвищенню рівня сучасної драматургії. А це в свою чергу допоможе формуватиме нові програми взаємодії «слова і дії» на прикладі кращих світових зразків, які, безумовно, сприятимуть актуалізації соціальної ролі драматурга в контексті нових вимог та запитів часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Авансцена: Інформаційний збірник сучасної української драматургії: Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса / упор. Я. Верещак [та ін.]; [передм.] О. Бондарєвої. – К.; Л., 2012.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер с фран.сост., общ. Ред. и вступит. Ст.Косикова Г.К. М. 1989. 616 с.
3. Бондарєва О.Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія. К.: Четверта хвиля, 2006.
4. Борщевський С.М. «Курбасівські читання» №11, Київ-2016, ст.51
5. Горбачов Д. Шароварна – гопашна культура як джерело світового авангарду. Університетські діалоги №6/2008, ст.9
6. Дзюба М. «КДБ про Параджанова» Режим доступу до ресурсу: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1123
7. Киянівська Л. _Метаморфози буття. «Вітчизна № 11-12/2009 ст.106.
8. Коваленко О. «Концепція міжнародного театрального фестивалю на базі світового досвіду (аналітичний огляд)»
9. Корнієнко Н.М., «Від Фауста до Протея: нелінійне театрознавство – постнекласичний ландшафт», в-во «Альтерпрес», Київ-2013, ст. 89
10. Корнієнко Н.М. Театр як діагностична модель суспільства. Деякі універсальні самоорганізації художньої культури : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства. К., 1993.
11. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба лінійності. Київ: Нац. Центр теарт. Мистец. Ім. Леся Курбаса, 2008.
12. Мірошниченко Н.Л. «Курбасівські читання» №12, Наук. вісник. НЦТМ ім. Леся Курбаса: Київ -2017, в-во «Світ знань», ст.105

13. Мірошніченко Н.Л. Неоміфологічна революція та трансформація структури драми. «Курбасівські читання» №11, Наук. вісник. НЦТМ ім. Леся Курбаса: Київ-2016, ст.34-36.
14. Мірошніченко Н.Л. Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь. Курбасівські читання: Наук. вісник. НЦТМ ім. Леся Курбаса: Київ 2006: [Театр: континуум, коди, парадокси інтерпретації], ст. 56-85.
15. Мірошніченко Н.Л. Передвісник переходу: українська драматургія 80-х років ХХ століття в контексті розвитку моделі «автор-театр». Наук. вісник. НЦТМ ім. Леся Курбаса. Київ: 2005. ст. 147-178.
16. Мірошніченко Н.Л. Міжнародні тенденції у сфері незалежних театральних ініціатив та український феномен. Наук. вісник. НЦТМ ім. Леся Курбаса №13 Київ: 2018. ст. 100-122.
17. Мірошніченко О.О. Принципи театральної реформи і концепція європейських театральних центрів. Наук. вісник. НЦТМ ім. Леся Курбаса №13 Київ: 2018. ст. 87-89.
18. Почепцов Г. За межами омріяного. Країна №5/2010 ст.
19. Шаповал М., «Інтертекст у світлі рампи», в-во «Автограф», Київ – 2009, ст. 17 – 250.
20. Шаран В.Г. Як будувати державу у культурному просторі. Вітчизна № 9-10/2009, ст. 47
21. Сповідь після зламу: Антологія сучасної польської драматургії / ред. Лесь Белей. – К.: Темпора, 2014. – 352 с.
22. Чого бракує українському кіно? Реформа. Режим доступу до електронного ресурсу:
ресурсу <https://rada.opora.ua.org/novyny/reforma/11591-choho-brakuie-ukrainskomu-kino-reforma>
23. 250 років публічного театру в Польщі. «Український театр» №4-5-6/2015 «Театральна перехідність», ст. 15-17.