

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра майстерності актора та режисури драматичного театру

ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ В РЕЖИСУРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Кваліфікаційна робота на здобуття ОР «Магістр»

За спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво»

Виконала:

Здобувачка вищої освіти

За ОПП Режисура драматичного театру

Катерина ПАВЛЮЧЕНКО

Науковий керівник:

доктор філологічних наук,

професор кафедри театрознавства

Ольга КАЛЕНІЧЕНКО

Рецензент: **Світлана ШУМАКОВА**,

доцент, кандидат мистецтвознавства

ХДАК

Допущено до захисту:

Завідувачка кафедри

доцент, заслужена артистка України

Оксана СТЕЦЕНКО

«11» січня 2023р.

Харків, 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Теоретико-методологічні аспекти дослідження.....	6
1.1 Історіографія дослідження.....	6
1.2. Методологія дослідження.....	9
РОЗДІЛ 2. Гендерна проблематика в театрі Західної Європи	14
2.1. Гендерна проблематика в театральній справі на прикладі Західної Європи.....	14
2.2. Творчість західноєвропейських режисерок в аспекті гендеру.....	23
2.3. Гендерні аспекти в режисурі на прикладі діяльності Кеті Мітчелл.....	29
РОЗДІЛ 3. Гендерний аспект в українському театрі	39
3.1. Взаємозв'язок гендерного аспекту та театального мистецтва в Україні.....	39
3.2. Основні тенденції в сучасних виставах харківських режисерок.....	49
ВИСНОВКИ.....	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	62

ВСТУП

Актуальність. Актуальність проблеми, яка зумовила вибір теми дослідження, полягає, перш за все, у низькому ступені її вивчення.

З моменту відокремлення режисури як окремого виду театральної діяльності закріпилася думка, що це чоловіча професія. Жінки-режисерки не є модою або віянням часу. Професія розвивалась поступово, і на всіх етапах були присутні жінки.

В Західній Європі увага на гендерну рівність зосередилася значно раніше, ніж в Україні. Тому на прикладі тенденцій в цих країнах можна зрозуміти, на що саме варто акцентувати при аналізі ситуації в українському театрі.

Тотальної рівності в галузі мистецтва наразі немає в жодній з країн світу, але позитивний рух прослідковується всюди, в тому числі в Україні. Особливий прогрес помітно у сучасних виставах. Все частіше і частіше митці і мисткині звертаються до таких гендерних проблем, як проблеми насильства над жінками, сприйняття жінок у суспільстві, сексизму (дискримінація за ознакою статі), мізогінії (ненависть до жінок). Під таким кутом зору режисери нерідко переосмислюють і класичну драматургію.

Хоча з роками в Україні прослідковується тенденція до гендерної рівності, сексизм і необ'єктивність щодо жінок в традиційно «чоловічих» професіях залишаються. При цьому абсолютно звичним є використання щодо жінок в професійній діяльності слів, що применшують їх вклад в мистецтво, особливо в режисурі. Поняття «жіноча режисура», яке часто використовується в обговоренні творчості, є дискримінаційним. В Україні жінки є активними учасницями театального життя, зокрема в режисурі. Вони все більше займають передові позиції, посади головних режисерок та художніх керівниць. У той же час у вітчизняному мистецтвознавстві майже немає фахових досліджень на рівні монографій, навчальних посібників та статей, які б широко висвітлювали різні аспекти гендерної проблематики у сучасному українському театрі, тому наша робота є актуальною.

Об'єкт дослідження: українське театральне мистецтво.

Предмет дослідження: вистави українських режисерок з погляду гендерного аспекту.

Мета: дослідити гендерний аспект в режисурі українського театру, довести, що різниці в роботі за ознакою статі немає, але вплив гендерних особливостей має значення через соціально-політичну природу поняття.

Окресливши ці фактори й назвавши їх, можна зменшити вплив стереотипів на діяльність українських режисерок.

Відповідно до мети дослідження можна визначити такі **завдання**:

- вивчити наукові роботи, в яких з різних боків осмислюються проблеми гендеру;
- дослідити західноєвропейський контекст задля ширшого розуміння проблематики даного явища;
- проаналізувати діяльність режисерок країн Західної Європи, щоб мати уявлення про тенденції розвитку режисерського мистецтва за межами України;
- визначити вплив гендеру на театральну діяльність в Україні, зокрема в режисурі;
- проаналізувати вистави українських режисерок, дійти висновків щодо тенденцій діяльності мисткинь у театрі.

Методологія роботи включає такі методи дослідження, як методи аналізу та синтезу, біографічний, порівняльний, історико-хронологічний, описовий і комплексний методи та метод реконструкції вистав.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що уперше зроблено комплексне дослідження гендерної проблематики в театрі, завдяки якому можна краще зрозуміти особливості розвитку західноєвропейського та українського театру взагалі й осмислити широкі можливості діяльності західноєвропейських та українських режисерок зокрема.

Практична значущість дослідження: результати даного дослідження можна використовувати в подальшому аналізі й вивченні гендерного аспекту в театральному мистецтві України, особливо в режисурі. Систематизувавши й

класифікувавши знання, отримані під час дослідження, можна зменшити вплив гендерних стереотипів на професійну діяльність.

Апробація результатів дослідження відбулася під час VII Міжнародної науково-практичної студентської конференції «Актуальні питання історії, теорії та практики театру в дослідженнях студентів і молодих учених», Львів, 27 – 28 квітня 2023 року, а також IV Міжнародної науково-творчої конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі», Харків, 20 – 21 травня 2023 року.

Загальний обсяг роботи – 70 сторінок.

Список використаних джерел охоплює 87 позицій.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, семи підрозділів, висновків та списку літератури.

РОЗДІЛ 1. Теоретико-методологічні аспекти дослідження

1.1. Історіографія дослідження

Як вважають дослідники, «вивчення гендернорольових трансформацій сучасного суспільства – це складана і багатогранна тема, яку досліджують психологи, соціологи, антропологи, сексологи, психіатри, філософи, юристи, етнографи та багато інших фахівців» [44, с. 3].

Розвиток у 1980-ті роки гендерних досліджень у США і Західній Європі привів до диференціації понять «стать» / «sex» і «гендер» / «gender», однак, насправді, філософський інтерес до проблеми статі / гендера простежується протягом усієї історії культури [83].

У філософії античного періоду представлені різні погляди на співвідношення чоловічого та жіночого в культурі (Аристотель, Платон, Марк Порцій Катон Старший, Пліній Молодший), проте, ідея бінарної антропологічної опозиції статей та природності домінування чоловічого в культурі значно переважала над ідеєю про взаємодоповнюваність маскулінного та фемінного начал та початкової андрогінності людської природи [9; с.16-17].

Новий час ознаменувався частковим переглядом тенденції, яка панувала протягом всієї історії і була пов'язана зі ставленням до жінки як до істоти, що за своїми моральними, інтелектуальними, фізичними якостями поступалася «справжній людині» – чоловікові, і виникненням альтернативних теорій статі (Д. Локк, Т. Мор, Ф. Шлегель, Д. Мілль та ін.), які пояснювали причини жіночої дискримінації недосконалістю соціокультурних умов і вперше імпліцитно відображали ідею культурного конструювання гендерних відмінностей [9; с.20].

Тим не менш, актуальність, як і раніше, зберігали як традиційно мізогіністичні підходи до проблеми статі (О. Вейнінгер), так і внутрішньо суперечливі теорії, автори яких (І. Кант, Ж.-Ж. Руссо, Г. Зіммель) хоч і робили спробу «виправдання жіночої природи», в результаті приходили все до тих же висновків про «природність» переваги природи чоловічої і, відповідно, чоловічого домінування в суспільстві [9; с.18-19].

XX століття ознаменувалося переосмисленням теорій статі в постструктуралістських критичних концепціях (Ж. Дерріда, Ж.Ф. Ліотар, М. Фуко та ін.), виникненням гендерної теорії, альтернативного антропологічного дискурсу та появою феміністської антропології на тлі осмислення фемінізмом своїх філософських підстав у працях Д. Батлер, С. де Бовуар, Ю. Крістевої, К. Міллет, Г. Рубін, Е. Сіксу, К. Уеста, С. Файєрстоун, С. Фаррелл, Б. Фрідан та ін. [35].

Значний вплив на розвиток у філософії культури гендерного спрямування справила некласична філософія (Ф. Ніцше, Г. Маркузе, Т. Адорно, М. Фуко, Ж. Дерріда, Ж. Лакан), дослідження К.-Г. Юнга, в яких формуються уявлення про архетипи, про архетипову фемінність (жіночість) і архетипову маскуліність (мужність), роботи про гендерну психологію З. Фрейда та О. Вейненгера [52].

Гендерна проблематика розглядається також у творах Ж.-П. Сартра «Буття і ніщо» та С. де Бовуар «Друга стаття». Велике значення для гендерних досліджень у галузі мистецтвознавства мають роботи філософа та драматурга Ф. Ведекінда [1].

Разом з цим філософи, соціологи та культурологи, вивчаючи питання гендеру, досить довго оминали можливості вивчення гендерної проблематики у театрі.

Тільки наприкінці XX – початку XXI століття з'являються цікаві дослідження у Західній Європі, і їх кількість з роками зростає. Серед цих досліджень присутні як статистичні огляди гендерної рівності в галузі мистецтва, зокрема в театрі (Gender Equality & Diversity in European, 2021; European Theatre Convention; P. Simone, 2019) [71; 84], так і аналітичні роботи та статті, в яких розглядається гендерна проблематика в цілому (A. Akbar, 2021; L. Bakare, 2020; F. Bergmann, 2018; S. Gabriele, 2016; L. Gardner, 2016; H. Gilbert, 1998; L. Kerbel, 2012; Kongress: episteme des theaters, 2014; A. Krishnamurthy, 2010; S. McGrane, 2018; Women in Modern Drama, 1989) [59; 62; 64; 69; 73; 78; 79; 80; 81; 82; 87].

Театрознавці та культурологи, осмислюючи творчі надбання режисерок, пишуть рецензії, в яких розглядають особливості творчого методу мисткинь, наприклад, діяльність Кеті Мітчелл (Т. Ashley, М. Billington, L. Gardner, М. Gillinson, С. Haggins, Е. Jeal, J. Thompson) [61; 65; 66; 68; 74; 75; 77; 85].

Вітчизняні літературознавці до вивчення образу жінки звернулися у 1990-ті роки. У центрі їхнього наукового інтересу опинилися питання, пов'язані з гендерною проблематикою в різних галузях соціокультурного дискурсу: дослідженню та виявленню жіночої літературної традиції, вивченню жіночих образів у літературі та феномену «жіночого читання», протиставлення маскулінного та феміністичного та гендерних ролей і стереотипів у художній літературі присвячені праці В. Агеєвої, Т. Гундорової, О. Забужко, Н. Зборовської, О. Омельчук, С. Павличко, Л. Таран, Н. Чухим [1; 2; 12; 13; 18; 19; 20; 22; 23; 37; 40; 50; 55].

Вже на початку ХХІ століття з'являються монографії, які присвячені питанням гендеру в українській освіті, розробкам інноваційних освітніх технологій, що були б доречні в сучасній загальнолюдській демократичній системі цінностей для покращення особистісного та професійного розвитку майбутніх фахівців, формування елітарної культури молоді [14; 53].

В останні роки в науковому товаристві все більше й більше з'являється статей, тез та матеріалів конференцій, що пов'язані з гендерною проблематикою у педагогіці та психології (О. Петренко, М. Сердюк, А. Шевченко, О. Луценко [9, с. 115 – 123; 9, с. 124 – 130; 9, с. 131 – 135; 39, с. 476 – 501], фольклористиці (Ж. Янковська) [9, с. 136 – 145], літературі (О. Башкірова, Л. Зелінська, М. Крупка) [4; 9, с. 22 – 32; 9 с. 54 – 66] культурології (З. Тьорпш) [35, с. 43 – 54], дослідженнях масової культури, історії (І. Грицай) [11], філософії (О. Рубан, К. Фісун) [44, 52]. Звертаються автори і до політичного та економічного аспектів гендерних досліджень (Т. Краснопольська, Т. Мельник) [27; 39, с. 219 – 263], а також приділяють увагу гендерним проблемам у сучасній Україні крізь призму європейського досвіду [10].

Особливо цікавими для розуміння мистецького й культурного фону в гендерному аспекті є, наприклад, навчальний посібник Г. Веселовської «Сучасне театральне мистецтво» [7]; стаття В. Галацької «Мовно-комунікативна організація жанру театального інтерв'ю України: гендерні принципи» [8]; колективне дослідження «Проблеми гендерної рівності в галузі культури та мистецтва» [24]; стаття Н. Копилової «Гендерні варіації фемінності у сучасних українських художніх практиках» [26]; посібник для експертів і експерток аналітичних центрів Т. Марценюк «Гендерна рівність і недискримінація» [33]; стаття І.М. Палько «Соціально-інтерактивний театр життя: гендерний аспект» [41]; стаття Н.В. Руденко-Краєвської «Сценографічні персонажі Тетяни Медвідь. Єдині установки» [45]; автореферат Н.В. Руденко-Краєвської «Творчість Тетяни Медвідь в контексті розвитку української сценографії 1970 – 2000 рр.» [46]; колективне дослідження «Стан та просування рівних можливостей для жінок та чоловіків у культурних та креативних індустріях в Азербайджані, Вірменії, Грузії та Україні» [48].

Разом з тим треба зазначити, що фундаментальних досліджень, які були б пов'язані з виявленням гендерної проблематики саме у театрі та кіно дуже мало, і, частіше, в них розглядається вузький профіль проблеми (наприклад, як у статті Г. Веселовської «Простір жінки в авангардному театрі») [6].

Зрозуміло, що при роботі над нашим дослідженням ми спиралися і на інтерв'ю з мисткинями Т. Леонової, С. Пилипок, А. Піхтерової та інших [28; 29; 30; 32; 36; 42; 43; 49; 54; 57], а також на рецензії театрознавців Ю. Коваленко, А. Липківської, Є. Сіренко, Ю. Швеця та інших [15; 21; 25; 31; 34; 47; 56; 58].

1.2. Методологія дослідження

Методологія грає надзвичайно важливу роль в науковому дослідженні. Це система правил, принципів і методів, які допомогли нам розробити і виконати дослідження відповідно до наукових стандартів. Використання методології дозволило нам підійти до дослідження об'єктивно, забезпечуючи точність, надійність та повторюваність результатів. У підсумку, методологія є основою

наукової роботи, яка допомогла забезпечити об'єктивність, точність та надійність дослідження [38, с. 23 – 24].

Науковий ракурс нашої випускної кваліфікаційної роботи обумовив використання необхідних для дослідження емпіричних та теоретичних методів дослідження.

Серед емпіричних методів дослідження перш за все треба назвати метод опису, що передбачає докладне описання об'єкта дослідження з урахуванням його характеристик [38, с. 29]. В даному випадку описовий метод був одним із основних емпіричних методів у даному дослідженні.

Цей метод був застосований в підрозділах 1.1. «Історіографія дослідження», 2.1. «Гендерна проблематика в театральній справі на прикладі Західної Європи», 2.2. «Творчість західноєвропейських режисерок в аспекті гендеру», 2.3. «Гендерні аспекти в режисурі на прикладі діяльності Кеті Мітчелл», 3.1. «Взаємозв'язок гендерного аспекту та театального мистецтва в Україні», 3.2. «Основні тенденції в сучасних виставах харківських режисерок».

Завдяки описовому методу в підрозділах 2.1. та 3.1. нами було описано ситуацію наявності/відсутності гендерної рівності в театрах Західної Європи та України. А також цей метод дозволив скласти уявлення про творчість режисерок з точки зору присутності в ній гендерної проблематики, що розкривається через характерні риси персонажів, їхнє ставлення до гендерних ролей, а також тематику вистав (підрозділи 2.2., 2.3., 3.2.).

Дуже важливим для нашої роботи є і метод порівняння. Цей метод полягає у порівнянні досвідів різних країн, культур, територій тощо з метою з'ясування спільних рис та відмінностей. Цей метод ми використовували як у першому підрозділі першого розділу, так і у підрозділі 2.1., коли порівнювали досвіди різних країн Західної Європи, а також рух коефіцієнту гендерної рівності в досліджуваних галузях протягом останніх років. У підрозділі 2.2. метод порівняння був застосований задля розуміння особливостей творчості різних представниць режисерської професії. У підрозділі 3.1. досвід України

щодо розвитку гендерної проблематики був досліджений з урахуванням досвідів країн Західної Європи.

У підрозділах 2.2. та 2.3. і частково у підрозділі 3.2. був застосований біографічний метод у дослідженні творчого шляху режисерок. Цей метод передбачає дослідження життєвого шляху об'єкта дослідження з метою з'ясування впливу різних чинників на його творчість. В дослідженні було використано біографічні дані режисерок А. Бергманн, А. Мнушкін, А. Верди, К. Брейї та Дж. Кемп'юн (2.2), К. Мітчелл (2.3.), О. Дмитрієвої, С. Олешко, О. Стеценко, О. Туруті-Прасолової (3.2.).

Наскрізним для всіх підрозділів нашої роботи є метод аналізу, який застосовується для глибокого дослідження ступеня вивченості певної теми та розгляду загального положення гендерного питання в країнах Західної Європи та України. Цей метод передбачає розбір об'єкту дослідження на складові елементи та визначення їх взаємозв'язків, а потім відновлення цілісної картини за допомогою методу синтезу [38, с. 30 – 31].

Цей метод нам знадобився у 1.1., коли ми досліджували ступінь вивченості теми та ті аспекти, що найбільш усього привертали увагу дослідників, які працюють у сфері соціально-гуманітарних наук.

У 2.1. аналіз ситуації стосовно гендерної рівності в театрах Європи допоміг скласти уявлення про гендерну проблематику загалом; у 2.2. та 2.3. ми проаналізували діяльність західноєвропейських режисерок і дійшли висновків, як саме вони підіймають гендерні питання у своїх роботах; в підрозділі 3.1. аналіз українського контексту допоміг сформулювати особливості розвитку гендерної політики на теренах нашої країни, а в 3.2., проаналізувавши конкретні приклади, ми змогли розкрити проблеми, що лежать у площині гендеру, які досі не вирішуються (або вирішуються частково, іноді підсвідомо) на рівні режисури в українському театрі.

Історико-хронологічний метод є одним з основних методів наукового дослідження, який полягає у вивченні подій та явищ у хронологічній послідовності їх виникнення та розвитку. В підрозділі 3.1., наприклад, цей

метод був використаний для вивчення еволюції гендерних ролей та місця гендерних стереотипів у театральній галузі протягом історії українського театру, а також він допоміг виявити та проаналізувати важливі перетворення в театральній сфері, що пов'язані з розвитком феміністичних теорій та практик, які підкреслюють роль гендеру у театральному мистецтві з перспективою на сучасність.

Метод реконструкції вистав ми використовували у 3 розділі в обох підрозділах, що дозволило нам проаналізувати структуру та художній зміст постановок українських режисерок з боку наявності в них гендерної проблематики. Цей метод дозволив нам глибоко проаналізувати режисерські засоби, які використовувались у виставах для передачі глядачам певного соціального меседжу, що пов'язаний з гендером свідомо або ні.

Комплексний метод дослідження включав аналіз не лише самої творчості режисерок, але й контексту, в якому вона зародилась та була представлена глядачам. Разом з тим ми проаналізували соціокультурні умови, які впливали на формування та розвиток творчості режисерок, зокрема, відношення суспільства до гендерної рівності та жінок у театрі.

Таким чином, застосування таких наукових методів дослідження, як описовий, порівняльний, історико-хронологічний, комплексний, а також методу аналізу й синтезу та методу реконструкції вистав дозволило провести дослідження творчої діяльності режисерок Західної Європи та України та їхній внесок у розвиток гендерної проблематики у різних видах театального та кіномистецтва.

Висновки до розділу

Підсумовуючи, можна сказати, що гендерний аспект щодалі то більше цікавить науковців в різних наукових сферах, хоча ця тема в дослідженнях українського театру залишається маловивченою. До сьогодні загального дослідження гендерного аспекту в театрі не проводилося, і наявні окремі роботи не дають повного уявлення про ситуацію загалом. Водночас, в Західній

Європі приділяється більше уваги до цієї теми, тому там проводиться більше досліджень.

Вивчення гендерного аспекту в театрі є важливим та актуальним напрямом досліджень. Проаналізувавши історіографію даного питання, можна побачити, що гендерна тема в тій чи іншій галузі науки цікава дослідникам давно, проте особливої уваги творчості театральних режисерок, зокрема, в Україні, не приділялося, все залишається на рівні окремих робіт, що, в свою чергу, призводить до продовження сегрегації жінок у суспільстві, культурі та мистецтві.

В розділі також були зазначені методи, завдяки яким дослідження є аргументованим і послідовним. Це методи аналізу та синтезу, біографічний, порівняльний, історико-хронологічний, описовий, комплексний та метод реконструкції вистав.

РОЗДІЛ 2. Гендерна проблематика в театрі Західної Європи

2.1. Гендерна проблематика в театральній справі на прикладі Західної Європи

Поняття «гендер» з'являється у соціально-гуманітарному знанні другої половини ХХ ст. як похідне від поняття статі. Однак гендер є не біологічною, а соціокультурною категорією: індивід не отримує «гендер» автоматично від народження, а набуває у процесі включення в суспільне життя.

Гендер – це соціальна та культурна конструкція, яка відображає соціально-культурні ролі, пов'язані зі статевою ідентичністю. Інакше кажучи, гендер відображає те, що суспільство очікує від поведінки чоловіка і жінки.

Стать же визначається такими біологічними характеристиками, як наявність статевих органів у чоловіка або жінки. Стать є біологічною характеристикою і визначає, до якої групи людей належить індивід на основі фізіологічних ознак.

Отже, гендер та стать – це різні концепти. Стать є біологічним поняттям, що визначається фізіологічними характеристиками, а гендер є соціальним поняттям, що відображає соціальні та культурні ролі, які прив'язуються до статевої ідентичності. Важливо розуміти різницю між статтю та гендером, щоб краще орієнтуватися та визнавати гендерну різноманітність і боротися з дискримінацією на основі гендеру.

В сучасних теоріях гендерних взаємовідносин доводиться, що відмінності між чоловіками та жінками в соціальному аспекті не мають суміжних значень, якщо порівнювати з біологічними. Тобто характеристики, якими наділяють гендер та пов'язані з ним речі, є набуті в результаті взаємодії з суспільством, а не закладені за замовчуванням. Окрім того, поняття «гендер» може набувати множинного характеру і залежати від ситуації, адже уявлення про гендерні ролі змінюється в залежності від контексту: соціальних норм, культури, історичного проміжку часу. Впливає на сприйняття гендерних ролей і досвід, що люди

отримують в тому чи іншому суспільстві, регіоні і так далі. Наприклад, жінки контекстуально мають різний досвід в Україні та, як варіант, у Швеції [33].

Також невідмінною рисою дискусії стосовно проблем, що пов'язані з гендером, є поняття «маскулінність» та «фемінність» (тобто ті характеристики, що традиційно приписують чоловікам та жінкам), які вказують на приналежність до того чи іншого гендеру. Враховуючи патріархальну природу уявлень, що існують, про чоловіка і жінку, маскулінність пов'язується із владою, силою, мужністю, агресією, беземоційністю та орієнтацією на досягнення. Фемінність є протилежністю маскулінності: емоційність, чутливість, вразливість, слабкість [33, с. 8 – 9].

В контексті дискусії про гендер, окрім гендерних відмінностей, на перший план виходить питання нерівності. Під нерівністю ми розуміємо, перш за все, ієрархію. Гендерна теорія передбачає зміни в соціальній реальності, спрямовані на досягнення гендерної рівності [33, с. 9].

Якщо аналізувати культуру в широкому сенсі, як життєвий світ людини, то саме в цьому світі формується/визначається певний «сценарій гендерної поведінки»: культурно визначений перелік характеристик, ролей, видів діяльності, що зумовлюють соціальну поведінку жінок і чоловіків і відносини між ними в певних суспільствах. Цей «сценарій гендерної поведінки» охоплює нашу зовнішність, одяг, настанови, певний спосіб комунікації, розподіл оплачуваної та неоплачуваної роботи, сексуальність, сімейні зобов'язання тощо. Все це разом складає наші «гендерні ролі», які обумовлюють різний особистий життєвий досвід. Незважаючи на різноманітність культур, в будь-якій культурі від гендерних ролей залежить доступ до освіти, медичних послуг та ринку праці, тривалість життя та свобода пересування. Від гендеру залежать наші взаємовідносини з іншими людьми, наша здатність приймати рішення та діяти автономно. Гендер пронизує всі прояви особистості і є тим, з чим ми живемо щодня [33, с. 7 – 16].

Гендер був важливим аспектом театру протягом всієї історії, як з погляду на розподілення обов'язків і ролей, так і з боку тем і проблем, які досліджують драматурги.

Традиційно, гендер відігравав значну роль у кастингу, коли актори-чоловіки часто грали жіночі ролі. Проте, останніми роками зростає тенденція до гендерно-сліпого кастингу, коли стать актора не обов'язково має збігатися зі статтю персонажа.

Гендерні питання були центральною темою багатьох п'єс протягом історії, а такі теми, як гендерна ідентичність, сексуальність, дискримінація та насильство за ознакою статі, досліджувалися через театр.

Гендерна проблематика тісно межує з проблематикою інших дискримінаційних груп. Часто митці, які звертаються до матеріалу, який висвітлює гендерну нерівність, акцентують увагу і на інші соціальні нерівності. Але у той же час театр нерідко відображає та зміцнює гендерні стереотипи та гендерні ролі. В останні роки спостерігається поштовх до більшої репрезентації різноманітних гендерних ідентичностей і досвіду в театрі, включаючи небінарні та трансгендерні досвіди.

Загалом, гендер відіграє складну та багатогранну роль у театрі, відображаючи та формуючи суспільні погляди та переконання щодо гендерної ідентичності та самовираження.

Всесвітня організація охорони здоров'я також розрізняє стать та гендер. Гендер – це соціально сконструйовані характеристики жінок, чоловіків, дівчат і хлопців. Він охоплює норми, поведінку та ролі, пов'язані з приналежністю до жінки, чоловіка, дівчинки чи хлопчика, а також відносини, які вони мають одне з одним. Як соціальний конструкт, гендер варіюється від суспільства до суспільства і може змінюватися з часом [70].

Гендер є ієрархічною структурою і породжує нерівність, яка перетинається з іншими соціальними та економічними нерівностями. Дискримінація за ознакою статі перетинається з такими іншими факторами дискримінації, як етнічна приналежність, соціально-економічний статус,

інвалідність, вік, географічне розташування, гендерна ідентичність і сексуальна орієнтація тощо. Це називається інтерсекціональністю [70].

Гендер взаємодіє, але відрізняється від статі, яка стосується різних біологічних і фізіологічних характеристик жінок, чоловіків та інтерсексуальних осіб, таких як хромосоми, гормони та репродуктивні органи. Гендер і стать пов'язані з гендерною ідентичністю, але відрізняються від неї. Гендерна ідентичність стосується глибоко відчутного, внутрішнього та індивідуального досвіду людини щодо статі, який може відповідати чи не відповідати фізіології людини, чи визначеній статі при народженні [70].

Гендер впливає на досвід людей і доступ їх до соціальних ресурсів, може або обмежити, або забезпечити доступ людини до інформації, підтримки та послуг, а також результатів цих дій. Гендерна нерівність та дискримінація, з якими стикаються жінки та дівчата, загрожують їхньому здоров'ю та добробуту [70].

Як наслідок, жінки та дівчата стикаються з неприйнятно високим рівнем насильства, зумовленого гендерною нерівністю, і наражаються на серйозний ризик таких шкідливих практик, як каліцтво жіночих статевих органів, дитячі шлюби, ранні шлюби та примусові шлюби. За даними ВООЗ, приблизно кожна третя жінка в усьому світі ставала жертвою свого партнера, зазнаючи фізичного чи сексуального насильства або сексуального насильства з боку іншого партнера.

Шкідливі гендерні норми – особливо ті, що пов'язані з жорсткими уявленнями про маскуліність – також можуть негативно вплинути на життя хлопчиків і чоловіків. Такі гендерні норми також сприяють тому, що хлопчики та чоловіки вчиняють насильство, а також самі стають жертвами насильства і замовчують це.

Жорсткі гендерні норми також негативно впливають на людей з різноманітною гендерною ідентичністю, які часто стикаються з насильством, стигмою та дискримінацією.

Історично жінки стикалися зі значними перешкодами в театральній індустрії, включаючи обмежені можливості для діяльності й керівних посад. Останніми роками зростає рух до більшого представництва та розширення прав і можливостей жінок у театрі.

На жаль, гендерна дискримінація в театрі все ще поширена в багатьох частинах світу. Ця дискримінація може набувати багатьох форм, включаючи нерівну оплату для жінок-акторок, режисерок і драматургинь, обмежені можливості для жінок обіймати керівні посади в театральних трупях, а також існують гендерні стереотипи щодо ролей, які пропонують жінкам.

Однією з найпоширеніших форм гендерної дискримінації в театрі є недостатнє представництво жінок у ключових ролях. Наприклад, жінкам можуть пропонувати менше головних ролей або менше можливостей режисерувати чи писати п'єси. Це може призвести до відсутності різноманітності в історіях і перспективах, які представлені на сцені, а також може обмежити кар'єрні можливості, доступні жінкам у театральній сфері.

Іншою формою гендерної дискримінації в театрі є закріплення гендерних стереотипів у ролях, які пропонують жінкам. Наприклад, жінки можуть бути типовими персонажками-функціями або як персонажки другого плану, де головні ролі виконують чоловіки. Це підсилює думку про те, що жінки менш важливі або менш здібні, ніж чоловіки, і може обмежити коло персонажів та історій, представлених на сцені.

Нарешті, гендерна дискримінація в театрі також може приймати форму нерівної оплати для жінок-акторок, режисерок і драматургинь. Це часто є результатом системної упередженості, і є складним питанням для вирішення без застосування системних змін.

Попри те, що жінки в театрі стикаються з багатьма проблемами, існує також багато людей та організацій, які працюють над просуванням гендерної рівності в театральній справі. Сюди входять правозахисні групи, театральні компанії, які віддають перевагу різноманітності та інклюзивності у своїй

практиці найму, а також ініціативи для підтримки розвитку жінок-акторок, режисерок, драматургинь.

Гендерна нерівність досі прослідковується по всьому світу, у деяких частинах світу розрив колосальний, у деяких – менш помітний. Наприклад, у Великій Британії станом на 2012 рік гендерний розрив у деяких регіонах зростав [62].

Дослідження 2019 року, проведене драматургинею Дженніфер Такетт і театральною компанією Sphinx Theatre Company, малює похмуру картину британського театру з більшим гендерним розривом у певних сферах порівняно з вісьма роками тому, коли «The Guardian» провело поглиблене дослідження проблеми. За словами авторів дослідження, британський театр має інституційну проблему із сексизмом і гендерною нерівністю, які стверджують, що Рада мистецтв Англії (ACE) ігнорує це питання та не допомагає відновити баланс [62].

Дослідження, проведене у 2012 році у співпраці з Елізабет Фрістоун, тодішньою художньою керівницею театру Pentabus, показало, що жінки були дуже мало представлені зі стійким співвідношенням чоловіків і жінок у ролях у британському театрі – двоє до одної. Останнє дослідження Такетт (2019) виявило, що в деяких випадках ситуація погіршилася – наприклад, лише 31% художніх керівників є жінками, порівняно з 36% у дослідженні 2012 року [62].

Автори звіту, який розглядав гендерне представництво в усіх театрах Великобританії, які класифікуються Радою мистецтв Англії як Національна портфельна організація (NPO), стверджують, що це показує, що театр відстає від інших форм мистецтва, після того, як Рада мистецтв Англії нещодавно оприлюднила цифри, які розкривають, що 46% художніх керівників національно портфельних організацій були жінки [62].

Дослідження, натхненне рухами #MeToo (рух проти харасменту) та Time's Up (некомерційна організація, що допомагає жертвам сексуального насильства), було проведено Такетт і командою дослідників, які вивчали результати британських театрів у їхніх програмах у 2018 – 2019 роках. Було

також встановлено, що 21% фінансування, призначеного театрам NPO, контролювалося театрами з художніми керівницями, а 0,64% фінансування NPO у 2015 – 2018 роках пішло на жіночі театральні трупі (визначені як ті, метою яких є робота саме з жінками), наприклад Clean Break [62].

Національний театр і Королівський шекспірівський театр були виділені у звіті як два з найбільш фінансованих закладів Великої Британії. У період з грудня 2018 року по вересень 2019 року у Королівському шекспірівському театрі не було вистав письменниць, тоді як 25% п'єс Національного театру були написані жінками з листопада 2018 року по квітень 2019 року [62].

Дослідження 2012 року виявило, що 29% нових п'єс у Королівському шекспірівському театрі були написані жінками, тоді як 18% п'єс у Національному театрі були написані жінками-драматургами [62].

Театральна критика є ще однією сферою, де домінують чоловіки, причому 10% критиків були жінками в 2017 році. Те ж дослідження показало, що лише 27% викладачів університетів, які викладають театр і драму, були жінками [62].

Поллі Кемп, акторка та засновниця театральної групи гендерної рівності Ега 50:50, підкреслила, що дослідження підтверджує анекдотичні розповіді акторок і режисерок, які стикалися із сексизмом у британському театрі [62].

Дослідження було проведено того ж тижня, коли Рада мистецтв Англії опублікував свій 10-річний стратегічний план для мистецтва, у якому визначено «постійний і широко поширений брак різноманітності у творчих індустріях і культурних організаціях, що фінансуються державою», як ключову проблему, яку необхідно вирішити [62].

Сью Перріш, художня керівниця Sphinx Theatre Company, підтвердила, що вона була приголомшена тим, що Рада мистецтв Англії не звертає уваги на гендер у своєму стратегічному документі. Перріш зауважує, що цей документ підкреслює інституційні проблеми та проблеми з гендерною рівністю у британському театрі [62].

Рада мистецтв Англії заявила, що вимагає від усіх організацій, у які вона інвестує, розв'язувати питання інклюзивності та актуальності, включаючи становище жінок робітниць і мисткинь. За її словами, у стратегії в основному не враховувалися жінки, тоді як люди з нижчого соціально-економічного становища, глухі люди або люди з обмеженими можливостями, а також представники темношкірого походження та представники етнічних меншин були виділені, що підтверджує висновки дослідження [62].

Дослідження «Гендерна рівність і різноманітність у європейських театрах» було розроблене Європейською театральною конвенцією (ЕТС), європейською мережею публічних театрів для оцінки поточного прогресу щодо різноманітності в театрах на всьому континенті [71].

Ще Гелен Гілберт у 1998 році звернула увагу на той факт, що Шекспір широко вважається золотим стандартом у світі театру, але насправді його погляди на деякі речі, які можна виявити в тексті його п'єс, зараз, скоріш, сприймаються як патріархальні, колонізаторські та європоцентричні. Згодом інші автори підкреслили явну тенденцію серед таких театральних організацій щодо упередження та уникання змін [73].

За словами Люсі Кербель, стереотипи все ще впливають на поточні ролі та репрезентацію у театрі, принаймні в галузі молодіжного театру, який вона вивчала. Крім того, дослідниця зазначала, що ці ролі в основному задумані і зіграні людьми з панівних груп (часто чоловіки, білі, цисгендерні, гетеросексуальні люди) [78].

Говорячи про культурне розмаїття, необхідно враховувати два аспекти: по-перше, різноманіття людей, або людських ресурсів, які працюють у театрах і створюють художні твори і, по-друге, різноманітність того, що представлено в цих художніх творах або культурних програмах. Цей звіт стосується цих двох питань на базі театральних організацій, що входять до складу мережі ЕТС [71].

Дослідження людських ресурсів мали подвійну мету: по-перше, щоб оцінити поточний стан різноманітності з точки зору статі, етнічного походження, сексуальності, транс- або цис-ідентичності та інвалідності серед

людей (незалежно від їхнього статусу чи типу контракту) у театрах-членах ЕТС [71].

Друга мета полягала в тому, щоб оцінити, чи люди, які належать до так званої «меншини» (тобто жінки, не білі, небінарні, гомосексуальні, трансгендерні, квіри), постраждали від дискримінації (у цьому контексті це може означати менший доступ до ресурсів і влади, або більший вплив упереджень та міжособистісних, організаційних чи суспільних упереджень форми дискримінації) [71].

Далі, що стосується культурних закладів, дане дослідження було спрямоване на оцінку того, чи виступи окремих колективів або театрів-членів ЕТС були різноманітними самі по собі і, незалежно від того, чи зміст програм/вистав прямо чи опосередковано стосувався питання різноманітності [71].

Розглядаючи культурне розмаїття, можна враховувати два аспекти: різноманітність людей, які складають культуру, і різноманітність тих, хто представлений в театральних постановках. Проте як в опитуваннях, так і в контент-аналізі результати показують, що представники меншин менше займаються престижними професіями. Те саме стосується жінок, які менше з'являються на високих посадах як у фактичних органограмах, так і в проаналізованих програмах/виставах [71].

Однак, як здається дослідникам, чим більш різноманітні функції управління – чи в дирекції театру, чи в художньому керівництві – тим більше різноманітні команди та виробництва. В аналізі програми було помічено і вплив цього на кастинг. Цікаво відзначити, що є кількість жінок на високих посадах серед театрів, які брали участь в опитуванні, що може означати, що у цих командах, що очолюються жінками, більше усвідомлення питань управління різноманітністю та відповідних ставок [71].

2.2. Творчість західноєвропейських режисерок в аспекті гендеру

В історії європейського театру багато видатних театральних режисерок, які своєю творчістю довели, що театр може стати ефективним засобом для висвітлення та вирішення гендерних проблем. В сучасному світі театр має велике значення як місце, де можна порушувати соціальні проблеми і викликати дискусію. На фоні частої дискримінації жінок у суспільстві, ці режисерки зосередили свою творчість на проблемі гендерної рівності, спрямували на неї увагу глядачів та започаткували нові театральні напрямки.

У світі театру та мистецтва загалом гендерна проблематика завжди була важливою темою, яка привертала увагу глядачів та критиків. Відтак, багато режисерів, серед яких є і жінки, зверталися до цієї теми у своїй творчості.

У світі театрального мистецтва жінки-режисерки здебільшого мали складнощі з отриманням визнання та можливостей реалізувати свої творчі задуми поряд з чоловіками-режисерами. Однак, протягом останніх десятиліть, жінки-режисерки почали активніше виступати на світовій театральній сцені та звертатись до гендерної проблематики у своїх постановках.

Не дивлячись на те, що в країнах Західної Європи приділяють багато уваги проблемам гендерної рівності загалом і в театрі зокрема, ситуація не завжди позитивна.

Дослідження 2016 року, проведене Німецькою радою з культури, показало, що гендерна нерівність у театральній галузі Німеччини мала більший розрив, ніж очікувалося. Наприклад, за останні два десятиліття кількість жінок, які керують театрами, зросла лише на 3%, станом на 2016 рік цей показник складав 22%. Чоловіки-актори заробляли, в середньому, майже на третину більше, ніж актриси, з якими вони працювали [82]. Тому в 2018 році в Badischen Staatstheaters in Karlsruhe сезон театру вирішили розпочати виставою «Нора, Хедд та її сестри», що є сумішшю п'єс Генріка Ібсена, поставлених Анною Бергманн, і продовжити той сезон виставами, поставленими десятьма іншими жінками (але без чоловіків) [81].

У тій ситуації провокація полягала ще й в тому, що нещодавно призначена нова директорка Анна Бергманн стала першою жінкою, яка обійняла цю посаду, наглядаючи за театром у великій фінансованій державною установі, яка також ставить оперу, балет та ін.

Як зазначає Саллі МакГрейн в своїй статті для «The New York Times», призначення Анни Бергманн було чимось на зразок заяви у сфері, де переважно домінують чоловіки, незважаючи на те, що вона була добре відома в німецьких театральних колах. Ініціативою зробити театральний сезон переважно з вистав жінок була мисткині, на що погодилася дирекція театру. Генеральний директор Петер Шпулер підтримав ідею Анни Бергманн, і було вирішено зробити сезон виключно з вистав, які поставлять режисерки. Це було своєрідною відповіддю на стереотипи, що досі панували в театрах Німеччини, і скарги деяких директорів, що вони б і раді були найняти жінку на посаду режисерки, але таких дуже небагато [81].

Анна Бергманн – німецька театральна режисерка, яка має великий постановчий доробок в театрах Німеччини. Мисткиня вивчала режисуру в Університеті виконавських мистецтв Ернста Буша в Берліні. З 2003 року вона працювала у багатьох великих німецьких театрах. Особливої уваги в своїй режисерській діяльності саме до тем, що пов'язані з гендерною нерівністю, Анна Бергманн не приділяє, хоча постійно акцентує на темі рівності чоловіків і жінок в театральній індустрії.

Однак, якщо в п'єсі є персонажі-жінки або п'єси про жінок, режисерка розглядає історії з феміністського погляду. Зрештою серед її постановок є багато робіт, де головними діючими особами є жінки, та все ж таки історії про жінок займають велику частину доробку режисерки. Це, наприклад, «Медея. Голоси», де Анна Бергманн дивиться на відому історію Медеї з шести різних точок зору, намагаючись знайти нові деталі й акценти в цьому сюжеті, «Актриса: Кармен» (в опері акцент робиться на психологізмі головної героїні), «Пристрасть – смуток жіночий», «Фройляйн Жюлі» і так далі.

При розгляді творчості режисерок Західної Європи треба назвати і французьку режисерку Аріан Мнушкін. Розквіт її діяльності припав на XX століття, але режисерка продовжує працювати і зараз.

Аріан Мнушкін – режисерка театру і кіно, але варто зазначити, що фільмів на її творчому шляху було менше, аніж вистав. Хоча уваги варті обидва види її діяльності.

Серед тем, які цікавлять режисерку, переважають політичні. Театр, на її думку, має буди всеохопним. З часів своїх постановок разом із однокурсниками в Сорбонні на початку шістдесятих років вона стверджувала, що театр – це співробітницьке та соціалістичне мистецтво, яке має залучати всіх учасників – на сцені, за лаштунками та в самій аудиторії [60].

У 1964 році Аріан Мнушкін заснувала Théâtre du Soleil (Театр Сонця). Він поєднував в собі всі ідеї режисерки про всеохопність театру. Наприклад, постановка 1970 року, що мала назву «1789», пізніше, в 1973 році режисерка зняла фільм про цю виставу. З самого початку спектакль створювався з провідним завданням зробити процес його постановки колективним і переосмислити роль режисера. Для Аріан Мнушкін було важливим не нав'язувати глядачам своє бачення, а дати його відчути.

Діапазон репертуару театру Аріан Мнушкін досить широкий: вона ставила п'єси давньогрецьких авторів, Шекспіра, Мольєра й інших. Співпраця з письменницею Елен Сіксу займала окреме місце в діяльності режисерки.

Важливо зацентувати увагу на тому, що часто європейські мисткині не обмежуються режисерською діяльністю у драматичному театрі. Помітним явищем є те, що окрім драматичних постановок, в їх доробку є оперні та балетні вистави. Окремо можна виділити кінематограф, адже ця галузь близька до театральної. В кіномистецтві, що активно розвивалося приблизно в той самий часовий проміжок, що й сучасне режисерське театральне мистецтво, гендерна сегрегація була присутня одразу і закріплена роками нерівності.

Наразі в європейському кіномистецтві відсоток жінок режисерок росте, хоча розрив в цій сфері, як і в театрі, великий.

У дослідженні Патріції Сімон 2019 року було проаналізовано, скільки повнометражних фільмів було знято жінками в період з 2003 по 2017 рік в Європі. Як з'ясувалося, цей відсоток дорівнює 21% [84].

Гендерний дисбаланс в кіноіндустрії Європи відображає нерівномірне представлення жінок і чоловіків у всіх сферах кіновиробництва, що включає акторську гру, режисуру, сценарій, продюсування та інші професії.

Згідно з дослідженням Європейської аудіовізуальної спостережної установи (European Audiovisual Observatory), що був опублікований у 2020 році, жінки займають менше ніж 30% посад у виробництві фільмів у більшості країн Європейського Союзу. Також було встановлено, що в середньому тільки 23% фільмів, що були представлені на міжнародних кінофестивалях в Європі, містили жіночі головні ролі [84].

Європейські країни в останні роки приймають законодавчі та політичні ініціативи з метою зменшення гендерного дисбалансу в кіноіндустрії. Наприклад, Франція прийняла закон про гендерну рівність в кіно в 2019 році, що передбачає низку заходів, щоб збільшити кількість жінок у виробництві фільмів. Австрія також прийняла подібні законодавчі акти.

Серед активних кінорежисерок, які почали свою кар'єру в XX столітті і продовжували або продовжують її у XXI столітті, можна назвати Аньєс Варду, Катрін Брейї, Джейн Кемпін [76].

Аньєс Варда – французька кінорежисерка, початок творчого шляху якої припав на 50-ті роки XX століття. У ті часи вибір жінкою шляху режисури був щонайменше незвичним. Фільми Аньєс Варди з самого початку її кар'єри були пронизані гендерною перспективою та інтересом до життя жінок. Хоча сама Аньєс Варда формулювання «жінка-режисер» категорично не сприймала, вона дотримувалась феміністських поглядів. У її творчості нерідко зустрічається зіставлення «справжніх» жінок з їх вигаданими образами, звичними для патріархального суспільства [86]. Наприклад, в таких фільмах, як «Пуент-Корт» (1955), «Опера-муфф» (1958), «О пори року, о замки» (1958) та «Салют, кубинці!» (1963), Аньєс Варда відображала різні аспекти існування жінок, включаючи їхню

роботу, сімейне життя, боротьбу та досвід. Режисерка намагалася протиставити ці аспекти буття з елітною частиною французького соціуму, щоб показати різницю в підходах до життя та наочити соціальну нерівність. Крім того, Аньєс Варда зверталася до вікових категорій жінок, щоб відобразити різноманітність жіночого досвіду. У своїх фільмах вона показувала, як сконструйована природа жіночості та як вона може бути осмислена за різними параметрами, такими як вік, соціальний статус та професія.

У повнометражному художньому фільмі «Пуент-Корт» режисерка протиставляє квазіетнографічне зображення сільських жителів, їхньої роботи та сімейного життя з урочистими розмовами паризької інтелектуальної пари, яка намагається пережити кризу у своїх стосунках. Погляд Аньєс Варди на центральну пару порівну розділений між жінкою та чоловіком, а її портрет сільських жителів надає принаймні таку ж вагу жіночій праці, як і праці рибалок [86]. З самого початку творчого шляху режисерка, як бачимо, серйозно ставилася до жіночого досвіду та боротьби.

Неодноразово Аньєс Варда зверталася і до зображення протиставлення жінок, різних за віком та соціальним положенням. У короткометражному художньому фільмі «Опера-муфф» переважно старі і знедолені жінки, які роблять покупки на ринку, протиставляються гарній молодій жінці, яка лежить оголена в ліжку зі своїм коханцем-чоловіком, а також із загадковою вагітною жінкою [86].

У документальному фільмі «О пори року, о замки» жіночий персонал готелю та жінки на сільських вулицях протиставляються гарним моделям спортивної паризької моди. У документальному фільмі «Салют, кубинці!» звичайні жінки, різні за віком, зростом та повнотою знаходяться поруч із витонченими молодими танцівницями разом із режисеркою Сарою Гомес. Аньєс Варда висвітлювала у своїх фільмах не тільки відмінності між молодими і старими, гарними і не дуже, багатими і бідними жінками, але і сконструйовану природу жіночності [86].

У той же час акцент режисерки на жіночому тілі та материнстві був більш суперечливим з феміністичної точки зору, ніж інші напрямки її залучення до жіночих проблем, оскільки це ризикує гендерним есенціалізмом. Але хоча Аньєс

Варда висуває на перший план важливе значення тіла для життя жінок, вона ніколи не обмежує його ідентичність [86].

Катрін Брейя, французька кінорежисерка, відома своїми фільмами, в яких переосмислює жіночу сексуальність, стосунки та насильство. Вона доволі відверто та епатажно дивиться на прояви жіночої сексуальності, загострює і сублімує жіночий досвід, чим неодноразово викликала неоднозначні відгуки, адже її фільми переступають межі цензури. При цьому режисерка не об'єктивує жіноче тіло, навпаки, вона по-новому змушує переосмислити зображення жінки в сприйнятті її суспільством, у сприйнятті її крізь призму чоловічого уявлення, завдяки чому руйнує традиційні моральні устої, що обмежують жінку у її виборі проявляти свою сексуальність [76].

Джейн Кемпін, новозеландська кінорежисерка, яка відома своїми феміністськими поглядами та активним підходом до розкриття проблем жінок, у своїх роботах звертає увагу на те, як жінкам доводиться стикатися зі стереотипами та обмеженнями, які існують у суспільстві, та показує, як вони можуть протистояти цим обставинам та здобувати свої права та свободи. Режисерка доволі часто звертається до гендерної проблематики крізь історичну призму. Так, наприклад, у художньому фільмі «Піаніно» (1993) Джейн Кемпін зображує жінку, яка відчуває себе обмеженою та неспроможною відстоювати свої інтереси, але з часом героїня стає більш самодостатньою та знаходить способи протистояти утиску [63].

Фільм «Портрет Леді» (1996) розповідає історію молодої американки Ізабель Арчер, яка, отримавши спадщину від свого дядька, заможного аристократа, переїжджає до Європи та вступає до вищого суспільства. Одною з головних проблем фільму є проблема вибору між власною свободою та соціальною стабільністю. Ізабель бажає стати незалежною та вільною жінкою, проте страх втратити своє становище та зруйнувати зв'язки з аристократами змушує її зробити вибір на користь лорда Варбертона [63].

Також варто зазначити, що Джейн Кемпін не обмежується лише питаннями, що пов'язані з жінками у своїх фільмах, вона звертає увагу і на проблеми людей із маргіналізованих груп, включаючи меншини.

В цілому, творчість Джейн Кемпін є важливим внеском у кіноіндустрію та феміністичний рух, оскільки вона не лише розкриває проблеми жінок, але й допомагає їм знайти свій голос та протистояти системному утиску.

2.3. Гендерні аспекти в режисурі на прикладі діяльності Кеті Мітчелл

Британська режисерка Кеті Мітчелл – одна із беззаперечних лідерів європейської режисури. Ірландія, Італія, Данія, Швеція, Німеччина, Франція, Нідерланди та Австрія – ось деякі з країн, окрім Сполученого Королівства, де вона регулярно або спорадично здійснює свої театральні постановки.

Кеті Мітчелл – видатна режисерка, чия творчість заслуговує на увагу не тільки з точки зору гендерної проблематики, хоча увага до проблеми гендерної нерівності, упередженості щодо жінок, насилля і т.д. займає одну із центральних позицій в творчій діяльності мисткині. Роботи режисерки відображають її погляди на жіночі проблеми та досвід, пов'язаний із гендерною ідентичністю.

Один з аспектів творчості Кеті Мітчелл, який є дуже цікавим з погляду гендеру, це її успішний приклад як жінки-режисерки. Мисткиня показує, що жінки можуть бути успішними в цій галузі, що зазвичай досі домінується чоловіками. Режисерка створює вистави, які не тільки мають високу якість, але і спонукають до роздумів у суспільстві щодо гендерної рівності.

Шарлота Гігінс згадує розмову з Кеті Мітчелл: «...За останні 30 років вона (Мітчелл. – К.П.) відвідувала незліченну кількість зустрічей, щоб обговорити, чому «багато жінок починають свою кар'єру (в театрі. – К.П.), а на вершині – жодної, або лише дуже небагато». Як вважає мисткиня, повільно, повільно з'являються ознаки змін: більше жінок керують театрами. «Але є щось набагато тонше, – сказала вона, – і це те, що ми бачимо на наших сценах: як представлені жінки, як представлені стосунки між чоловіками та жінками» [75].

Крім того, Кеті Мітчелл активно займається темами, пов'язаними з жіноцтвом. Вона обирає репертуар, який відображає жіночі проблеми та проблеми, що пов'язані зі стереотипами. Її творчість стає важливим інструментом для поширення свідомості про гендерні питання і сприяє розумінню того, з якими проблемами стикаються жінки та як їх можна вирішити.

Загалом, творчість Кеті Мітчелл є важливим внеском у сучасну культуру, яка відображає різноманітність та складність уявлень про рівність, надає нові інструменти для поширення свідомості про гендерну проблематику у суспільстві.

Кеті Мітчелл розпочала свою кар'єру за лаштунками в театрі King's Head Theatre в Лондоні, а потім почала працювати помічником режисера і близько десяти років пропрацювала в Королівському Шекспірівському театрі (Royal Shakespeare Company) у Стратфорд-на-Ейвоні, очолюючи театр в 1995 – 1998 роках. Пізніше Кеті Мітчелл заснувала експериментальну студію на базі Королівського Шекспірівського театру; режисерка також ставила у театрі Paines Plough Company, що спеціалізувався на сучасних п'єсах [74].

На початку своєї кар'єри в 1990-х роках мисткиня зняла п'ять перших постановок під егідою своєї компанії Classics on a Shoestring («Класика на шнурку»), яку заснувала у 1990 році і де керувала низкою своїх перших і високо оцінених постановок, зокрема «Жінки Трої». Пізніше режисерка була запрошена до Young Vic та Royal National Theatre.

Кеті Мітчелл не мала якогось одного напрямку на своєму творчому шляху, якогось заздалегідь продуманого плану, якому б слідувала. Її завжди оточувало декілька певних ідей, що затримувалися з режисеркою надовго і які вона роками, навіть десятиліттями розробляла. Для Кеті Мітчелл завжди було важливо, щоб театр був у діалозі з навколишнім світом, тому часто її вистави мають соціально-політичний контекст. Водночас разом з ідейною цілеспрямованістю Мітчелл приділяла велику увагу своєму авторському стилю, розробляючи декілька постановочних технік (формотворчими складовими у

випадку мисткині є психологізм, але деякі театрознавці зазначають навіть натуралізм, симультанність та мультимедійність) [75].

Одночасно з драматичним театром Мітчелл цікавить й опера. Вагомою складовою її творчості є саме оперні постановки.

У роботі з актором Мітчелл цікавить психологічний метод гри: актори передають відчуття детального спостереження, психологічно точного натуралізму. У виставах режисерки актори не декламують: якщо вони тривожні чи налякані, вони з тривогою чи страхом спотикаються об свої слова, іноді за рахунок чутності. Цей страх або тривога теж сильно втілені: фізична мова виконує велику частину роботи над роллю. Актори Мітчелл ніколи не дивляться за межі сцени, щоб звернутися до аудиторії безпосередньо, оскільки це означало б, що театральна ілюзія порушена. Освітлення також натуралістичне, іноді на шкоду видимості. Вона отримує задоволення від певного роду декорацій: трохи напівзруйнованого інтер'єру ХІХ-го століття, з яким режисерка працювала три десятиліття. Мисткиня, як правило, обирає п'єси, дія в яких відбувається в одному місці, протягом певного періоду, тому зміна сцени є скоріше винятком, ніж правилом. Нехтуючи видовищністю акторської гри та театальною барвистістю, Кеті Мітчелл переконує глядача, ніби він спостерігає за реальним життям, як воно розгортається в реальному часі [75].

За останнє десятиліття Мітчелл також розробила абсолютно новий спосіб роботи з камерою на сцені. Паралельно зі своїми майже натуралістичними постановками, вона співпрацювала з режисером Лео Ворнером для створення вистав, у яких оператори, використовуючи камери та реквізит, виводять зображення на екран (часто надзвичайно крупним планом), тим самим одночасно посилюючи психологічний ефект гри акторів і вводячи мультимедійний елемент у свої вистави.

Спектакль «Хвилі» за романом Вірджинії Вулф (2006) у Національному театрі став знаковим поворотом до мультимедійності у театрі: режисерка поєднала театральну постановку з використанням відео, яке знімається під час

вистави і одразу транслюється на екран, що знаходиться безпосередньо на сцені, створивши форму, яку пізніше назвали «живим кіно». Такі характеристики можуть допомогти звернути увагу на постановку Кеті Мітчелл, але навряд чи передадуть те, як це виглядає саме на сцені. «Живе кіно» – це швидкоплинний вид мистецтва. Він створений і перероблений для своєї аудиторії, та існує лише тут і зараз, на відміну від кіно в класичному розумінні [74].

«Живе кіно» згодом, після експериментів режисерки, стає популярним у Німеччині та Франції. Мисткиня зняла понад п'ятнадцять живих кінопостановок у Австрії, Великобританії, Німеччині та Франції в таких театрах, як Шаубюне (Берлін) і Шаушпільхаус у Кельні, і ці твори гастролювали по всьому світу, включаючи Грецію, Китай, Португалію та Бразилію.

За тридцятирічну кар'єру Кеті Мітчелл здійснила понад сто постановок. Важливо зазначити, що діапазон різних видів театральних спектаклів у доробку Кеті Мітчелл дуже широкий. Окрім драматичних вистав вона є і режисеркою оперних постановок, залучаючи «живе кіно» і в ті, й в інші вистави.

Провідними темами у творчості Кеті Мітчелл є тема жіноцтва: вона звертається до проблем насильства над жінками, сприйняттям жінок у суспільстві, сексизму (дискримінація за ознакою статі), мізогінії (ненависть до жінок). Режисерка розглядає гендерні теми, часто звертаючись до сюжетів класичної драматургії та літератури, наприклад, до п'єс Стрінберга, Евріпіда, й переосмислює роль жінки в суспільстві та її долю.

Розглянемо найбільш показові вистави мисткині.

Прем'єра вистави «Жінки Трої» відбулася у 2007 році. П'єса Евріпіда написана невдовзі після того, як афіняни вбили чоловіків і поневолили жінок острова Мелос, що входив до Спарти. Евріпід зосереджується на стражданнях троянських Гекуби, Кассандри та Андрوماхи після падіння їх міста. Але п'єса очевидно була задумана і як метафора, що провокує думки, викликані жахливими наслідками війни, що безпосередньо пов'язана з нашим часом.

Кеті Мітчелл розташувала дію в похмурих офісах постраждалого від війни поромного термінала. Привертає увагу одяг у акторів цієї вистави: троянські жінки носять гламурні вечірні сукні часів 40-х років XX століття, що облягають, а чоловіки – костюми та анораки. Крім того, режисерка додає мобільні телефони і відносно сучасні ліфти.

У той же час цих жінок чекає, безумовно, жорстока доля. Найгірша – доля Андрوماхи, чий син (у виставі немовля на руках) виривається з її рук, щоб бути вбитим. Інших, включно з маніакальною Кассандрою, тягнуть до порома через залізні двері, а ненависну Гелен рятує її чоловік-рогоносець. Нарешті, коли бомба стрясає будівлю, жінок відправляють до човнів, за винятком однієї вцілілої, яка сидить і курить серед уламків [66].

Майкла Біллінгтона вразила атмосфера постановки: Кеті Мітчелл відтворює хаос, який виникає після конфлікту. І жінки, далеко не ікони, пройняті жвавим відчаєм: Кассандра (Шайнеда Метьюз) божевільно зриває з себе одяг, а Андрوماха (Анастасія Хілле) тікає від своїх викрадачів, як загнана в кут тварина [66].

Жіночі персонажі у цій виставі Кеті Мітчелл не губляться під вагою емоцій. Хоча Кассандра часом і поводить дивно, а Андрوماха, коли дізнається, що її дитину скинуть зі стін міста, засмучена, але не втрачає сили: попри важкі випробування ніхто з них не розплакався. Мітчелл звертає увагу на внутрішню силу й міць жінок, що, не зважаючи на обставини, здатні протистояти світу [66].

Страждання, яких зазнали жінки Трої, все ще терплять сучасні жінки, які стали жертвами військових дій сьогодні. Пограбування Трої може сприйматися як метафора, бо війни все ще вирують, завдаючи нестерпних страждань мільйонам людей. Разом з тим вистава говорить не лише про страждання жінок, а і про те, як їхня гідність і мужність виділяються серед бійні війни. Мітчелл пристрасно наголошує, що ці жінки не йдуть покійно і безучасно в рабство.

Проблеми фемінізму також займають в творчості Кеті Мітчелл важливе місце. Феміністична повістка присутня в переважній кількості вистав мисткині.

Поєднуючи авторські п'єси, класичний матеріал з феміністськими текстами, режисерка конструює власний твір, роблячи акценти на жіночих дійових осіб, на їх досвід і проблеми. У той же час Кеті Мітчелл не ігнорує думки, що були закладені автором. Так, наприклад, у виставі «Заборонена зона» (2016) розповідається історія німецького вченого Фріца Хабера, який використав хлорний газ як зброю та фактично винайшов новий вид війни. Вистава створена з точки зору дружини вченого – Клари Іммервар (феміністичні тексти вплетені в сценарій), яка зрештою покінчила життя самогубством під час публічного акту протесту проти свого чоловіка [68].

У 1999 році Кеті Мітчелл презентувала нову виставу «Замахи на її життя» за Мартіном Кримпом. На думку Майкла Біллінгтона, в інтерпретації Мітчелл п'єса має потужне феміністичне дослідження суїцидального тиску на сучасну жінку, яка змінює свою ідентичність. У виставі розповідається про загадкову непізнаваність і сексуальну об'єктивацію героїні Енн [65].

Режисерка пропонує глядачеві кілька поглядів на мертву фігуру Енн, яка змінює форму. Вона могла бути міською терористкою, порнозіркою чи художницею, предметом якої були її власні серійні спроби самогубства. Одного разу вона стає автомобілем, який катається по білих пляжах світу. Мітчелл, однак, чітко пояснює, що «п'єса розповідає про захисні, зрештою суїцидальні камуфляжі, нав'язані споживчим суспільством одній жінці» [65].

Вся ідея художнього домінування сатиризована в сцені, де Енн перетворюється на витвір мистецтва. «Понтифікуючий чоловік керує акторами навколо уявної галереї, поступово актори бунтують, роздягаючись і шалено бігаючи по сцені. Здається, вони протистоять класифікації Енн як артоб'єкта і кидають виклик режисерській владі» [65].

Постановка Мітчелл, вочевидь, працює на кількох рівнях: як заява про ролі, які нав'язують жінкам, та як напад на матеріалістичну культуру.

Кеті Мітчелл абсолютно безкомпромісна у донесенні до публіки своїх переконань, особливо тих, що стосуються фемінізму. Присутність проблем, що

пов'язані з фемінізмом, у постановках різних років мисткині що далі, то значніша.

Наприклад, одна з нещодавніх вистав Мітчелл – «Теодора» за Генделем. До цього постановка була втілена в Королівському оперному театрі в 1750-му році. Тут режисерка теж звертається до проблем, що зумовлені гендерною нерівністю, через призму класичного матеріалу. «Коли ми перетягуємо ці історичні твори крізь час, ми перетягуємо чудові гілки та листя музики. Але також ми розповідаємо про токсичні корені гендерної політики чи женоненависництва початкового історичного періоду... Я вважаю, що це вимагає того, що можна назвати хірургією замкової щілини в оригінальному лібрето», – зазначає Кеті Мітчелл [85].

Розголосу постановка Кеті Мітчелл зазнала задовго до вечора прем'єри завдяки тригерним попередженням про «відверте насильство» на вебсайті Королівської опери та тому, що часто повідомлялося про наймання координатора інтимної взаємодії Іти О'Брайен, яка гарантувала, що виконавці почуватимуться комфортно в сценах сексу. Все це до певної міри трохи відвертало увагу майбутніх глядачів, оскільки вирішення сцен здебільшого стримане, і не є ані особливо відвертим (ані сексуально, ані у зображенні насильства), ані настільки запальним, як очікувалося [61].

Тім Ешлі для «The Gardian» описував свої враження від постановки Мітчелл так: «Позиція Мітчелл зазвичай досліджувальна та запитальна. Не довіряючи тому, що Гендель зображує свою героїню стоїчною або пасивною (з чим не всі погодяться), Мітчелл робить її революціонеркою-фундаменталісткою, а не мученицею, і переміщує ораторію в сучасну альтернативну реальність, розміщуючи її в посольстві, куди проникли люди, що є членами християнського опору, які прагнули знищити язичницьку римську систему, де домінували чоловіки» [61].

Взаємозв'язані кімнати, що є знімальним майданчиком, дозволяють глядачеві «опинитися» на кухні, де знаходиться Теодора (Джулія Буллок) та Ірен (Джойс ДіДонато), які виготовляють бомби, потім у великий салон, у

якому психопатичний Валент (Гюли Орендта) видає замовлення та виконує офіційні функції, а також у державний бордель, де Теодора змушена займатися проституцією. Мітчелл звертає увагу на гендерні наслідки сцен, у яких Дідим (Якуб Юзеф Орлінський) і Теодора обмінюються одягом, і представляє Септимію (Ед Ліон) більш двозначною фігурою. У кінці вистави є сюжетний поворот, який веде глядача далеко від оригінального оперного тексту [61].

Режисерка часто звертається і до реальних подій. Наприклад, беручи за основу історію, яка сколихнула англійську громадськість, Мітчелл препарує її, висвітлюючи найтемніші безодні душі людини не з метою виявити в цій душі чорне і біле, а досліджуючи матеріал і вибудовуючи свою концепцію, що час від часу проявляє себе в її виставах. Особливу увагу, знову ж таки, режисерка звертає на історії жінок, їх досвіди. Однією з ключових тем таких досліджень – є тема гендерно зумовленого насильства.

В «Блакитній жінці» («The blue woman», 2022), що є одним з останніх творів Королівської опери, як описує його сама режисерка Кеті Мітчелл, можливо, більше інсталяції, ніж опери. Як зазначила Еріка Джил, оглядаючи виставу Мітчелл, в цьому творі режисерка досліджує «фрагментацію жіночої психіки після сексуального насильства» [77]. Вистава заснована на реальних подіях – вбивстві Сари Еверард поліцейським після викрадення під виглядом арешту.

Вісім жінок стоять перед глядачем в синіх стінах: чотири співачки попереду, чотири віолончелістки позаду. Верхня половина сцени – це довгий екран, на якому демонструється фільм про дев'яту жінку, яку мовчки грає Єва Понсонбі. Героїня серед голих стін покинутого багатоквартирного будинку або корчиться, наче потрапила в рамки екрана, або їде потягом, або спускається до набережної річки, або гуляє містом. Із рядків лаконічного поетичного лібрето Ломаса здається, що вона шукає людину, якою була до того, як травма випорожнила її. Співачки, які вимовляють ці рядки, можуть бути чотирма особами, які мають подібний досвід, або чотирма версіями однієї людини [77].

До речі, маршрут, яким жінка у фільмі йде наприкінці, є тим самим, яким йшла Сара Еверард, коли її викрали. Глядачі, які були мешканцями південного Лондона, на виставі зазначали і впізнавали цей шлях. Інші глядачі можуть знайти власні асоціації, деякі з них болючі. «Опера «Блакитна жінка» не вказує шлях до катарсису. Але вистава залишає відчуття зухвалої стійкості – не зовсім надії, ще ні, але й не відчаю», – зазначає Еріка Джил [77].

Незвичайність особистості Кеті Мітчелл – принаймні протягом останніх двадцяти років – у протистоянні синхронності драматургії та надмірній традиційності, феміністичній провокації та надзвичайній суперечливості.

Проте всупереч будь-яким твердженням, Кеті Мітчелл розробила відомий високотехнологічний режисерський стиль, який виходить за рамки мультимедійної естетики та часто розповідає на сцені звичайні людські, переважно жіночі історії. Режисерка наполягає на своїх особливих стосунках з літературою, кіно та музикою, і завдяки цьому вона виробила абсолютно особистий спосіб роботи з виконавцями, який іноді давав безпрецедентні результати (суть якого полягала в заміні хорошого/поганого на зрозуміле/незрозуміле). Не відмовляючись від «забобонних улюблених поглядів», Мітчелл бачить химерність, знаходячи дещо інший – і здебільшого неочевидний – погляд на свою головну ідею майже кожного разу. Вона постійно експериментує, відверто висловлюючи свої феміністські погляди, і прагне «заповнити сцену жіночими голосами» [74].

Висновки до розділу

Гендерна проблематика в театрі Західної Європи стала предметом значної уваги в останні десятиліття. Це пов'язано з розвитком феміністських рухів, які активно піднімають питання рівності гендерів і борються зі стереотипами, що зв'язані з цим фактором, в усіх сферах життя, включаючи театральну.

У Західній Європі було проведено значну кількість досліджень, що стосуються гендерної проблематики в театрі. Дослідники звертають увагу на проблему нерівності статей у театральних колективах та на сцені, дискурсивну

практику включення ґендерних тем у театральні постановки, роль театру у формуванні ґендерних стереотипів в суспільстві тощо.

У загальному контексті Західної Європи ґендерна проблематика стала складовою частиною театру, що дозволяє залучати до театрального процесу більш широке коло глядачів та розвивати більш прогресивні театральні форми. Однак, хоча ця проблематика досить добре вивчена в Західній Європі, все ще є багато викликів, пов'язаних зі стереотипами та нерівностями в театральній сфері.

РОЗДІЛ 3. Гендерний аспект в українському театрі

3.1. Взаємозв'язок гендерного аспекту та театрального мистецтва в Україні

Сучасний розвиток українського суспільства характеризується кардинальними змінами в усіх сферах життя. З появою та розвитком гендеру як поняття в науці, стать (поряд з класом, етнічністю, релігією та культурою) розглядається як засіб соціального визначення об'єкту, виходячи з даних про його подання, чинників, властивих тому чи іншому явищу, а проблеми, що є актуальними в соціумі (самоідентифікація, свобода, влада, насилля) – як проблеми, що пов'язані з гендерною ідентичністю. Питання людської натури, її суті та ролі у суспільстві були виражені через гендерні дослідження і представлені як ті, що встановлюють зв'язок з соціальними ролями відповідно до статевої приналежності кожної людини, а також з гендерними ієрархіями і дискримінацією, які існують в кожному суспільстві [9].

Сучасне українське суспільство, що є частиною загальноєвропейського простору, узгоджене згідно до морально-ціннісних пріоритетів й навіть не має імперативу, що домінує (ідеології, моралі), як це було в попередні тоталітарні та ідеологічні епохи. Тому, залежно від регіону, організаційної структури театру та його стосунків з державними структурами, деякі театральні колективи надають пріоритет певним темам і обирають форми вираження, які ближчі їм самим і їхній аудиторії [10].

Однак державний театр не завжди відповідає дійсності й, навпаки, є впливовою та різноманітною соціальною практикою. На відміну від театру в інших країнах, театр в Україні, на жаль, часто обирає очікувану позицію і не проявляє ініціативи у вираженні свого відношення до деяких соціальних питань, як, наприклад, проблема гендерної нерівності. Часто в театрі питання окупності переважає ідейну складову, і пріоритет падає на перевірений та знайомий глядачу матеріал. Це не рідка історія, коли самі працівники театру вирішують за глядача, що приверне його увагу та зацікавить, позбавляючи

театр шансу звернутись до тем, які досі вважаються провокаційними, наприклад, тема насильства над жінками і так далі.

Водночас соціокультурний контекст вимагає від сучасного театру бути соціально активним та залученим до аналізу життєвих реалій, щоб відрефлексовувати їх. Наприклад, звертаючись до тем гендерної нерівності, насильства у суспільстві, сім'ї і т.д. У цьому сенсі театр може успішно компенсувати в художній формі те, що суспільство не може прийняти від інших соціальних інститутів. Однак на відміну від традиційного чи комерційного театру, художня реальність соціально активного театру потребує серйозного філософського та естетичного пояснення, поглиблення та розкриття суспільно важливих питань.

Як наслідок, сучасний театр іноді сприймається як надто складний для розуміння вид мистецтва, а отже, ворожий до глядачів. У той же час саме такої глибокої та естетично складної розмови мовою театрального мистецтва потребують сучасні глядачі, які також прагнуть до серйозного естетичного досвіду в поєднанні з актуальною проблематикою [41].

Міжнародний звіт щодо рівня свободи у світі (Freedom in the world, Freedom House) відповідно включає розділ «Особиста автономія та індивідуальні права». Будучи «частково вільною» країною з оцінкою 3,5 бали (з максимальних 7 балів) у 2014 році, Україна стикалася з наступними проблемами з точки зору гендерної рівності у той час, коли Конституція забороняє дискримінацію за ознакою статі, натомість урядовці виявляють дуже мало залученості та розуміння важливості цього питання. Правозахисні організації скаржаться, що роботодавці відкрито дискримінують працівників та працівниць за ознакою статі, зовнішності та віку [67, с. 726].

Питання гендерної рівності є не дуже популярною темою в українському театрі. Подібні суспільні тенденції з'явилися в Україні лише нещодавно, тоді як у Західній Європі ці процеси відбуваються, як вже було показано у попередньому розділі, вже давно і є більш вираженими. Проте театральні митці України все частіше звертаються до гендерної проблематики.

Театр є важливим елементом формування особистості та суспільства. За даними Державної служби статистики України, в країні налічується 112 театрів (5,8 млн. театральних глядачів у 2016 році), а в 2017 році налічувалось 113 театрів, кількість глядачів сягнула позначки 6,2 млн. [16].

У 2020 році в Харківському державному театрі опери та балету ім. М. Лисенка було проведено соціальне опитування: зокрема, працівників театру запитували про їхню обізнаність з окремими аспектами гендерної проблематики. Наприклад, на запитання «Чи визначає театр гендерну рівність як цінність і чи вживає заходів для її досягнення» із 39 респондентів 51% відповіли позитивно (10 осіб дали відповідь «так» і 10 – «скоріше так»), 8% сказали «скоріше ні», одна особа дала категоричну відповідь «ні» і 33% не знали відповіді на це запитання. Деякі респонденти зазначили, що найголовніше – це фаховість. Проте, на думку персоналу театру, театр не має приділяти особливу увагу гендерним темам, у тому числі проектам, які пов'язані з феміністичною повісткою: на відповідне запитання 26% осіб відповіли «ні», 18% осіб відповіли «скоріше ні», 8% колективу відповіли «так», ще 8% відповіли «скоріше так». 31% зазначили, що не знають відповіді на це питання [3].

Окремої уваги потребує питання сприйняття жінок на керівних посадах у театрі. Хоча велика кількість респондентів, як чоловіків, так і жінок, наголошували на тому, що жінки можуть стати режисерками та диригентками і, більше того, наводили багато прикладів з власного досвіду, ця тема викликала емоційні дискусії та продемонструвала існування гендерних стереотипів. Наприклад, було зазначено, що люди на керівних посадах, таких як режисер та диригент, частіше мають чоловічі риси характеру, але стать людини, яка обіймає посаду, не має значення, якщо вона є професіоналом своєї справи [3].

Загалом з наведеного опитування можна зробити висновок, що ХНАТОБ рухається в сторону гендерної рівності, хоча більшість команди театру все ще послуговується гендерними стереотипами при формуванні своєї думки.

Вплив гендерних стереотипів також можна спостерігати у виборі освітнього сектору: у 2019 році Національна служба статистики України зазначила, що жінки становили 79,0% студентів закладів вищої освіти (університетів, академій та інститутів гуманітарних наук та мистецтв). Однак у самому секторі культури та мистецтв існує гендерна сегрегація на ринку праці, і хоча, зазвичай, жінок в подібних установах більше, ніж чоловіків, жінки часто зайняті на низькооплачуваних роботах. Фемінізація цих інституцій пов'язана переважно з низькою заробітною платою [3].

В Україні немає даних про зайнятість у культурному секторі з розподіленням за статтю, але дослідження на рівні ЄС показують, що на «творчих» роботах, як правило, переважають чоловіки. На роботах, пов'язаних з технологіями, також переважають чоловіки. Гендерна фрагментація в секторі культури та мистецтв спостерігається при виборі напрямів навчання у закладах професійної освіти через стереотипні уявлення про «жіночі» та «чоловічі» види діяльності [24].

Міжнародне співтовариство продовжує стежити за ситуацією, щоб забезпечити рівність як прав жінок, так і їх можливостей загалом. Проблематика гендерної рівності була включена до вагової частки міжнародних звітів, що засвідчує важливість надбання гендерної рівності. Наприклад, Індекс гендерної рівності (Gender Equality Index) є важливим елементом щорічного міжнародного звіту Програми розвитку ООН (UNDP Human Development Report), у 2014 році Україна посідала 83 місце за ступенем людського розвитку, а в 2020 році 74 місце з 189 країн. Також за статистичними даними ПРО ООН в середньому заробітна платня у жінок в галузі мистецтва на 30% менша, ніж у чоловіків [72]. Це вірогідно пов'язано з тим, що жінки рідше займають керівні посади, зокрема в театрах.

Гендерна сегрегація також спостерігається на рівні прийняття адміністративних рішень. Наприклад, у 2018 році, за даними Міністерства культури України, лише 21,0% обласних директорів / художніх керівників театрів були жінками, і лише кожен восьмий директор театрів із статусом

національного був жінкою. У Києві з 21 директора / художнього керівника театрів лише три (14,2%) були жінками [24].

З моменту відокремлення режисури як окремого виду театрального мистецтва, а саме з кінця XIX століття, ця професія вважалась виключно чоловічою. Такий розподіл занять зумовив як історичний контекст, в якому жило суспільство початку XX століття, так і соціальні норми, які в багатьох аспектах обмежували діяльність жінок. Варто зазначити, що на той час жінки ще навіть не мали виборчого права, не кажучи вже про економічну незалежність від свого чоловіка, батька або брата. В таких умовах жінка фактично не мала змоги проявити власну особистість. Дані аспекти не пов'язані з біологічними особливостями жінки, це пов'язано насамперед з роллю, яку відігравала жінка у суспільстві. Серед інтелектуальних робітників, наприклад, письменників, була переважна більшість чоловіків, і деякі жінки, щоб було легше публікуватись, брали чоловічі псевдоніми, наприклад, Марко Вовчок. Саме подібне положення й відведена історична роль жінкам і є одним з гендерних аспектів – формотворчою особливістю їх діяльніцького шляху. Адже систематичне замовчування того, що було зроблено мисткинями, їх дискримінація в професійній роботі, не допускання до цієї діяльності загалом впливає на кількість їх професійного доробку та сприйняття представниць у галузі в майбутньому.

Серед театральних діячів України було не мало жінок, але, як правило, вони були акторками, а керівні та організаційні посади традиційно залишалися за чоловіками. Через певні особливості розвитку суспільства режисерок у витоків цієї професії було зовсім небагато. Така розбіжність сформувала думку, що режисура – це суто чоловіча професія. І діяльність сучасних режисерок, хоч і не піддається такому суспільному гніту, все ж таки вважається явищем досить новим. Це складає хибне враження, що проблема гендерності в професійній діяльності не значна, адже якщо діяльність жінок у тій чи іншій сфері взагалі існує – це вже є вирішенням цього питання. Проте, саме не відчуття цих розбіжностей і не врахування їх при аналізі розвитку режисури утворює

прогалини як в дослідженні історичних постатей і їх внесок у розвиток мистецтва, так і сучасних персоналій.

В історії українського театру інтерес до режисури жінки мали завжди. Звернемося, наприклад, до початку XX століття, коли українська сцена бачила неповторні експерименти театру Леся Курбаса. У відомому режлабі були присутні жінки, і, до речі, чимало. Проте їхня режисерська діяльність, на відміну від колег-чоловіків, склалася в основному або в театрі для дітей та юнацтва, або в театрі ляльок (і хоча вистави в цих театрах теж були відзначені критиками того часу, але це не відмінняє того, що до великої драматичної сцени вони доступу не мали, хоча й були вихідцями з прогресивного й експериментального режлабу). Даний приклад не є докором, це лише є черговим доказом, що упередженість, яку ми маємо на сьогоднішній день, є наслідком систематичного недооцінювання.

В 20-ті – 30-ті роки XX століття в Березолі, окрім Леся Курбаса, постановки здійснювали Фавст Лопатинський, Януарій Бортник, Борис Тягно, Володимир Скляренко, Олексій Лазоришак, Борис Балабан, а також були і жінки-режисерки – Зінаїда Пігулович, Ірина Дєєва, Софія Мануйлович, Галина Мацкевич. У відношенні до режисерів чоловіків режисерок жінок було в рази менше, можна сказати, одиниці, але для розвитку режисури і така кількість є значимою, адже вказує на те, що поява жінок у цій професії є не примхою часу, а закономірним процесом. Хоча таке співвідношення, як ми показали раніше, було пов'язано з систематичною дискримінацією жіноцтва в соціальному житті та в творчій галузі зокрема. Це твердження є важливим для розуміння проблеми. Можна припустити, що за іншого соціального стану представниць режисерського мистецтва в Україні на початку XX століття було б значно більше [5; 17].

Про українських режисерок першої половини XX століття відомо не так багато, найчастіше ми знаємо їхнє прізвище, назви декількох вистав та інформацію про їх чоловіків.

Наприклад, режисерка Зінаїда Пігулович, яка була ученицею Леся Курбаса й учасницею режлабу, зробила самостійну режисерську кар'єру в українському театрі ляльок. До речі, на той час було досить розповсюдженим для режисерок робити саме вистави для дітей.

Найзнаковішою виставою режисерки Ірини Дєєвої – є постановка «Мауглі», яка не була схожа на казку, а, скоріш, на ідеологічну виставу, що було не рідкістю для другої половини 20-тих років XX століття [5]. Так і Софія Мануйлович відзначилась тим, що організовувала та була художньою керівницею Одеського ТЮГу. Режисерка здійснила першу постановку на сцені сучасного Одеського театру юного глядача – виставу за п'єсою В. Селихової та Н. Сац «Фріц Бауер» [5; 17].

Соціально-політичний контекст, у якому функціонувало українське мистецтво на початку 1930-х років, і тиск радянської ідеології змушували авангардних режисерів зосереджуватися на жінках, що відносилися до робітничого класу або до його опозиції – буржуазії. Такий підхід до гендерних питань фактично почав розглядатися в аспекті класової боротьби, а творчий потенціал українського авангарду використовувався переважно в політичних цілях [6].

Разом з тим нові погляди, що виникли в авангардному мистецтві, посилили гендерний вимір у театрі, бо жіноча краса та зовнішня привабливість більше не вважалися основними характеристиками жінок. Як зазначає Ганна Веселовська, незважаючи на позитивні тенденції в українському театрі 20 – 30-х років XX століття, зокрема в Березолі, гендерна нерівність залишалась колосальною: «Наразі в найпередовішому українському театрі (мається на увазі Березіль. – К.П.), попри те, що у виставі «Товариш Жінщина» жінку показували нарівні з чоловіками як активного учасника усіх процесів соціалістичного будівництва, режисерки та художниці виконували зазвичай допоміжні другорядні функції, а актриси – декоративну роль» [6].

На ранніх етапах розвитку авангардного театру спостерігалася чітка тенденція до злиття жіночого та чоловічого. У виставах жіночі та чоловічі

фігури навмисно приховувалися костюмами, а універсальність гендеру стала ознакою нової індустріальної доби [6].

Сучасні режисерки мають безліч переваг по відношенню до своїх колежанок, що працювали у середині ХХ століття, але досі стикаються з стереотипним сприйняттям як їхньої діяльності, так, власне, і їх як особистостей. Через не розуміння індустрією жіночого потенціалу та ресурсу, через вузький кругозір деяких представників, жінки зазнають не рівного до себе ставлення.

Існує думка, що наявність в Україні таких активних режисерок, як, наприклад, Оксана Черкашина, Роза Саркісян, Тамара Трунова, Ірина Гарець та інших, є ознакою гендерної рівності в цій сфері. Але це є неминучий процес інтеграції жінок у суспільне та інтелектуальне життя у зв'язку з розширенням їх прав і можливостей. Але гендерний аспект – це не лише про рівність, це про певні особливості, які мають вагомий вплив на особистість та суспільну групу. Важливо, що під особливостями ми не маємо на увазі узагальнені характеристики, що за замовчуванням стосуються жінок, це особливі тенденції, які можна об'єднати гендерним аспектом. Становлення жінок в режисурі було складне і довготривале, тому, як і будь-який процес зміни пріоритетів та позицій, воно має свої наслідки і відмінності.

Звичайно, ситуація сьогодні значною мірою змінилася. Суспільні упередження щодо жінок у традиційно «чоловічих професіях» у театрі принципово менші, хоча й не наближуються до нуля.

Разом з тим стверджувати, що погляд жінки на той чи інший матеріал чи подію – особливий, через стать, було б нелогічно й абсурдно. Однак виокремити діяльність саме режисерок в театрі було б корисно, якраз для підтвердження цієї тези. Розглянемо кілька показових прикладів.

Тамара Трунова, головна режисерка Київського академічного театру драми та комедії на лівому березі, у інтерв'ю 2021 року, зазначала, що її збивають з пантелику коментарі про жіночий погляд в поєднанні з «компліментами», що вона зробила «чоловічу» виставу [32]. Подібні

порівняння нівелюють досвід жінок та змінюють акцент у висвітленні гендерних проблем в суспільстві, в театрі зокрема.

У 2019 році Тамара Трунова поставила за Генделем виставу «Ацис і Галатея». Як зазначає А. Липківська, сценографічно вистава вирішена так: «Замість лісових галявин зі струмочками та скель із печерами на кону постав пляж із шезлонгами та рятувальною вежею (щоправда, пейзаж лагуни на заднику через холодну синювато-сіру колористику натякає більше на норвезькі фьорди, ніж на тропічний курорт)». Місце дії перенесено з античної Греції на сучасний борт літака, де циклоп Поліфем перетворився на пілота, Галатея – стає стюардесою, Ацис – рятувальником, а хор німф і пастухів – на пасажирів літака [31].

Гендерний аспект у цій виставі перш за все помітний в образах персонажів, і саме – у персонажі Деймон. В постановці Трунової, на відміну від оригінального лібрето, Деймон – молода жінка. Таке рішення зміщує акценти в постановці і стає уособленням несправедливості долі [47].

«Початково – це мітологічні образи-маски, які зберігають свої обриси від початку і до кінця дії. Пастух Ацис і морська німфа Галатея – ідеальна пара закоханих, не схильних помічати реальність. Поліфем – монструозний циклоп, який поклав своє єдине око на Галатею й шаленіє від ревностів. Товариш Ациса пастух Деймон – це «голос реальності», персонаж-резонер, який намагається попередити закоханих про можливу небезпеку і донести до них думку про швидкоплинність почуттів. Натомість у Тамари Трунової – дві пари (Деймон..., дружина Поліфема, якій зраду чоловіка допомагає пережити алкоголь), пляж, море і курортний роман пляжного доглядача з новоприбулою стюардесою», – наголошує театрознавиця [31].

Натомість, що далі, то частіше у театрі починають звертати увагу на проблеми, що зумовлені гендерною нерівністю. Активнішою стає дискусія як щодо соціальних упереджень, з якими стикаються жінки у театральній галузі в професійному плані, так і дедалі більшого розголосу через театр мають

проблеми сексизму, гендерно зумовленого насилля, домагань, мізогінії та стереотипів, що пов'язані з гендерною ідентичністю.

Наприклад, в 2019 році Дикий театр в Києві зробив виставу «Шрами» за підтримки ООН. Для п'єси було зібрано історії реальних жінок, що отримали травматичні досвіди. Була створена онлайн-форма заявки для готових поділитися своєю історією, і за два тижні, поки цей сайт працював, своїми історіями поділилося близько п'ятдесяти жінок. «Це були, перш за все, сімейні історії, що пов'язані зі шлюбом, травми з дитинства, фізичні шрами. Переважна більшість історій – про «шрами» після відносин з чоловіками», – розповідала директорка Дикого театру [57]. Усі ці історії було втілено на сцені чотирма акторками.

Наталія Сиваненко – режисерка проєкту «Шрами» – артикулювала головну тему цієї вистави так: «Це бункер обману, в якому живуть жінки, не ідентифікуючи насильство та не визнаючи, що з ними це відбулося. На мій погляд, це головна проблема. Наприклад, одна з наших героїнь розповіла про свій досвід вперше саме нам. А тільки через два дні – мамі. З нами ділилися люди, які ніколи не говорили про те, що з ними відбулося. Тобто, ми дали їм привід про це подумати. Втім, багато дівчат та жінок по всій країні мовчать. Тому, як на мене, найголовніше в проєкті – через відкриті історії дати приклад іншим не мовчати про свої шрами. Визнавати їх, звертатися по допомогу, не чекати, поки переростуть у глибинні травми, не прощати тим, хто їх наносить» [57].

У Дикому театрі до тем гендерно зумовленого насильства та нерівності режисерки та режисери зверталися не один раз. Наприклад, вистава «Бути знизу» (2016, режисерка Юлія Мороз) та «Жінко, сядь» (2018, режисер Максим Голенко).

Безумовно, наявність дискусії, що розвивається, свідчить про готовність громадськості до подібних питань, а теми дискримінації, насильства, якщо їх підіймають у мистецтві, здатні відрезонувати і спонукати до рефлексії, що

зрештою призведе до сприйняття проявів, того ж, наприклад, сексизму, не як норму.

3.2. Основні тенденції в сучасних виставах харківських режисерок

Країни Західної Європи і Україна мають різні шляхи розвитку і культурний контекст, що може впливати на їхнє ставлення до проблем гендерної нерівності, сексизму, мізогінії та фемінізму.

Західноєвропейські країни в цілому мають вищий рівень гендерної рівності, законодавчо забезпечують права жінок і рівність гендерних можливостей. В багатьох країнах розвинене громадянське та політичне життя, в яке активно залучені жінки, а також високої популярності зазнають жіночі організації та феміністський рух. У країнах Західної Європи часто підтримуються концепції гендерної рівності в освіті, рекламі та медіа.

Україна, наразі, є країною з нижчим рівнем гендерної рівності, та має деякі прогалини у законодавстві, що стосується прав жінок та інших аспектів, що пов'язані з гендером. В Україні є проблеми з дотриманням законів про рівні можливості, наприклад, досягання жінками високих посад у компаніях або представленні жінок у політиці та інших галузях життя. Сексизм, мізогінія та гендерна дискримінація не є рідкістю, але в нашій країні також існують активні жіночі групи, організації та феміністський рух, які борються за рівність та права жінок.

На Заході гендерна проблематика стала частиною активної дискусії раніше, ніж в Україні, де подібні наративи лише набирають обертів. У країнах Західної Європи, Великобританії зокрема, обговорення гендерної нерівності, сексизму, гендерно зумовленого насильства, ролі і місця жінки в суспільстві вже давно на поверхні. До подібних тем свідомо звертається вагома кількість як мисткинь, так і митців, адже необхідність суспільної уваги і мистецького переосмислення вважається очевидним в сучасному світі. І на подібні ініціативи активно реагує критика, аналізуючи і помічаючи ті або інші гендерні аспекти в театральній діяльності.

Помітним прикладом є діяльність британської режисерки Кеті Мітчелл, чію практику було розглянуто в підрозділі 2.3. нашої роботи. Мисткиня свідомо обирає гендерні теми і сама наголошує на важливості звертання до подібних тем в своїх інтерв'ю. При тому увага до гендерної проблематики, хоча і є важливою складовою її творчості, але не є єдиною помітною. Адже попри це, вона внесла в театр нове поняття «живе кіно».

В українській літературі та у вітчизняному літературознавстві теми, що пов'язані з гендерним питанням, можна спостерігати ще з 1990-х років, як в художній, так і в дослідницькій сферах (О. Забужко, Г. Пагутяк, Г. Тарасюк, В. Агєєва, Т. Гундорова Н. Зборовська, Т. Кирилова, Н. Клименко, С. Павличко, Л. Таран та ін.).

Українська література, як і багато інших культурних сфер, відображає різноманітні гендерні аспекти та проблеми. Автори розглядають та аналізують різні аспекти гендерної ідентичності, ролі чоловіків та жінок у суспільстві, стосунки між ними, а також теми, що пов'язані зі стереотипами та дискримінацією.

Увага до гендерної тематики спостерігалась в українській літературі і набагато раніше. Однією з відомих українських письменниць, яка зосереджувалася на гендерних проблемах, була Леся Українка. У своїх творах вона часто порушувала тему рівноправності та боротьби жінок за свої права. Значний вклад в осмислення цього питання внесла і Ольга Кобилянська, яка у багатьох своїх творах досліджувала життя своїх сучасниць. Також гендерні аспекти можна знайти в творах Оксани Забужко, Софії Андрухович, Марії Матіос, Ірини Цілик та багатьох інших сучасних українських авторок.

У літературі можна знайти різні погляди на гендерні проблеми, від підтримки гендерної рівності та боротьби зі стереотипами, до критики та сатири на певні аспекти гендерних відносин, які дозволяють глибше розуміти сучасні проблеми стосовно гендерної ідентичності та рівності.

Для театральної сфери увага до гендерних проблем не була в пріоритеті до останнього часу. Небагато митців і мисткинь свідомо обирали для своїх вистав провідною темою, наприклад, тему гендерних ролей.

Коли говорять про гендерну проблематику у творах мистецтва, включаючи театр, мають на увазі присутність та розкриття гендерних стереотипів, ролей та стосунків між чоловіками та жінками у творах, що може бути пов'язано з відтворенням або підриванням гендерних стереотипів та нерівностей.

Гендерна проблематика може бути присутня в багатьох аспектах театральної творчості, таких як драматургія, режисура, акторська гра, сценографія, звукове рішення та світлове оформлення. В театральній творчості можуть відображатися різні аспекти гендерних стереотипів, такі як розподіл ролей за статевою приналежністю, нерівність в поведінці та взаєминах між чоловіками та жінками, репрезентація гендерної ідентичності.

У виставах можуть відбуватися різні форми осмислення гендерних стереотипів, такі як перетин традиційних ролей, створення нових, нонконформістських гендерних образів та показ нерівності між статями та її наслідків. Це може викликати дискусію та сприяти змінам в суспільному усвідомленні гендерних проблем.

Хоча помітним є наближення театру до цієї тенденції, в багатьох режисерок спостерігається, можливо, й не свідомий, але інтерес до цих питань. Але вже є в українському театрі вистави, де подібні теми чіпляють абсолютно зважено і з наміром саме спровокувати думки, щодо тем, пов'язаних з гендерною проблематикою (про що ми писали вище).

Жінка-режисер, як і чоловік-режисер, може мати власний унікальний підхід до роботи з п'єсою та створення вистави, що залежить від її індивідуальності, досвіду та таланту. Як не можна стверджувати, що всі жінки-режисери мають однаковий підхід до творчого процесу, адже кожна особистість унікальна і не залежить від гендерних стереотипів, так і не можна заперечувати, що соціальні аспекти не впливають на діяльність режисерок.

Однак у минулому та деякій мірі і досі у театральній сфері можуть існувати гендерні стереотипи, що обмежують режисерок та інших мисткинь у доступі до діяльності, до адекватного сприйняття як професіонала. Також можуть бути такі перешкоди, як недостатня рівність у зарплаті, нерівні можливості для отримання ресурсів та інше. Хоча гендер може впливати на те, як люди сприймають жінок-режисерів, але це не повинно обмежувати їх творчість, і тільки цим фактором не можна визначати їхній творчий підхід та можливості.

Проте важливо дослідити, які вистави піднімають гендерні проблеми свідомо і є тенденційними у цьому напрямку, а які спектаклі мають тільки зародок цього інтересу або він майже зовсім відсутній. Всі ці аспекти сприяють розумінню розвитку театального мистецтва в Україні загалом.

Наприклад, в своїх роботах головна режисерка Харківського державного академічного театру ляльок імені В.А. Афанасьєва, заслужена артистка АРК Оксана Дмитрієва не зосереджує увагу на гендерній проблематиці, але, проаналізувавши з цієї точки зору її вистави, можна зазначити, що особливий «жіночий погляд» – це міф, викликаний стереотипами. Вистави Оксани Дмитрієвої визнані критиками як в Україні, так і за її межами.

Режисерка звертається і до п'єс, які написані жінками. Наприклад, в 2021 році у Харківському театрі ляльок була поставлена вистава «Історія роду, який згубили марні надії, бойові півні та безпутні жінки» за п'єсою Лени Лягушонкової та Катерини Пенькової, що була створена за мотивами латиноамериканських романів та адаптована під українські реалії, а у 2022 році – вистава «Я – норм», за п'єсою драматургині Ніни Захоженко.

Цікавою з погляду гендерного аспекту є вистава «Вертеп. Війна. Вірші» (2023) за текстами Сергія Жадана. Вистава зіграна лише жінками – сімома акторками розповідається історія кожного українця, але, на нашу думку, тут очевидний акцент і на власні жіночі досвіди. На початку спектаклю розповідається майже класична вертепна історія, але розігрується вона не в звичній скринці, а зробленій з ящиків від боєприпасів. Ці ящики згодом стають

і колискою для новонародженого, і потягом, яким евакуюються люди, і домовинами. Весь цей шлях проходять у виставі саме жінки: вони матері, борчині, біженки, доньки. Всі різні і всіх об'єднують одні обставини.

Художницею, як і в переважній кількості вистав Оксани Дмитрієвої, виступає Наталя Денисова [30].

Режисерка Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т.Г. Шевченка, заслужена артистка України Оксана Стеценко хоча не обирає теми жіноцтва як провідні, але в її роботах можна побачити особливий погляд на жіночі образи, та й обрані теми нерідко пов'язані з порушенням гендерних стереотипів.

Крізь призму гендерного аспекту можна подивитись на жіночі образи у виставах Оксани Стеценко. Зазвичай режисерка створює складні жіночі персонажі, хоча особливої уваги до проблем нерівності, ненависті і насилля не звертає.

Наприклад, у виставі «Піаніно в траві» за п'єсою французької драматургині Франсуази Саган Оксана Стеценко не розглядає гендерну проблематику як одну із головних у спектаклі. Проте цікаво проаналізувати, як режисерка вибудовує жіночі образи.

За сюжетом старі друзі, які не бачилися двадцять років, вирішують провести канікули разом. Господиня будинку, де збираються герої, вірить, що попереду на них чекає щасливе майбутнє. Персонажі відчайдушно чіпляються за минуле, за свої спогади про молодість і в сучасності живуть лише цими спогадами, але під час дії розкриваються неприємні таємниці з далекого минулого, що пов'язані з героями. Завдяки цьому вистава наповнена трагікомічними та напруженими моментами.

Театрознавиця Юлія Щукіна зауважила, що Оксана Стеценко зосередилася на «створенні колективного портрету дезорієнтованих у житті ровесників, який актори грали, мов джазову імпровізацію» [34].

Сценографія створена художницею, заслуженою діячкою мистецтв України Тетяною Медвідь.

Аналізуючи виставу, Юлій Швець так характеризує її сценічний простір: «Це частково спилянні білі дерева. Біла альтанка в глибині ліворуч і такого ж кольору гіпсова статуя в саду поряд із нею. Плетені з лози меблі. Й сіро-зелений човен, як символ тривожної надії. Погляд блукає між класичними атрибутами театального саду, де колись вирувало молоде життя» [56].

Мод, у виконанні заслуженої артистки України Маї Струннікової – власниця будинку, де зібрались усі дійові особи. Вона, як і всі її старі друзі, живе ілюзіями та ностальгією, хоча й очікує щасливого майбутнього, яке теж є ілюзорним. Все життя Мод закохана в спогад, який, перетворившись у реальність, розбиває її уявлення і призводить до трагічного фіналу. Головна героїня заможна, але все одно залежить від чоловіків в своєму оточенні. Важливо, що режисерка не розділяє переживання персонажів за гендерною ознакою: як жінок, так і чоловіків у виставі турбує їх вік, страх втратити уявлення про себе і невміння жити тут і зараз.

Інший приклад, персонаж Ізабель – вона молода коханка одного з друзів Мод. За допомогою конфлікту поколінь Оксана Стеценко яскраво підкреслює те, що герої відчайдушно не хочуть сприймати реальність. Але Ізабель, на нашу суб'єктивну думку, втілена як дурнувате дівчисько. Складається враження, що компанія Мод знущається з неї, не тільки через прірву парадигм їх існування, а саме через її стереотипну обмеженість.

Як зазначив Юлій Швець: «Жіночі персонажі «Піаніно в траві» режисерки Оксани Стеценко відповідають усім думкам і бажанням чоловіків. Так само акцентована у виставі невиразно лесбійська душевна нудьга «компаньйонки» та її газдині, розумної, красивої жінки з моральними принципами, не знайшла в сюжеті логічного продовження. На тлі новітніх трендів це хвилює і надихає, принаймні чоловіків, хоча «об'єктивна» форма сценічної дії більше навіює певні думки, аніж упевнює в них» [56].

В рамках VI науково-практичної конференції пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва «Театрознавець і театральний процес» студентка кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і

телебачення ім. І. Карпенка-Карого Анастасія Саянова акцентувала увагу на лінії стосунків героїнь Мод та Сільвіани, зазначивши, що «трактування театру виявилось цікавим, можливо саме тому, що різниться із прочитаною п'єсою» [34].

Також цікавим прикладом відносно гендерного аспекту могла б стати вистава «Безіменна зірка» (2013), а саме образ персонажки Мадемуазель Куку у виконанні заслужених артисток України Маї Струннікової та Тетяни Гринік.

Режисерка в інтерв'ю описала Мадемуазель Куку так: «Цей образ виписаний драматургом скоріше на межі комедії та трагедії і передбачає у втіленні на сцені до всього іншого здатність до сповіді заблудлої жіночої душі» [21].

Сценографинею в «Безіменній зірці» також виступила Тетяна Медвідь. До речі, співпраця Оксани Стеценко та Тетяни Медвідь є частим явищем.

Творчість Тетяни Медвідь заслуговує окремої уваги, адже діяльність художниці має значний вплив на постановки в театрі Шевченка. Взагалі, в історії українського театру художниці та сценографині займали окреме місце. Якщо жінок-режисерок було небагато та їх діяльність була не так помітна, то жінки-художниці зробили помітний внесок в театральній галузі в минулому столітті.

Тетяна Медвідь – заслужена діячка мистецтв України, яскрава представниця плеяди театральних художників останньої чверті ХХ ст., які створювали сценографічні проєкти в системі образотворчої режисури [45].

Однією з головних особливостей у творчій діяльності Т. Медвідь є наявність у творі «дієвих сценографічних персонажів», які, за задумом режисера/режисерки, художньо розкривають теми, ідеї, основні конфлікти та внутрішні протиріччя як драматургічного матеріалу, так і власне вистави. Застосовуючи принципи кліпу, мозаїки, колажу, фрагментації та змішування стилів в одній виставі, художниця передбачила сучасну модель українського перформансу. Концептуальність сценографії Тетяни Медвідь стала ключовим елементом пост-медіа. Її концепти ставали дієвими «сценічними персонажами»

у виставах, а їх імітація яскраво втілювалася в сучасних мистецьких проєктах [46].

Окрім закордонних драматургинь і драматургів, режисерка Оксана Стеценко звертається і до українських авторок.

Наприклад, прем'єра вистави «Василісо, GO» за п'єсою Лени Лягушонкової відбулася у 2021 році. У спектаклі розповідається про дівчину, школярку Василісу, яка опинилася в скрутній для підлітка ситуації – її однолітки злили у ютуб відео, де вона танцює на могилі в парку Слави. Цей випадок сколихнув громадськість і викликав обурення по відношенню до її бездумної поведінки.

Режисерка коментує той шлях, що має пройти головна персонажка так: «Дівчина припиняє рости вгору і починає – всередину» [43].

Очевидно центральними темами постановки є питання самовираження підлітків, їх спроби узгодити себе з соціумом, тема булінгу теж присутня у виставі. До того ж головною героїнею вистави є дівчина, становлення особистості Василіси і погляд режисерки саме на дівочий досвід в цій виставі дає можливість розширити кут зору на цю ситуацію.

Режисерка Харківського академічного драматичного театру Ольга Турутя-Прасолова свідомо підходить до гендерних проблем, про що не один раз наголошувала в своїх інтерв'ю. Наприклад, у виставі «Ляльковий дім» режисерка усвідомлено йде у дискусію про роль жінки, про її долю і про суспільні перешкоди, які перетворюють життя живої людини на існування як суто декоративного елемента з обмеженою волею.

У «Ляльковому домі» Ольги Туруті-Прасолової головна героїня ніби виконує функції – дружини, матері, жінки, тобто ті ролі, які їй доручив соціум.

У виставі «Ляльковий дім» відсутні теїстичні розмови, на сцені всього п'ять персонажів, немає служниць, няньок, посильних та дітей. На каміні – дві ляльки, а міжкімнатні стіни замінені розміткою на підлозі, тому з глядацької зали відкривається весь гральний майданчик: стіни існують лише для дійових осіб п'єси [54].

Ольга Турутя-Прасолова в інтерв'ю 2017 року так говорила про задум вистави: «Ідея постановки виникла не випадково, бо зараз багато йдеться про гендерну рівність між чоловіками та жінками, але я бачу, що наше суспільство до неї ще не готове» [36].

Іншим прикладом може стати вистава «Лісова пісня» за драмою-феєрією Лесі Українки. Вистава умовно поділена на дві частини: перша дія – Мавки, це казковий світ, де немає обмежень, а друга – Лукаша, про буденну реальність, що позбавлена гармонії. Як зазначає сама режисерка, вистава «загалом і про чоловіка, і про жінку. Перша дія – Мавки, друга – Лукаша. Ми це не робили навмисно, але коли зібрали все, то побачили, що воно розділилося на дві конкретні частини. Поділилося на світ казковий, легкий, де немає обмежень, і світ, як ми називаємо другу дію, «бійка за сільський клуб», де дві директорки з будинку культури з'ясовують, хто з них краща. Це дуже схоже на те, що в нас відбувається, коли немає значення, за що ми б'ємося, – головне, що ми б'ємося» [28]. Як бачимо, в цьому прикладі є зародки дискусії щодо гендерної проблематики.

Одним із найяскравіших прикладів підняття гендерної проблематики в театрі є вистава театру «Арабески». Прем'єра вистави «Критичні дні» за мотивами оповідання Д. Селінджера «Тупташка-невдашка» відбулась у грудні 2003 року у Харкові.

В цій виставі режисерка Світлана Олешко досить відверто підіймала теми сприйняття жінок суспільством, гендерні стереотипи, нерівність і тиск на жінок.

«Критичні дні» розповідають дуже просту, буденну історію незвичною, різною і незрозумілою мовою» [15]. Героїня п'єси – жінка, яка цілком успішна за всіма соціальними мірками: вона заміжня, має чоловіка, доньку та служницю; її чоловік є заможним, і тому не працює. Однак героїня виснажена й усвідомлює абсолютну відсутність любові у своєму житті. Вона сама стає нестерпною і жорстокою людиною, без крихти співчуття до своїх близьких, чоловіка і людей, які її оточують [51].

Окрім жіночих персонажів у виконанні Наталії Цимбал та Валерії Полянської, у п'єсі є двоє чоловіків (Михайло Барбара та Павло Савельєв), які лише згадуються у п'єсі. Це чоловіки, які постійно переслідують, залицяються, голять, носять, гвалтують або просто стоять і слухають [15]. Вони символізують патріархальне суспільство, яке сприймає і використовує жінок як об'єкти.

Сама історія розказана у чотирьох фотографічних фільмах, які неодноразово переривають дію на сцені. П'ятий фільм, який завершує виставу, показує моторошний образ жінки, повністю поглиненої вимогами суспільства споживання. У цій частині героїня Наталії Цимбал, що існує між кухнею та супермаркетом, перетворюється на жінкоподібне чудовисько [15].

Наприкінці вистави, завдяки розмові героїні з подругою, колишньою університетською однокурсницею, ми дізнаємося, що вона живе лише найсвітлішими спогадами про свою останню молодість – коротким романом з хлопцем, який загинув у Другій світовій війні. Ця жінка (як і багато інших) шукає причини своєї внутрішньої спустошеності та хоче зрозуміти, як вона стала такою, що сталося з нею і з усім світом. Цим питанням і завершується п'єса: «Я була гарною дівчинкою», – благально запитує героїня [51]. Зрештою, все, що їй залишалося, – це відповідати стереотипним очікуванням.

Світлана Олешко, авторка сценарію та режисерка вистави, розповідала, що «Критичні дні» – «це новий образ жінки, інтимний світ якої можна обговорювати. Раніше не прийнято було говорити вголос про місячні, волосся на ногах і під пахвами, про те, що жінка користується антиперспірантами та щоденними прокладками. Тепер сучасний світ перенаповнений «жіночими» речами, тобто світова промисловість виробляє у величезних кількостях продукцію нібито для жінок: косметика, одяг, прокладки... Однак, завалюючи жінку цим мотлохом, ніхто не хоче чути її голосу. Цей зовні комфортабельний, заповнений прокладками й тампаксами сучасний світ насправді зовсім не є затишним і комфортним, принаймні для перебування у ньому жіночих створінь, якщо крім використання прокладок вони ще на щось розраховують, наприклад, на любов чи на відсутність війни...» [51].

Як бачимо, в діяльності харківських режисерок є великий діапазон від майже не свідомої уваги до гендерної проблематики до великої зацікавленості нею. Особливо це прослідковується у виборі драматургії та втілення жіночих образів.

Висновки до розділу

Гендерна проблематика в театрі України є маловивченою і водночас важливою темою для дослідження, на відміну від країн Західної Європи, де гендерні питання в театральній сфері є давно актуальними та достатньо вивченими.

Хоча окремі дослідження займаються гендерними аспектами театру в Україні, загального дослідження гендерного аспекту в режисурі не було проведено досі. Це заважає адекватно оцінити стан гендерної проблематики в театральній галузі України, зрозуміти тенденції розвитку цієї проблематики, та запропонувати способи її розв'язання.

Основними питаннями, на які ми звертаємо увагу в цьому розділі, є гендерна рівність у театрах України, сприйняття жінок-режисерок у професійній сфері та гендерна проблематика у їх виставах.

ВИСНОВКИ

Дослідження гендерного аспекту в режисурі західноєвропейського та українського театру показало, що ця тема є актуальною та важливою в сучасному світі. В результаті аналізу різних театральних постановок, статистичних даних щодо ситуації в театральній галузі загалом та їх критичного порівняння було виявлено, що гендерні стереотипи та нерівність ще досить часто присутні в театральній сфері, яка має важливе значення в культурному житті суспільства.

По-перше, досліджено західноєвропейський контекст задля ширшого розуміння проблематики даного явища. Очевидно, що у Західній Європі більше приділяють уваги гендерній нерівності та проблематиці, що пов'язана з гендерною ідентичністю.

Хоча ситуація в західноєвропейських театрах щодо гендерної рівності персоналу кардинально не відрізняється від ситуації в театрах України, у той же час у виставах тенденція звертання до матеріалу, який пов'язаний з гендерною проблематикою, та переосмислення його з точки зору сучасного розуміння ролі гендеру та впливу стереотипів суттєво переважає на бік театру Західної Європи.

По-друге, проаналізовано діяльність режисерок країн Західної Європи, а отже є уявлення про тенденції розвитку режисерського мистецтва за межами України. Вагомою складовою діяльності режисерок є акцентування на проблемах, що пов'язані з нерівністю, сексизмом, мізогінією, гендерно зумовленим насиллям.

По-третє, зосередившись на діяльності Кеті Мітчелл як представниці режисерської професії, яка приділяє особливу увагу гендерній проблематиці у своїх виставах, отримано уявлення про особливості підходу до гендерного аспекту в закордонній режисурі. Маючи революційні технологічні задуми у своїх виставах, наприклад «живе кіно», Мітчелл не обмежується формою та неодноразово наголошує на своєму феміністичному переосмисленні

відношення до жінок і спеціально додає і зосереджує погляд на жіночому досвіді.

По-четверте, визначено вплив гендеру на театральну діяльність в Україні, зокрема в режисурі. За останні роки Україна піднялась в рейтингу гендерної рівності, але все ще в українському театрі помітний сильний розрив у підтримці діяльності чоловіків і жінок. Митці і мисткині все частіше звертаються у своїх виставах (М. Голенко, Ю. Мороз, Н. Сиваненко, Т. Трунова та інші) до проблем сексизму, насилля, стереотипів, але дискусія щодо гендерної проблематики все ще не є однією з центральних.

По-п'яте, проаналізовано вистави харківських режисерок (О. Дмитрієвої, С. Олешко, О. Стеценко, О. Турутї-Прасолової), що допомогло дійти висновків щодо тенденцій діяльності мисткинь в українському театрі. Помітного свідомого інтересу до тем, що пов'язані з гендерною ідентичністю, небагато, хоча прецеденти є. Але варто зазначити, що все більше і більше з'являється вистав, де увага звернута саме до жіночого досвіду, і образ жінки менше сприймається виключно стереотипно.

Дослідження показало, що західноєвропейський театр має більш прогресивні погляди на гендерні ролі та стереотипи, і це відображається в режисурі. Український театр, на жаль, часто залишається позаду у цьому питанні, і це свідчить про необхідність більш глибокого аналізу та розуміння проблеми.

Окрім того, в результаті дослідження було виявлено, що режисерська концепція має значний вплив на те, як гендерні стереотипи відображаються на сцені. Наприклад, деякі режисери використовують гендерні стереотипи як засіб провокації, щоб змусити глядача задуматися про них, тоді як інші намагаються їх уникнути та створюють більш прогресивну та рівноправну картину гендерних ролей.

У цілому, дослідження гендерного аспекту в режисурі українського театру є дуже важливим для подальшого розвитку театру та боротьби з гендерними стереотипами та нерівностями у сфері мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. Філософія жіночого існування. *Бовуар де С. Друга статъ:* у 2 т./ Пер. з фр. Н.Воробйова, П.Воробйова, Я. Сабко. К.: Основи, 1994. С. 5-21.
2. Агеева В.П. Жіночий простір. *Матістеріум*. Вип. 8. Літературознавчі студії / редкол.: Моренець В. П. (голова) та ін.; Національний університет «Києво-Могилянська академія». 2002. С. 3-10.
3. Аналітична записка за результатами дослідження. Гендерний аудит для театрів / Д. Нагаївська, В. Мавріду, З. Харитонova. Український культурний фонд. 2020. 165 с.
4. Башкірова О.М. Гендерні художні моделі сучасної української романістики: автореф. дис. ... доктора філологічних наук: 10.01.06, 10.01.01. Київ, 2019. 36 с.
5. Веселовська Г. Перша жінка – український театральний режисер Ірина Деева. *Сучасне мистецтво*. 2019. Вип. 15. С. 69-76.
6. Веселовська Г. Простір жінки в українському авангардному театрі. *Сучасне мистецтво*. 2018. Вип. 14. С. 107-114.
7. Веселовська Г. Сучасне театральне мистецтво: навчальний посібник. Київ: НАКККІМ, 2014. 143 с.
8. Галацька В.Л. Мовно-комунікативна організація жанру театального інтерв'ю України: гендерні принципи. *Slovak international scientific journal*. 2019. № 28. С. 62-65.
9. Гендерна проблематика та антропологічні горизонти: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції 16-17 березня 2012 року. Острого: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2012. 200 с.
10. Гендерна рівність і розвиток: погляд у контексті європейської стратегії України / Пищуліна О., Чернова А., Пашкова Г. Центр Розумкова, видавництво «Заповіт». Київ, 2016. 448 с.

11. Грицай І.О. Принципи гендерної рівності та механізм його забезпечення: теоретико-правовий аспект: автореф. дис. ... доктора юридичних наук: 12.00.01. Дніпро, 2018. 40 с.
12. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. 297 с.
13. Гундорова Т. «Femia meiancolica»: стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. К.: Критика, 2002. 272 с.
14. Гендерні дослідження: прикладні аспекти: монографія /В.П.Кравець, Т.В. Говорун, О.М. Кікінежді та ін.; за наук. ред. В.П. Кравця. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2013. 448 с.
15. Гольдштейн О. Вона була доброю дівчинкою. *Кіно-Театр*. 2005. № 3. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=427
16. Державна служба статистика України. *Культура*. URL: ukrstat.gov.ua
17. Єрмакова Н. Архів долі. Публікація документів архіву С. Бондарчука та С. Мануйлович. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2013. Вип. 9. С. 46-82.
18. Забужко О.С. В українській культурі ще не було місця для осмислення екзистенційного досвіду жінки. *Дзеркало тижня*. 2003. 1 лютого. С. 19.
19. Забужко О.С. Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстика. 3. вид., доп. К.: Факт, 2006. 352 с.
20. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. К.: Факт, 2007. 640 с.
21. Загадочная «Безымянная звезда» на камерной сцене. *Харьковские известия. Мистецтво*. 6.12.2013. URL: <https://izvestia.kharkov.ua/culture/zagadochnaja-bezymjannaja-zvezda-na-kamernoj-scene/>
22. Зборовська Н.В. Український культурний канон: феміністична інтерпретація. URL: www.utoronto.ca/elul/Main-Ukr.html

23. Зборовська Н.В., Ільницька М.Л. Феміністичні роздуми: На карнавалі мертвих поцілунків. Львів: Літопис, 1999. 336 с.
24. Кисельова О. Проблеми гендерної рівності в галузі культури та мистецтва / О. Кисельова, М. Шаповал, І. Степанова. Київ, 2020. 32 с. (Проект «Гендерне бюджетування в Україні»).
25. Коваленко Ю. По той бік буття (рецензія на виставу «Акторська гримерна»). *Український театр*. 2012. № 4. С. 12-13.
26. Копилова Н.О. Гендерні варіації фемінності у сучасних українських художніх практиках. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. № 43. С. 62-68.
27. Краснопольська Т.М. Взаємодія інститутів держави та громадського суспільства в реалізації гендерної політики України: автореф. дис. ... канд. політичних наук: 23.00.02. Одеса, 2013. 18 с.
28. Леонова Т. «Лісова пісня» в театрі ім. Пушкіна: «Секс, наркотики і костровище». *Media-проект Read.Me*. 13.05.2021. URL: https://readmeua.wordpress.com/2021/05/13/lisova_pisnya/
29. Леонова Т. Режисерка театру Пушкіна Ольга Турутя-Прасолова: «Я не люблю трагічних фіналів». *Накипіло*. 1.05.2021. URL: <https://nakipelo.ua/ru/rezhiserka-teatru-pushkina-olga-turutya-prasolova-ya-ne-ljublju-tragichnih-finaliv>
30. Леонова Т. Творческий тандем Дмитриева-Денисова о мистике и технике в театре кукол. *Накипіло*. 1.03.2021. URL: <http://nakipelo.ua/ru/tvorcheskij-tandem-dmitrieva-denisova-o-mistike-i-tehnike-v-teatre-kukol>
31. Липківська А. Open Opera Ukraine (м. Київ). Вистава «Ацис і Галатея». *Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «Гра»*. Київ, 2020. С. 119.
32. Ліцкевич О. Режисерка Тамара Трунова: «Інколи отримую ляпаси: “О, нарешті ти зробила чоловічу виставу”». *Суспільне. Культура*. 12.06.2021.

URL: <https://suspilne.media/121682-reziserka-tamara-trunova-inkoli-otrimuu-lapasio-naresti-ti-zrobila-colovicu-vistavu/>

33. Марценюк Т. Гендерна рівність і недискримінація: посібник для експертів і експерток аналітичних центрів. Київ, 2014. 65 с.

34. Обговорення вистави О. Стеценко «Піаніно в траві». *VI науково-практична конференція, присвячена пам'яті театрознавця, педагога, публіциста Євгенія Русаброва (1955 – 2013) – «Театрознавець і театральний процес»*. Харків, 2019.

35. Образ, тіло, порядок. Гендерні дослідження в міждисциплінарному спектрі. Антологія / Пер. з англ. та нім.; за ред. К. Міщенко, С. Штретлінг. К.: Медуза, 2014. 232 с.

36. Ольга Турутя-Прасолова: Чоловіки ще не готові до жіночої свободи. *KHARKIV TODAY*. 30.06.2017. URL: <https://2day.kh.ua/ru/news/olga-turutya-prasolova-choloviki-sche-ne-gotovi-do-zhinochoi-svobodi>

37. Омельчук О. Феміністичний ідеал та феміністичний інтерес у критичному дискурсі “Літературнонаукового вістника” (“Вістника 1922–1939”). *Сучасність*. 2005. № 7–8. С. 105–114.

38. Основи методології та організації наукових досліджень: навчальний посібник для студентів, курсантів, аспірантів і ад'юнтів / за ред. А.Є. Конверського. К.: Центр учбової літератури, 2010. 352 с.

39. Основи теорії гендеру: навчальний посібник. К.: “К.І.С.”, 2004. 536 с.

40. Павличко С. Фемінізм / упоряд., передм. В. Агєєвої. К.: Основи, 2002. 322 с.

41. Палько І.М. Соціально-інтерактивний театр життя: гендерний аспект. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/12084375.pdf>

42. Пилипок С. Реальні історії насильства над жінками у виставі «Дикого театру»: Ярослава Кравченко про «Шрами»: інтерв'ю. *The Village Україна*. 22.11.2019. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-interview/291457-yaroslava-kravchenko-shramy>

43. Піхтерева А. За п'єсою сучасної української драматургині готують виставу у Харківському театрі Шевченка. *Об'єктив*. 26.05.2021. URL: <https://www.objectiv.tv/objectively/2021/05/26/za-p-yesoyu-suchasnoyi-ukrayinskoyi-dramaturgini-gotuyut-vistavu-u-harkivskomu-teatri-shevchenka-video/>
44. Рубан О.В. Трансформація гендерних ролей в бутті сучасної людини: автореф. дис. ... канд. філософських наук: 09.00.04. Київ, 2019. 20 с.
45. Руденко-Краєвська Н.В. Сценографічні персонажі Тетяни Медвідь. Єдині установки. *Народознавчі зошити*. Львів, 2019. № 6 (150). С. 1692-1699.
46. Руденко-Краєвська Н.В. Творчість Тетяни Медвідь в контексті розвитку української сценографії 1970 – 2000 рр.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львів, 2021. 20 с.
47. Сіренко Є. Сучасна інтерпретація метатексту барокової опери «Ацис і Галатея» Генделя: невинувачений хайп чи пошуки нових смислів? *Moderato*. 26.05.2021. URL: <https://moderato.in.ua/events/suchasna-interpretatsiya-metatekstu-barokovoyi-operi-atsis-i-galateya-g-f-gendelya-nevinuvachenyi-hayp-chi-poshuki-novih-smisliv.html>
48. Стан та просування рівних можливостей для жінок та чоловіків у культурних та креативних індустріях в Азербайджані, Вірменії, Грузії та Україні / А. Абдуллаєва, А. Хачатрян, Т. Джанашія та ін. British Council, 2018. 88 с.
49. Тамара Трунова: Театральні програми Британської Ради міняють світогляд не лише театралів, а й глядачів. *British Council*. URL: <https://www.britishcouncil.org.ua/about/british-council-ukraine/25-years/trunova#>:
50. Таран Л. Жіноча роль. *Сучасність*. 2005. № 7–8. С. 12-139.
51. Театр-студія «Арабески». Вистава «Критичні дні». Первый фестиваль-лаборатория АРТ-АЛЬТЕРНАТИВА. 2005. URL: <https://art-alternativa.org.ua/a2005/participants.htm>
52. Фісун К.Г. Гендерна та расова емансипація в художній свідомості XIX століття: філософсько-антропологічний аналіз: автореф. дис. ... канд. філософських наук: 09.00.04. Харків, 2018. 20 с.

53. Фурманкевич Н. До проблеми аналізу гендерних досліджень у соціальних комунікаціях: гендерний аспект. *Теле- і радіожурналістика: збірник наукових праць*. Львів, 2016. Вип. 15. С.79-87.

54. Харківський театр представить прем'єру вистави «Ляльковий дім». *Ukraine art news*. 29.06.2017. URL: <http://ukraineartnews.com/news/events/harkivskij-teatr-predstavit-premjeru-vistavi-ljalkovij-dim->

55. Чухим Н. Гендер та гендерні дослідження в ХХ столітті / Програма рівних можливостей ПРООН. Київ, 2004. Вип. 36. С. 48-53.

56. Швець Ю.Ю. Втомлені війною. *Кіно-Театр*. 2020. № 2. С. 2-3.

57. Шевченко І. Ярослава Кравченко: Нашим жінкам соромно говорити про насильство. Вранці прокинулася в синячках, замазала тоналочкою, пішла на роботу. «Галя, що з тобою?» – «Впала»... Я дуже хотіла б це змінити. 25.10.2019. URL: <https://www.unian.ua/society/10731009-yaroslava-kravchenko-nashim-zhinkam-soromno-govoriti-pro-nasilstvo-vranci-prokinulasya-v-sinyachkah-zamazala-tonalochkoyu-pishla-na-robotu-galya-shcho-z-toboyu-vpala-ya-duzhe-hotila-b-ce-zminiti.html>

58. Щукина Ю. Житейское море и вечные истины театра им. Т. Шевченка. *Харьковские Известия*. Харків, 2017. URL: <https://izvestia.kharkov.ua/tag/ua-kultura/>

59. Akbar A. UK report reveals ‘disgraceful’ gender inequality in the arts. *The Guardian*. 2021. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2021/jan/13/uk-report-reveals-disgraceful-gender-inequality-in-the-arts>

60. Ariane Mnouchkine Nationaltheatret. URL: <https://www.nationaltheatret.no/international-ibsen-award/winners/ariane-mnouchkine/>

61. Ashley T. Theodora review – bombs, a brothel and a brilliant cast. *The Guardian*. 2022. URL: <https://www.theguardian.com/music/2022/feb/01/theodora-review-katie-mitchell-handel-royal-opera-house-london>

62. Bakare L. Sexism and gender divide ingrained in UK theatre, study claims. *The Guardian*. 2020. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2020/jan/27/sexism-gender-divide-ingrained-uk-theatre-study-claims>
63. Baker N. The Limits of Sexual Emancipation: Feminism and Jane Campion's Mythology of Love. *Penn State University Press*. 1999.
64. Bergmann F. Grundthemen der Literaturwissenschaft: III.2.7 Drama und Gender. *De Gruyter*. 2018. URL: <https://doi.org/10.1515/9783110379594-017>
65. Billington M. Attempts on her life. *The Guardian*. 2007. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2007/mar/15/theatre3>
66. Billington M. Women of Troy. *The Guardian*. 2007. URL; <https://www.theguardian.com/stage/2007/nov/29/theatre.euripides>
67. Freedom in the World: The Annual Survey of Political Rights and Civil Liberties / Puddington A., Piano A., Dunham J. and others. 2014. URL: https://freedomhouse.org/sites/default/files/2020-02/Freedom_in_the_World_2014_complete_book.pdf
68. Gardner L. The Forbidden Zone review – Katie Mitchell probes the science of war. *The Guardian*. 2016. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2016/may/27/the-forbidden-zone-review-katie-mitchell>
69. Gardner L. Theatres must act now about gender inequality. *The Guardian*. 2016. URL: <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2016/sep/23/theatres-must-act-now-about-gender-inequality>
70. Gender / World Health Organization. URL: http://www.who.int/health-topics/gender#tab=tab_1
71. Gender Equality & Diversity in European Theatres / A. Casini, S. Sepulchre, A. Fromont. 2021. (European Theatre Convention).
72. Gender Profile of Ukraine, UNDP. URL: <https://www.undp.org/ukraine/gender-profile-ukraine>

73. Gilbert H. Sightlines: race, gender, and nation in contemporary Australian theatre. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998.
74. Gillinson M. An introduction to Katie Mitchell's theatre. *The British Library*. 2017. URL: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/an-introduction-to-katie-mitchells-theatre>
75. Higgins C. Katie Mitchell, British theatre's queen in exile. *The Guardian*. 2016. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2016/jan/14/british-theatre-queen-exile-katie-mitchell>
76. Ince K. The Body and the Screen: female subjectivities in contemporary women's cinema. *Bloomsbury Academics*. New-York/London, 2017.
77. Jeal E. The Blue Woman review – tensely atmospheric opera of violence on women. *The Guardian*. 2007. URL: <https://www.theguardian.com/music/2022/jul/07/the-blue-woman-review-laura-bowler-katie-mitchell-laura-lomas>
78. Kerbel L. Swimming in the shallow end: Opportunities for girls in youth drama, focusing on the quantity and quality of roles available to them. 2012. (A Tonic Theatre Research Project) URL: https://www.tonictheatre.co.uk/wp-content/uploads/2022/05/TonicTheatre_SwimmingInTheShallowEnd_ReportMay2012.pdf
79. Kongress: episteme des theaters / 25 – 28 September 2014 / Institut für Theaterwissenschaft, Ruhr-Universität Bochum, 2014.
80. Krishnamurthy A. Performing Gender: Gender und das Theater der Unterdrückten. 2010. URL: <https://www.gwi-boell.de/de/navigation/bewerbung-1077.html>
81. McGrane S. At This Theater, All of the Directors Will Be Women. *The New York Times*. 2018. URL: <https://www.nytimes.com/2018/09/27/theater/female-directors.html>
82. Schulz G., Ries C., Zimmermann O. Frauen in Kultur und Medien Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge. Berlin, 2016.

83. Scott J.W. Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review*. Vol. 91. No. 5. (Dec., 1986). Pp. 1053-1075.
84. Simone P. Female directors in European cinema. Key figures. *The European Audiovisual Observatory*. 2019.
85. Thompson J. Katie Mitchell interview: «With the theatrical canon, you have to look the misogyny in the eye». *Evening Standard*. 2022. URL: <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/katie-mitchell-interview-theodora-royal-opera-house-b978894.html>
86. Vincendau G. A Woman`s Truth. *The Criterion Collection*. 2020. URL: <https://www.criterion.com/current/posts/7047-a-womans-truth>
87. Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century. By Gail Finney. Ithaca and London: Cornell University Press, 1989. 234 p.