

ЗБЕРЕЖЕННЯ Й АКТУАЛІЗАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ У ДІЯЛЬНОСТІ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕАТРУ (КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-МУЗИКОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ)

- A** Дослідження фольклорного театру як феномену сучасної культури, діяльність якого спрямована на збереження, підтримку традицій і транслявання досягнень національної художньої спадщини і культурних цінностей, пов'язано з його баченням не лише як про сукупність «дотеатральних» обрядово-ритуальних, ігрових, драматичних дій, але й як про специфічний соціально-культурний інститут, що сформувався в результаті деформації народних ритуально-обрядових практик і є нерозривно пов'язаним з існуючим у сучасному суспільстві інституційним й організаційним простором побутування традиційних цінностей і практик.

Наукова новизна дослідження в цілому визначається тим, що фольклорний театр розглядається як феномен сучасної культури, як форма адаптації та актуалізації нематеріальної культурної спадщини українського народу з її специфічними ознаками: синкретизм, імпровізаційність, вербальність, канонічність.

Театралізація в сучасному суспільстві є одним із способів актуалізації цінностей культури минулого у сьогоденні. У сучасному суспільстві інтеграція ідеї «живого музею» в мистецьку діяльність фольклорного театру є значною передумовою трансляції традиційних соціально-культурних цінностей і норм, ефективного засвоєння різноманітних елементів народної культури.

Ключові слова: фольклор; театр; традиційна культура; фольклоризм

- S** *Sinelnikova Valentina, Didok Serhii. Preservation and actualization of traditional culture in the activities of folk theater (cultural and musicological aspect).*

The study of folklore theater as a phenomenon of modern culture, whose activities are aimed at preserving, maintaining traditions and broadcasting the achievements of national artistic heritage and cultural values, is associated with its vision not only as a set of «pre-theatrical» ritual, game, dramatic actions, but also as a specific socio-cultural institution that was formed due to the deformation of folk ritual and ceremonial practices and is inextricably linked with the existing institutional and organizational structure of modern society.

The scientific novelty of the study is the following: the folklore theater is considered a phenomenon of modern culture, a form of adaptation and actualization of the intangible cultural heritage of Ukrainians with its specific features: syncretism, improvisation, verblality, canonicity.

Theatricalization in modern society is a way to actualize the values of the culture of the past in the present. In modern society, the integration of the idea of a «living museum» into the artistic activity of folk theater is a significant prerequisite for the transmission of traditional socio-cultural values and norms, effective assimilation of various elements of folk culture.

Key words: folklore; theater; traditional culture; folklorism

Сінельнікова Валентина Володимирівна, кандидатка історичних наук, доцентка, доцентка кафедри музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Україна

Sinelnikova Valentina, PhD in History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Musical Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine

E-mail: grucynj@i.ua

Дідок Сергій Володимирович, доцент кафедри музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України, Україна

Didok Serhii, Associate Professor of the Department of Musical Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Honored Artist of Ukraine, Ukraine

E-mail: didok_sergiy@ukr.net

Актуальність проблеми. Прискорення темпу життя індустріального суспільства, що мало наслідком швидку зміну соціальних пріоритетів і запозичення культурних стереотипів, призвело до руйнації традиційної культури. Розвиток процесів урбанізації, інформатизації, стандартизації та уніфікації всіх сторін життя призвели до зростання ролі «споживчого», до превалювання зовнішніх, видовищних форм у художній культурі. Наслідком цього стала невідворотна втрата народної культури. Перетворившись в

елемент масової, нетрадиційної (неприродної) культури, фольклор нині вже не є спонтанним (повсякденним) видом творчості людей. З іншого боку, в цих умовах очевидно є загальна тенденція підвищення престижності традиційної культури: зріс інтерес людства до своєї історії, традиційного мистецтва, спостерігається певне прагнення зберегти, відстояти власну самобутність. Це обумовлюється не лише світовою «модю» на автентичність, але й посиленням національної самосвідомості, етнічної са-

моїдентифікації, розуміння своєї національної цілісності – соціально-культурної та територіальної, особливо в сучасних воєнних реаліях в Україні.

Гостра проблема збереження традиційної культури, актуалізації й трансляції її цінностей, а також зростаюча роль видовищної культури й стійке тяжіння сучасної людини до візуальних форм комунікації обумовлюють наше зацікавлення питаннями збереження й ретрансляції нематеріальної культурної спадщини в діяльності фольклорного театру, зокрема проблемами сценічного репродукування традиційної культури (у т. ч. музичної) та традиційних обрядових практик як основи театралізації фольклору.

Визначна роль фольклору у ствердженні цінностей традиційної культури в сучасному суспільстві та процесах наслідування, успадкування, трансляції соціальної пам'яті, соціально значущих досвіду і знань, обумовлює важливість дослідження фольклорного театру як феномену сучасної культури, діяльність якого спрямована на збереження, підтримку традицій і транслювання досягнень національної художньої спадщини й культурних цінностей.

Фольклорний театр розглядаємо як явище сучасної культури, що сформувалося в результаті деформації народних ритуально-обрядових практик і є нерозривно пов'язаним з існуючим у сучасному суспільстві інституційним й організаційним простором побутування традиційних цінностей і практик. Саме це визначає актуальність визначення наукових основ діяльності фольклорного театру в умовах сучасності.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Необхідність створення в сучасному урбанізованому суспільстві основ культурного простору для функціонування фольклорної спадщини, актуалізації традиційних форм святкової поведінки неодноразово обговорювалася вітчизняними й закордонними фахівцями. Вивчення фольклорного театру в контексті соціально-культурних процесів спирається на дослідження в рамках філософії, культурології, етнології, етнографії, фольклористики, музикознавства та інших наук. Фольклоризм як явище художньої культури розглядає С. Садовенко [7]. Зв'язок фольклорного театру з ритуально-обрядовими практиками розкривається в працях В. Всеволодського-Гернгросса, А. Іваницького [4], О. Курочкина, І. Земцовського, Й. Федаса та ін. Культурологічний аспект особливостей сучасного театрального фольклоризму відображений у дослідженнях С. Грици [3], М. Сосієру [10], Т. Пістунової [6] та ін. Музичний фольклор у сучасній масовій культурі України, народно-музична традиція в сучасних сценічних практиках і фольклоризм на оперній сцені кінця ХХ – початку ХХІ ст. були у центрі уваги А. Акопяна [1], В. Сінельнікової, І. Сінельнікова [8], А. Фурдичка [9]. У підготовці розвідки були також використані інтернет-джерела та поодинокі дослідження щодо мистецько-фольклористичної діяльності та пошуків різних форм

театралізації фольклору Центром сучасного мистецтва «ДАХ» (ЦСМ «ДАХ») [2; 5].

Мета дослідження: розкрити основні характеристики та специфіку культурного потенціалу сучасного фольклорного театру як форми художнього об'єднання й інституціалізації культурного простору (на прикладі мистецької діяльності ЦСМ «ДАХ» (м. Київ)).

Відповідно до теми та мети визначено завдання дослідження: проаналізувати комунікативний простір мистецької діяльності та сучасний досвід функціонування фольклорного театру в аспекті збереження та актуалізації цінностей традиційної культури (у т. ч. музичної, на прикладі ЦСМ «ДАХ»).

Викладення основного матеріалу. Театралізація фольклору в комунікаційному просторі різноманітних інституцій (музеїв, бібліотек, власне театрів (драматичних, музично-драматичних, власне фольклорних тощо) є сучасним методом актуалізації та репрезентації національної культурної спадщини, що базується на видовищності, розважальному та ігровому характері ритуально-обрядової та фольклорно-театральної практик. Відображаючи народну естетику задоволення видовищами, фольклорний театр є демонстративним, традиційним у виконавських формах, імпровізаційним, позитивно-святковим у творенні ігрової реальності.

Феномен фольклорного театру відповідає прояву культурної рецепції (або фольклоризму) сучасного суспільства і може бути розглянутий у двох аспектах: як театр – інститут та як театр – дійство, тобто сукупність форм і жанрів української народної традиційної творчості. Перший аспект характеризує сучасне явище національної культури, ознакою якого є інтерес до історичного минулого України, що реалізується у взаємодії фольклорного театру з іншими організаційними формами трансляції традиційних культурних цінностей. Другий аспект характеризує етнокультурну спадщину українського народу в її «класичних» формах, на основі яких проводяться дослідження щодо відродження традиційної культури в сучасних умовах. Фольклорний театр у сучасному суспільстві розглядаємо як «драматичну» (динамічну, живу) форму опанування та транслювання нематеріальної культурної спадщини у єдності активності та інтерактивності, що сприяє задоволенню інформаційних, когнітивних, емоційних та рекреаційних потреб відвідувачів.

Фольклорний театр, як різновид етномистецької діяльності, нині є достатньо популярним у Європі та світі. Зазвичай такі театри будують свою мистецьку діяльність на основі матеріалів фольклорних експедицій, які й стають основою вистав. Фольклорно-етнографічний матеріал у спектаклях представлений у комплексі з діалектом, народним костюмом, предметами побуту та іншими складниками нематеріальної й матеріальної культурної спадщини. Драматична дія є синкретичною й поєднує в собі різноманітні форми фольклору (словесного, хореографічного,

музичного), кожний актор є виконавцем своєї рольової лінії поведінки на сцені. Глядачі неодмінно є співучасниками сценічної дії (тобто використовуються елементи інтерактивних практик): наприклад, у найпопулярнішій сцені обдарування молодят на весіллі часто використовується прийом частування всіх присутніх в залі глядачів.

В Україні з 1994 року в такому речизі працює експериментальний театральний майдан «Центр сучасного мистецтва «ДАХ»». Його творчість – це майже 30-річний досвід пошуку динамічного синтезу різних методів акторського й режисерського мистецтва, а також художніх форм втілення творчого задуму на основі звернення до української театральнo-музичної традиції. Влад Троїцький – незмінний лідер театру – наголошує, що: «ДАХ» – це серйозні дослідження в царині фольклору, який є квінтесенцією енергії української землі. Сучасний український театр цю енергію практично не використовує... вона з відходом корифеїв поступово зійшла нанівець, перетворилася в «шароварщину». Хоча вкрай необхідним є зацікавлене щиросердне звертання до фольклору, робота з ним, осмислення й – віддача в міську культуру...» [5]. Поділяючи думку В. Троїцького про те, що «... у чистому вигляді фольклор міською свідомістю дуже важко сприймається, тут необхідна певна трансформація» [там само], проаналізуємо, як змінюється і трансформується традиційне фольклорне середовище у виставах ЦСМ «ДАХ», зокрема у тих, що були створені театром у співпраці з відомими українськими фольклорними гуртами.

Фольклорна вистава «В пошуках втраченого часу... Життя» (2001 р.) – спільний проєкт режисера В. Троїцького та фольклорного ансамблю «Божичі» (керівники – І. Фетисов і С. Карпенко). Вистава розповідає про життя українського села в довоєнні та повоєнні 1930–1940 роки. На наш погляд, звернення учасників і постановників вистави саме до окресленого періоду життя українського села, є знаковим, адже цим вони хотіли продемонструвати, що ці роки не були періодом занепаду народної культури. «Ми намагалися звернути увагу на те, що фольклорні традиції, що жили ще півсторіччя тому і які ми демонструємо у виставі, сьогодні практично зникли», – стверджували учасники вистави [6].

Сюжетна лінія будується навколо символічно-ритуального столу, за яким грають весілля, проводжають в армію, радіють народженню дітей і збільшенню роду, поминають померлих, сміються, плачуть, спілкуються, втішають один одного, – тобто йде життя. У підготовці вистави було використано фольклорно-етнографічні записи, здійснені учасниками гурту «Божичі» під час експедицій Східною та Центральною Україною (Сумщина, Полтавщина, Дніпропетровщина, Чернігівщина). Мистецька команда вистави не намагалася показати життя якогось певного села в певний період. Акторами і постановниками театрального дійства були використані деякі елементи автентичного (сільського) світосприйняття, музики, танців і здійснена

спроба «побудувати» своє – абстрактне, загальноукраїнське – власне село.

Особливістю вистави, окрім залучення народних пісень та обрядів, стало використання текстів розповідей селян, записаних акторами у фольклорних експедиціях. Слова перепліталися з піснями та танцями, однак це не було «шароварною показухою» – реальність ритуальних дій настільки заворожувала, що втрачалось відчуття часу: глядачі раділи й хвилювалися так, наче все життєве «коло» від «Божичів» стосується їх особисто.

Під час театральної дії актори занурювали глядачів у природний ритм традиційної музики, пісні, обрядової дії, повсякденного сільського життя; намагалися відтворити на сцені природне середовище побутування автентичного твору, розкрити його глибинні сенси, зробити так, щоби ця музика відбулася й прозвучала для глядачів тут і зараз, незважаючи на дистанцію, що розділяє людину ХХІ століття з традиційною культурою багатовікової давнини, зробити традиційну музичну культуру актуальною для глядача ХХІ століття [7]. Усе це демонструвало високу культуру опанування акторами народної традиції та сприяло створенню особливого театральнo-музичного простору якісного «вторинного фольклору».

Відзначимо, що звернення до фольклорної музики принесло виставі та її режисеру «Київську Пектораль – 2001» як найкращій музичній постановці року. Того ж 2001 року з різних причин вистава припинила своє існування.

Потрібно також згадати ще один театральнo-мистецький проєкт Влада Троїцького, спільний з відомим українським фольклорним гуртом «Древо», прем'єра якого відбулася у вересні 2002 року. Ця співпраця виявилася досить цікавою в силу особливої специфіки самого фольклорного колективу, який уже понад 40 років є одним із найвідоміших в Україні дослідників та інтерпретаторів народної пісні, зберігаючи її живу неповторну автентичну манеру виконання.

Троїцький визначив жанр вистави як «ФОпера» (фольклорна опера), у який поєдналися, здавалося б, зовсім несумісні музичні жанри, традиції й напрями: оперний спів belcanto й автентичне виконання, російський романс й українські голосіння, аргентинське танго й народний танок «ойра», гра на традиційних народних інструментах і класична або джазова музика. Більшу частину музичної драматургії займав український музичний фольклор у всьому його розмаїтті: чумацькі, весільні пісні, колискові, колядки, щедрівки, коломийки, голосіння. Особливий колорит у музичну палітру вистави додало використання інших музичних пластів – різноетнічної музики (єврейських, циганських мелодій), духовного співу, джазу, фрагментів з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», куплетів Мефістофеля з «Фауста» Ш. Гуно, «сороміцьких» частівок. «ФОпера» з'єднала в собі етнічну музику різних народів, стилів і напрямів, які не вступали у протиріччя, а

природно змінювали і доповнювали одне одного протягом вистави.

Об'єднуючою канвою такого різноманітного музичного рішення стала традиційна українська вертепна драма XVI–XVII століть у літературній обробці автора лібрето музичної вистави – керівника ансамблю «Древо» Є. Єфремова, де дивно поєдналися типові дійові особи вертепної дії: Чумак, Жид, Ірод, Іуда, Діва Марія, Чорт – з іншими, не менш колоритними образами: Відьмою (Шинкаркою), Смертю, Музикою, Сиротиною.

Фантастичні пригоди Чумака Макара, перетворення його після смерті в царя Ірода, а пізніше – повернення душі в її перший облік відбувалося за допомогою ритуального маскування. Використання масок – образів у виставі було різноманітним: маска як «заміна» обличчя (тобто вдягнена на голову) і маска – супутник (актори тримали їх на палицях). У цьому аспекті постановниками вистави актуалізувалася стародавня традиція демонстрування потреби духовного зв'язку людини з божественним началом саме через маскування, хоча, за думкою дослідників, «з плином років у колективному менталітеті народу відбуваються суттєві зміни, клаузули, які спонукали до поступової еволюції магічного перевтілення в ігрове, засвідчене в сімейних і календарних звичаях, що призвело до десакралізації ритуальної маски...» [10].

Актори «ФОпері» змогли передати особливу магію театрального перетворення, безперечною заслугою успіху вистави стало виконання головної ролі Чумака Макара Євгеном Єфремовим. Не менш колоритними були образи своєрідного «чепуруна» – Чорта (Роман Єненко) і Відьми-Шинкарки (Ірина Клименко). Успіх вистави був також обумовлений виразним інструментальним супроводом скрипаля Сергія Охримчука, якій зумів поєднати різноманітні стилі й напрями фольклорної музики, джазу, класики, і цим надав «ФОпері» оригінального й неповторного колориту.

Сценографія Ігоря Лещенка перетворила тісний простір сцени на вертепну скриньку, відокремлену від глядацької зали парканом із високими воротами. Як у стародавньому грецькому театрі, глядачі були розміщені амфітеатром (на відміну від вистави за участі гурту «Божичі» – тут глядачі були співучасниками дії й розташовувалися за периметром глядацької зали на лавах), що також додавало виставі певної атмосферності. Розміщені на задньому плані макети хаток і церков, згідно з традиціями вертепної умовності, створювали ілюзію безмежного горизонту. У центрі сцени, на купі «солі» були встановлені величезні кам'яні жорна, що, не зупиняючись усю виставу, рухалися по колу – багатозначний символ, що надав смислової глибини жартівливому сюжетові, немов запозиченому зі сміхової літератури «низового» бароко. Треба також додати, що режисер вистави намагався втілити вічну ідею руху життя по колу, яке не припиняється навіть після смерті.

Актори – учасники гурту «Древо» – професійні музиканти – фольклористи – розгортали ексцентричний сюжет: чумак Макар потрапляє до шинку, закохана шинкарка-відьма, помітивши залицяння Макара до місцевої красуні, за порадою чорта отруювала чумака. З цього моменту душа Макара блукала поміж двох світів і часів. Він перевтілювався в євангельського царя Ірода, одружувався зі смертю, вбивав немовлят, зустрічався з Іудою. Лише світле Христове Воскресіння, яке у фіналі об'єднувало дві реальності, позбавляло Макара його химерних марень.

Складне лібрето Є. Єфремова – роздуми над проблемами життя і смерті, сутністю добра і зла, було втілене в традиціях народно-карнавальної культури. Гротескні ситуації й діалоги, костюми й ритуальні маски виконавців, незвичні режисерські ходи дивували й смішили глядача: наприклад, рука покійника Макара потихеньку тягнулася до склянки горілки, залишеної на могилі невішним побратимом; комічно стрибали у блазенському танку Іродові слуги, озброєні дитячою шаблюкою й саперною лопаткою; жорстокий цар Ірод нищив немовлят, відламуючи кінцівки пластмасовим пупсам (і все це у криваво-червоному світлі прожекторів у поєднанні з грою на балалайці і співом «сороміцьких» частівок): так євангельський Іуда наче поставав карикатурою на маніяка-вбивцю із сучасного трилера. При цьому вистава не втрачала філософського сенсу, адже, карнавальний сміх у традиційній культурі, знищуючи, завжди відроджує й оновлює, а знижуючи – підносить [4].

Експеримент з «Древом», безсумнівно, був вдалим: покласти на «Кам'яне коло» можна було лише за попереднім записом – білети не розповсюджувалися. Чутки про фольклорну оперу у київському мистецькому середовищі обростали легендами. Тодішні театральні експерти писали, що фольклорна опера просякнута архаїкою, і цей зв'язок із глибинними фольклорними традиціями – скоріш перевага, ніж недолік вистави. В. Троїцький на початку 2000-х рр. активно заявив: фольклор – це не архаїка, а надзвичайно актуальна тема [2].

На жаль, непідробний ентузіазм творчого колективу не гарантував і цій виставі, як і попередній, довгого життя. У першу чергу, це було обумовлено тим, що всі виконавці займалися цим театральним проєктом у вільний від основної роботи час, якого у такого відомого фольклорного колективу, як «Древо», було вкрай мало. Однак робота з «Божичами» та «Древом» над фольклорними містеріями стала вдалою спробою Влада Троїцького продемонструвати невичерпаність і мобільність музичного фольклору України, а також нашоствхнула його на ідею створення відомої вже сьогодні фольк-етно-хаос-групи «Даха-Браха» (лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка у галузі музичного мистецтва, 2021 р.), що поєднує у своїй творчості український музичний фольклор із супроводом на різноетнічних інструментах; а також на організацію музично-театрального фестивалю «Гоголь»