

Міністерство культури України  
Київський національний університет  
театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого

# НАУКОВИЙ ВІСНИК

Київського національного університету  
театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого

Збірник наукових праць

Заснований 2006 р.

*Випуск 7*

Київ  
2010

УДК 7. 01 (07)

Засновник – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

#### РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

**О.І.Безгін**, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (*голова редколегії*); **І.Д.Безгін**, заслужений діяч науки і техніки України, академік Національної Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор; **А.К.Бичко**, доктор філософських наук, професор; **М.Т.Братерська-Дронь**, доктор філософських наук, професор; **В.М.Гайдабура**, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства; **В.Г.Горпенко**, доктор мистецтвознавства, професор; **О.Ю.Клековкін**, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор; **П.І.Кравчук**, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор; **І.Б.Матяш**, доктор історичних наук, професор; **Г.Д.Миленька**, кандидат мистецтвознавства, професор (*заступник голови редколегії*); **О.С.Мусієнко**, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор; **О.І.Оніщенко**, заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор; **Р.Я.Пилипчук**, заслужений діяч мистецтв України, академік Національної Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (*науковий редактор*); **Р.В.Росляк**, кандидат мистецтвознавства (*відповідальний секретар*); **В.Л.Скуратівський**, академік Національної Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор; **М.І.Слободян**, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент; **В.О.Фіалко**, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент; **Г.П.Чміль**, член-кореспондент Національної Академії мистецтв України, доктор філософських наук, доцент.

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-41Р,  
видане Міністерством юстиції України 14.04.2006 р.*

*(за звітний період перереєстровано за постановою ВАК від 18.11.2009 № 1-05/5)*

*Затверджено як фахове видання в галузі мистецтвознавства постановою Президії  
Вищої атестаційної комісії України № 1-05/6 від 02.07.2008 р.*

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету  
театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого  
(протокол № 13 від 30 вересня 2009 р.).*

ISSN 1997-4264

Сьомий випуск «Наукового вісника» містить матеріали, автори яких досліджують питання історії й розвитку професійних і аматорських театрів, проблеми теорії та історії кіномистецтва, телебачення, культурології й мистецької педагогіки. Видатному акторові й режисеру П. К Саксаганському присвячений розділ «Персоналії». Цікавими також є джерелознавчі матеріали та рецензії на сучасні видання.

Розрахований на широке коло фахівців, студентів, читачів.

© Київський національний університет  
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

ISSN 1997-4264

## ЗМІСТ

<b>Олексій Безгін</b> Історичний та філософський аспект розвитку мистецької культури .....	6
--	---

### ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

<b>Галина Миленка</b> Естетико-мистецтвознавчі ідеї Й. В. Гете раннього періоду .....	10
<b>Сергій Васильєв</b> До питання про формування системи управління театральною справою Франції у 1795–1799 рр. ....	23
<b>Юліана Полякова</b> Історія єврейського театру «Гезкульт» у Харкові .....	33
<b>Юлія Коваленко</b> Новаторство постановок мюзиклів «Весілля Кречинського» і «Справа» у театрах музичної комедії .....	52
<b>Олеся Нагірна</b> Рецепція античності на українській сцені ХХ століття (На прикладі вистав львівських театрів) .....	70

### ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

<b>Оксана Мусієнко</b> Кінематограф братів Коєнів: іронія постмодерну .....	90
<b>Олексій Одинець</b> Український документальний відеофільм. Перші кроки .....	99
<b>Олена Коваленко</b> Ідіостиль Марії Левитської. Естетичні засади роботи художника в «костюмованому» фільмі .....	119
<b>Георгій Черков</b> Трансформація реальності на екрані в епоху дигітальних технологій .....	128

### КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<b>Ігор Юдкін-Ріпун</b> Семантичний ритм лібрето музичної драми .....	136
---	-----

## CONTENTS

<b>Oleksii Bezgin</b> Historical and philosophical aspect of development of the art's culture .....	6
---	---

### DRAMATIC ART

<b>Halyna Mulenka</b> Aesthetical and art critical ideas of Goethe morning .....	10
<b>Serhii Vasylev</b> To the question of forming management theatre business system in France in 1795–1799 .....	23
<b>Yuliana Polyakova</b> History of the jewish theatre «Gezcult» in Kharkiv .....	33
<b>Yuliya Kovalenko</b> Innovation in musical stagings «Krechynskyi's marriage» and «Business» in the theatre of musical comedits .....	52
<b>Olesya Nahirna</b> Reception of antiquity of the Ukrainian stage in 20 century (on the sample of Lviv theatry performances) .....	70

### SCREEN ARTS

<b>Oksana Mousienko</b> Brothers Koen's cinematography: postmodern irony .....	90
<b>Oleksii Odynets</b> The Ukrainian documentary videofilm. The first steps .....	99
<b>Olena Kovalenko</b> Maria Levytska's idiosyle. Aesthetic bases of an artist's work in «costume» film .....	119
<b>Georgiy Cherkov</b> Reality transformation of the screen in the age of digital technologies .....	128

### SCIENS OF CULTURE

<b>Ihor Yudkin-Ripun</b> Semantic libretto rhythm of musical drama .....	136
--	-----

<b>Ганна Некрасова</b> Мистецтвознавча концепція Ананди Кумарасвами та її вплив на наукову парадигму гуманітарного знання у ХХ столітті .....	155
<b>Сергій Виткалов</b> Аматорське театральне мистецтво Рівненщини як соціокультурний феномен (з історії розвитку) .....	169

<b>Hanna Nekrasova</b> Art study conception of Ananda Kumarasvami and its influence on scientific paradigm of the humanities in the 20 century .....	155
<b>Serhii Vytkalov</b> Dramatic amateur art of Rivnenshyny as social and cultural phenomenon (from history of development) .....	169

#### ІСТОРИОГРАФІЯ. ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО

#### HISTORIOGRAPHY. SCIENCE OF SOURCE

<b>Роман Росляк</b> «Народного комісаріату освіти Державна школа кінематографічного мистецтва» .....	182
<b>Віктор Собіянський</b> Типологія театрально- мистецьких періодичних видань України 1920-х рр. ....	196

<b>Roman Roslyak</b> “The State school of cinema art of the People’s Education Commissariat”.....	182
<b>Viktor Sobiianskyi</b> The Typology of Theatre and Art Periodicals within Ukraine of 1920’s .....	196

#### ІВАН СЕРГІЙОВИЧ КОРНІЄНКО *До 100-річчя від дня народження*

#### IVAN KORNIENKO *To the 100<sup>th</sup> anniversary*

<b>Олексій Безгін, Владислав Корнієнко</b> Велич митця .....	216
<b>Оксана Мусієнко</b> Людина, педагог, науковець .....	225

<b>Oleksii Bezgin, Vladyslav Kornienko</b> Greatness of artist .....	216
<b>Oksana Mousienko</b> A human being, a teacher, a scientist ....	225

#### ПЕРСОНАЛІЇ

#### PERSONNELS

<b>Ростислав Пилипчук</b> Життя і творчість П. Саксаганського в дослідженнях українських театрознавців .....	232
<b>Петро Кравчук</b> Режисерська творчість П. Саксаганського .....	247
<b>Валентина Заболотна</b> Саксаганський – актор .....	258
<b>Андрій Лягущенко</b> Панас Карпович Саксаганський – видатний організатор театральної справи .....	262

<b>Rostyslav Pylypchuk</b> Life and creative work of P. Saksahanskyi in the researches of the Ukrainian specialists of drama art .....	232
<b>Petro Kravchuk</b> Directing art of P. K. Saksaghanskyi .....	247
<b>Valentyna Zabolotna</b> Saksaganskyi – an actor .....	258
<b>Andrii Lyahushchenko</b> Panas Karpovych Saksahanskyi – an outstanding manager of theatre business .....	262

<b>Наталія Бабанська</b> Панас Саксаганський і Марія Заньковецька. Творчі і людські паралелі .....	270
<b>Галина Ботунова</b> П. К. Саксаганський у театральному житті Харкова 20-х років ХХ ст. Творчі перетини і взаємовпливи .....	277
<b>Леся Овчієва</b> Узагальнення принципів акторської майстерності у теоретичних працях П. К. Саксаганського .....	297
<b>Наталія Гонтар</b> Фонд П. Саксаганського в Музеї видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького .....	305

#### МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА

<b>Василь Вітер</b> Педагогічна майстерність М. Верхаць- кого: режисерський аспект .....	312
<b>Олександр Безручко</b> Фільм Володимира Денисенка «Совість» як експеримент у кінопедагогії .....	325
<b>Андрій Бурлуцький</b> Засоби створення образності мовлення .....	339

#### БІБЛІОГРАФІЯ

<b>Ростислав Пилипчук</b> Polskie życie teatralne w Kijowie w latach 1905–1918 .....	348
<b>Олександр Безручко</b> Іван Кавалерідзе: життя і творчість ...	357
<b>Ірина Мелешкіна</b> Жилінський І. Історія театального мистецтва Рівненщини .....	360
<b>Людмила Новікова</b> Брюховецька Л. І. Своє/рідне кіно Леоніда Бикова. Монографія .....	364
<i>Відомості про авторів</i> .....	367

<b>Natalija Babanska</b> Panas Saksahanskyi and Maria Zankovetska. Creative and human parallels .....	270
<b>Halyna Botunova</b> P. K. Saksahanskyi in Kharkov theatre life in the 20 <sup>th</sup> of the 20 century. Creative connections and interaction .....	277
<b>Lesya Ovchieva</b> Generalizing of acting principal in the theoretical works of P. K. Saksahanskyi .....	297
<b>Nataliya Hontar</b> P. Saksahanskyi's Fund in the Museum of the outstanding people of the Ukrainian culture – Lesya Ukrainka, Mykola Lysenko, Panas Saksahanskyi, Mykhailo Starytskyi .....	305

#### ART PEDAGOGICS

<b>Vasyl Viter</b> Pedagogical mastery of M. Verkhatskyi .....	312
<b>Oleksandr Bezruchko</b> Volodymyr Denysenko's film «Conscience» as experiment in cinema pedagogy .....	325
<b>Andrii Burlutskyi</b> Ways of imagery speech making .....	339

#### BIBLIOGRAPHY

<b>Rostyslav Pylypchuk</b> Theatre life of Poland in the Kyiv in 1905–1918 .....	348
<b>Oleksandr Bezruchko</b> Ivan Kavalieridze: life and creation .....	357
<b>Iryna Meleshkina</b> I. Zhylinskyi. History of drama art in the region of Rivno .....	360
<b>Lyudmyla Novikova</b> L. I. Bryukhovetska. His/own cinema of Leonid Bykov. Monograph .....	364
<i>Information about authors</i> .....	367

## **ІСТОРИЧНИЙ ТА ФІЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

Спливло всього-на-всього кілька місяців, а вже вийшов друком черговий, сьомий, випуск «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого». І попередній (шостий), і нинішній випуски засвідчили безперечний факт значного збільшення інтересу до нашого видання не лише з боку широкого читацького загалу, а й потенційних авторів. Відтак редакційна колегія має змогу піднести це видання ще на вищій науковий щабель. Такої редакційної політики ми дотримуватимемося й у майбутньому. Глибоко переконані: лише високий науковий рівень публікацій сприятиме належному розвитку мистецтвознавчої науки, виявленню та дослідженню малознаних або й зовсім невідомих сторінок історії мистецтв.

У першому розділі «Театральне мистецтво» традиційно представлені статті з історії не лише вітчизняного театру, а й зарубіжного. Розділ відкриває публікація Г. Миленької «Естетико-мистецтвознавчі ідеї Й. В. Гете раннього періоду», в якій авторка аналізує перший «театрознавчий досвід» Й. Гете (оприлюднений у його статті «До дня Шекспіра»).

Дати загальну характеристику театральної політики Директорії у Франції в 1795–1799 рр. – таку мету поставив С. Васильєв у статті «До питання про формування системи управління театральною справою Франції у 1795–1799 рр.». І хоча в театральній сфері діяльність Директорії в порівнянні з якобінцями була менш активною, водночас цей період, безперечно, також заслуговує на увагу. Адже, вважає автор, сформована Директорією система управління театральною справою стала своєрідним містком від революції до реформ Наполеона, що й визначило умови творчо-виробничої діяльності театрів впродовж усього наступного століття.

Історія вітчизняного театру представлена трьома публікаціями: Ю. Полякової «Історія єврейського театру „Гезкульт“ у Харкові», в якій на основі архівних матеріалів і тогочасної періодики аналізується діяльність цього пересувного театру малих форм крізь призму складних політичних умов розвитку національного театру в Україні; Ю. Коваленко («Новаторство постановок мюзиклів „Весілля Кречинського“ і „Справа“ у театрах музичної комедії»), присвячену своєрідному репертуарному феноменові вітчизняних театрів музичної комедії – постановкам перших двох частин трилогії О. Н. Колкера за мотивами п'єс О. В. Сухово-Кобиліна; О. Нагірної «Рецепція античності на українській сцені ХХ століття (На прикладі вистав львівських театрів)», де дослідниця розглядає використання на українській сцені драматургічних і сценічних здобутків античності.

Різномасштабну картину досліджень містить розділ «Екранні мистецтва». Постмодерністські тенденції та їх прояв у кінематографі американських режисерів братів Коенів на різних етапах творчості досліджує О. Мусяк «Кінематограф братів Коенів: іронія постмодерну».

Питання перших кроків становлення українського документально-публіцистичного відеофільму як окремого жанру телебачення піднімає в публікації «Український документальний відеофільм. Перші кроки» О. Одинець. Спираючись на власний досвід роботи, автор не претендує на повний виклад історії українського документального відеофільму. Йдеться про початковий період, учасником та свідком якого він був. Ураховуючи певну диспропорцію наукових інтересів до історії та теорії телебачення в порівнянні з кінематографом, запропонована публікація є дуже доречна і на часі.

Не випадково в «Науковому віснику» з'явилася й стаття О. Коваленко «Ідіостиль Марії Левитської. Естетичні засади роботи художника в „костюмованому“ фільмі», присвячена питанням вивчення індивідуального стилю на матеріалі теле- і кіноробіт головного художника Національного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка Марії Левитської періоду 70-х–80-х рр. ХХ століття. Її актуальність зумовлена, зокрема, і фактичною відсутністю теоретичної літератури з питань роботи над костюмованим українським фільмом. Як слушно зазначає дослідниця, мистецтвознавці роботу художника в кіно і театрі намагаються розглядати апостеріорно, як суто індивідуальний, іманентний прояв, й так чи інакше збиваються на опис засобів його художньої виразності, а для культурологів це питання занадто локальне й лежить десь поруч з проблемами культурного релятивізму.

Завершує розділ публікація Г. Черкова «Трансформація реальності на екрані в епоху дигітальних технологій», в якій досліджуються окремі естетичні аспекти еволюції візуальних засобів кінематографа, зумовлені широким впровадженням цифрових технологій.

Розділ «Культурологія» відкриває стаття І. Юдіна-Ріпуна – «Семантичний ритм лібрето музичної драми». Г. Некрасова розглядає мистецтвознавчу концепцію видатного мистецтвознавця, мислителя, публіциста, дослідника сакральної символіки культур Сходу та Заходу Ананди Кумарасвами та її вплив на наукову парадигму гуманітарного знання у ХХ ст. С. Виткалов аналізує розвиток театрального аматорського мистецтва Рівненщини, зокрема театрів народної творчості, що мали особливу популярність в 50–70-х роках минулого століття.

В. Собіянський у дослідженні «Типологія театральних мистецьких періодичних видань України 1920-х рр.» (розділ «Історіографія. Джерелознавство») вперше здійснив спробу систематизувати та типологізувати увесь масив театральних мистецьких періодик в Україні згаданого періоду. Тільки за приблизними підрахунками автора, в двадцять років театральний процес активно висвітлювало майже 100 видань! Безперечно, таке дослідження

стане в пригоді не лише фахівцям з театральної справи, а й, наприклад, кінознавцям, адже чимало навіть «чистих» театральних часописів на своїх сторінках подавали інформацію й зі сфери кінематографа.

До досвіду організації кіноосвітнього процесу звертається Р. Росляк (стаття «Народного комісаріату освіти Державна школа кінематографічного мистецтва»). Автор розглядає діяльність Всеукраїнського кінокомітету (1919 р.) у галузі підготовки кадрів; публікується положення про Держкіношколу, її штатний розклад і кошторис на утримання – ці документи дійшли до нашого часу й нині перебувають на архівному зберіганні.

Найбільший за обсягом у «Науковому віснику» – розділ «Персоналії». Цього разу він присвячений 150-річчю (відзначалося минулого року) від дня народження визначного українського актора, режисера, драматурга та педагога П. Саксаганського. Представлені в цьому розділі публікації (Р. Пилипчука «Життя і творчість Панаса Саксаганського в дослідженнях українських театрознавців», П. Кравчука «Режисерська творчість П. К. Саксаганського», В. Заболотної «Саксаганський – актор», А. Лягушенка «Панас Карпович Саксаганський – видатний організатор театральної справи», Н. Бабанської «Панас Саксаганський і Марія Заньковецька. Творчі і людські паралелі», Г. Ботунової «П. К. Саксаганський у театральному житті Харкова 20-х років ХХ ст. Творчі перетини і взаємовпливи», Л. Овчівіої «Узагальнення принципів акторської майстерності у теоретичних працях П. К. Саксаганського» та Н. Гонтар «Фонд П. Саксаганського в Музеї видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького») в комплексі розглядають життєвий і творчий шлях П. Саксаганського.

В окремій рубриці вміщені матеріали О. Безгіна, В. Корнієнка «Велич митця» та О. Мусієнко «Людина, педагог, науковець». Вони присвячені 100-річчю від дня народження українського кінознавця, заслуженого працівника культури України, доктора мистецтвознавства І. С. Корнієнка. З 1968-го по 1975 рік він був ректором Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

Наступний розділ «Мистецька педагогіка» знайомить із засадами педагогічної майстерності Михайла Верхацького (автор В. Вітер) та Володимира Денисенка (О. Безручко), із засобами створення образності мовлення (А. Бурлуцький).

Розділ «Бібліографія» містить рецензії Р. Пилипчука, О. Безручка, І. Мелешкіної та Л. Новікової на цікаві видання останніх років, що знайомлять нас із польським театральним життям у Києві в 1905–1918 рр. (автор польський дослідник П. Горбатовський), з історією театрального мистецтва Рівненщини (І. Жилінський), з життям і творчістю видатних кінематографа – Івана Кавалерідзе (колектив авторів) та Леоніда Бикова (Л. Брюховецька).



# ТЕАТРАЛЪНЕ МИСТЕЦТВО



**ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ІДЕЇ Й. В. ГЕТЕ  
РАНЬОГО ПЕРІОДУ**

*У статті здійснено аналіз першого «театрознавчого досвіду» Й. Гете, оприлюдненого у його статті «До дня Шекспіра».*

**Ключові слова:** Шекспір, драматургія, природа, геній, класицизм, грецька трагедія.

*В статтє осуцествлен анализ первого «театроведческого опыта» Й. Гете, изложенного в его статтє «Ко дню Шекспира».*

**Ключевые слова:** Шекспир, драматургия, природа, гений, классицизм, греческая трагедия.

*An analysis of Goethe first «theatricology experience» published in his article «For Shakespeare's day» was done in this publication.*

**Key-words:** Shakespeare, drama, nature, genius, classicism, Greek tragedy.

Комунікативна функція театрального мистецтва у XVIII столітті набуває особливого значення в інтелектуальному та духовному житті доби Просвітництва. Театр стає найефективнішим засобом репрезентації провідних ідей Нового часу, а отже цілком закономірно, що більшість драматургів цього періоду досліджують принципи і закони театрального мистецтва, намагаючись максимально наблизитись до з'ясування причин і механізмів його впливу на освіту та виховання людини. Осмислення теоретичних проблем театрального мистецтва, що було спрямоване на створення нового театру, захоплює як акторів та драматургів, так і філософів Нового часу. Питання теорії театрального мистецтва і театру як важливої суспільної інституції, посідають значне місце у розробках Ф.-М. А. Вольтера, Д. Дідро, Д. Гарріка, П. О. Бомарше, К. Гольдони, Г. Е. Лессінга. Проте у своїй більшості, за винятком фундаментальних праць Д. Дідро і Г. Е. Лессінга, ці роздуми розчинені в окремих статтях, передмовах до драматичних опусів, висловлюваннях, афоризмах, але тією чи іншою мірою жоден з просвітників їх не обходив.

Водночас не менше значення для розвитку театральної естетики мають праці Ф. Шіллера і Й. Гете. Вони не залишили спеціальних теоретичних досліджень з питань театрального мистецтва, що містили б розгорнуті концептуальні підходи до осмислення ролі та місця театру в системі культурних цінностей як свого часу, так і в історичній перспективі, проте в їхніх статтях, висловлюваннях, епістолярній спадщині, зрештою у поетичній творчості – чітко вимальовується система поглядів цих титанів Просвітництва на мистецтво театру.

Наразі особливий інтерес викликає постать Й. Гете, котрий свідомо дистанціювався від теоретичного оформлення своїх філософсько-естетичних міркувань. Показово, що Г. Зіммель, один з найбільш відомих дослідників Й. Гете, зазначав: «Навіть прихильність до пізнання і чистої науки не могла подолати панування його художніх категорій у баченні світу і у переживанні»<sup>1</sup>. Водночас роздуми Й. Гете з приводу питань театральної естетики дають неоціненний матеріал для аналізу його поглядів на театральне мистецтво.

Творчий універсалізм Й. В. Гете вражає: засновник німецької літератури Нового часу, зокрема драматургії; мислитель, котрий вважається класиком німецької філософії; дослідник природи, досягнення якого стали проривом у природничих науках. Щодо його естетичних поглядів, то хоча вони і не були систематизовані та піддавалися змінам протягом усього життя, а подеколи навіть мали суперечливий характер, проте справили величезний вплив на подальший розвиток художньої культури. Й. Гете справді не залишив науково обґрунтованих концепцій у галузі театральної естетики, проте аналіз його праць дає підстави виокремити естетичні погляди Й. Гете на театральне мистецтво в окремий блок його наукової спадщини.

Перше звернення Й. Гете до аналізу проблем драматургії і театру відбувається у 1771 році у статті «До дня Шекспіра» і дає підстави говорити про роздуми Й. Гете щодо основних завдань і структуротворчих принципів театрального мистецтва. Наразі він ставить конкретні питання стосовно необхідності створення нового театрального мистецтва; виявляє художні можливості театру, розглядає специфіку драматургії як особливого роду літератури, проблеми сценічності драми; формулює мету мистецтва театру, акцентує його багатомірність, – і це лише те, що у цій статті має характер обґрунтованих міркувань. Окрім цього, Й. Гете впритул підходить і до інших аспектів театрального мистецтва, зокрема проблеми наслідування і залежності театральних форм від історичного контексту, до аналізу яких докладніше звертатиметься у своїх наступних теоретичних працях.

Характеризуючи роздуми Гете щодо постаті митця, не можна оминати увагою таке принципово важливе для німецького Просвітництва явище, як рух «Буря і натиск». Й. Гете по суті стає лідером цього мистецького напрямку, що об'єднує молодих німецьких літераторів 70-х років XVIII

століття. Рух «Буря і натиск» висунув плеяду драматургів і поетів, які за сміливістю вияву свого невдоволення тогочасним суспільно-політичним життям не поступалися англійським і французьким просвітникам. Соціальні, політичні та економічні питання, що опинилися у центрі уваги, наприклад, французьких просвітників від Ш. Л. Монтеск'є до Ж. Ж. Руссо не були в основі ідеології німецьких просвітників. Але, висловлюючи невдоволення реаліями життя, заперечуючи чинний суспільний порядок, критикуючи його, німецькі просвітники переводили питання з політичної у моральну, філософську або естетичну площину. Наочно спостерегти це можна в естетичній праці Й. Гердера «Критичні ліси», драматургічних творах і естетичних працях Ф. Шіллера і Й. Гете.

Виступаючи в авангарді штюрмерського руху, Гете заперечує будь-які обмеження як у моральному, так і в естетичному аспекті, в сфері художньої творчості. Цим пояснюється відкрите захоплення молодого Гете драматургічною манерою Шекспіра. Це був період, коли Гете виступав за вільний вияв індивідуального начала людини, свободу вираження почуттів автора та свободу у пошуку формальних підходів для їх втілення, що, на його думку, мало б стати суттєвими ознаками сучасного мистецтва. В унісон з представниками руху «Буря і натиск» Гете порушує питання геніальності, уяви, фантазії, свавілля творчої особистості і природи. Таким чином він встановлює єдине правило для митця – вільний вияв індивідуальності в естетичному освоєнні дійсності, «вільне ширяння» його фантазії, що не може існувати поза свободою художника. Мистецький рух «Буря і натиск» став свого роду якісним стрибком у межах художньої практики Німеччини, який одразу ж відкинув багато раціонально встановлених перешкод, що стояли між літературою і життям, літературою і народом.

Філософське підґрунтя штюрмерської концепції чуттєвого досвіду було закладене Й. Гаманом і Й. Гердером, вплив яких на формування світоглядних позицій Й. Гете початку 70-х років є дуже потужним. Аналізуючи творчу і інтелектуальну діяльність Гете цього періоду, насамперед потрібно зрозуміти значення його стосунків з Й. Гердером. Саме під впливом Й. Гердера формуються естетичні пріоритети Гете, відбувається створення драми «Гец фон Берліхінген» і вибудовується образ головного героя цього твору – «бурхливого генія» Геца, а також іде процес опанування шекспірівської традиції.

Перше, що привертає увагу у статті «До дня Шекспіра», – відверте протистояння Й. Гете театральному мистецтву XVII століття. Він рішуче заперечує нормативну естетику і принцип прямого наслідування зразків античної класики, яка з втратою гармонійного світогляду давніх греків перетворилася на мертву формальність. Є й глибші причини невдоволення Й. Гете формальним наслідуванням зразків античності, що пов'язані з

загальним для Німеччини філософсько-естетичним і мистецьким рухом, пріоритетом якого стає розвиток національного мистецтва. Критично оцінюючи сучасну німецьку літературу, Й. Гете вважає її головною вадою недостатність національного змісту. Його солідарність з німецькими просвітниками у цьому питанні зумовлена їх спільним інтересом до філософських концепцій Й. Гердера. Й. Гете зацікавлено сприймає новаторські ідеї філософа, зокрема концепцію національної культури. Йому також був близьким і запропонований Й. Гердером принцип історизму у підході до аналізу культури, зокрема позиція вченого щодо врахування національної специфіки мистецтва й неприпустимість застосування однакових підходів до аналізу пам'яток культури, що виникли у різних народів у різні історичні періоди. Враховуючи соціально-політичну ситуацію Німеччини, для просвітників це стає очевидною необхідністю. Не випадково штюрмери з ентузіазмом взяли за вирішення завдання створення самобутнього німецького мистецтва, що було поставлене Й. Гердером. Так в іншій статті 1771 р. – «Про німецьку архітектуру» – Й. Гете пов'язує становлення німецького національного зодчества з творчим використанням і врахуванням досвіду готичної і ренесансної архітектури Німеччини. Прославляючи німецьку готику, він вбачає в ній одну з плідних традицій для розвитку національного мистецтва.

Разом з іншими ентузіастами нової німецької культури Й. Гете розглядає мистецтво як духовну діяльність, що має протистояти застарілим умовам і ветхій моралі, не здатним висловити конкретний протест проти зневаги і пригнічення людської особистості суспільством, що є одним із загальних чинників національного мистецтва. Якщо, обираючи зразки для наслідування в галузі образотворчого мистецтва, Й. Гете, як уже відзначалося, виокремлює готику і ренесансну архітектуру Німеччини, для поетичної творчості – народну поезію, то для драматургічної творчості він пропонує взяти за зразок спадщину В. Шекспіра. Присвячена драматургії Шекспіра стаття 1771 р. дає змогу скласти повне уявлення щодо поглядів молодого Гете на мистецтво театру. Аналізуючи статтю Й. Гете «До дня Шекспіра» варто простежити паралелі, що виникають у зв'язку зі статтею Й. Гердера «Шекспір». Стосовно драматургії Шекспіра і перший, і другий фактично висловлюють погляди на мистецтво театру, що були притаманні штюрмерському світовідчуттю.

Шекспір в інтерпретації Гердера постає драматургічним велетнем, доробок якого має стимулювати заклик до створення на німецькому ґрунті самобутніх, яскравих, оригінальних творів. Й. Гердер закликає вчитися у Шекспіра, хоча б з тієї причини, що цей великий англієць геніально відобразив свій час і дав відповіді на запити свого народу, що є свідченням «відчуття» доби і самобутності народу. «...Шекспір узяв історію такою,

якою вона постала перед ним, і силою свого творчого генія поєднав найрізноманітніші речі в одне чудесне ціле»<sup>2</sup>, – проголошує Й. Гердер.

Через Й. Гердера Гете знайомиться з «філософією почуття» Й. Г. Гамана, який на противагу раціоналізмові І. Канта наголошував значення продуктивної здатності почуттів. Якщо у системі І. Канта суттєву роль відігравало розмежування розуму і почуттів, то за Й. Гаманом, це надто суперечливе судження, оскільки ці два поняття, хоча і протилежні, але у діяльності людини є нерозривними. Наголошуючи, що істинними джерелами будь-якого знання є природа й одкровення, Й. Гаман сповідував натхнення, преклоніння перед почуттям, вірою, силами природи і мав великий вплив на Й. Гердера. Саме він познайомив Й. Гердера з драматургією Шекспіра, саме він орієнтував рух «Буря і натиск» на ірраціональне й інтуїтивне, акцентував ідею геніальності, котра виходила з його вчення про «тотальність» (всеосяжну включеність). У цей період для Й. Гете близькою є думка Й. Гамана щодо різниці між поетичним почуттям і розумом, а особливо «включення» у процес розумного осмислення переживань фантазії митця, яка дає можливість зазирнути за межі повсякденності та звичайності. Вслід за Й. Гаманом у статті «До дня Шекспіра» Й. Гете акцентував роль фантазії і безпосереднього почуття у поетичній творчості, а заклик Й. Гамана стосовно необхідності ствердження самотньої особистості митця та його вчення щодо збігу протилежностей, були високо оцінені не лише Й. Гердером і Й. Гете, а й Г. В. Ф. Гегелем.

Вочевидь у своїх статтях 70-х років XVIII ст. Й. Гете розвиває ідеї, близькі гаманівським і гердерівським, і власне його інтерес до драматургії Шекспіра пробуджується під безпосереднім впливом цих філософів. Для Й. Гамана Шекспір – геній, який масштабом свого дарування компенсує незнання правил мистецтва Аристотеля. Й. Гердер, висловлюючись з приводу Шекспіра, майже дублює думку Й. Гамана, називаючи англійського драматурга «творчим генієм», якому «менш за все була притаманна простота, що становила основу грецької драми»<sup>3</sup>. Для Гете Шекспір – «найвеличніший мандрівник», здатний дати нове бачення світу далеким нащадкам.

Статті «Шекспір» Й. Гердера і «До дня Шекспіра» Й. Гете, написані майже одночасно, по суті висловлюють ту саму думку. Гердер, говорячи про Шекспіра, визначає: «Геній – це дещо більше, ніж філософія, а творець – зовсім не те, що аналітик: ось чому простому смертному, який осяяний Божественною силою, призначено було за допомогою прямо протилежного матеріалу, зовсім інакше обробленого, викликати ту ж саму дію – страх і співчуття! <...> Саме ця первинність, новизна, своєрідність виявляють усю могутню, самотню силу його покликання!»<sup>4</sup>. Доба «Бурі і натиску» була добою, коли індивідуальність зі стихійною силою повсталала проти ярма правил і формул. Це був час безпосередності та «природності» в душі Ж. Ж. Руссо, час всевладності митця, час сповідей, щоденників і листування. Роль генія

і творчої особистості у мистецтві, право митця на свободу художнього вираження індивідуальності і для Й. Гете раннього періоду стає однією з провідних.

Геній, на думку Гете, «крокує по життю семимильними кроками, обганяє звичайних людей»<sup>5</sup>; геній – надзвичайна особистість у житті суспільства в цілому і для кожної окремої людини. Спостереження результатів діяльності лише одного генія здатне «зробити душу більш полум'яною і більш піднесеною», ніж спостереження за «тисячоногим королівським потягом»<sup>6</sup>. Геній, як яскрава, не пов'язана з правилами і обмеженням у своєму вияві індивідуальність, спонукає Гете до порівняння Шекспіра з образом Прометея. По суті таке порівняння Шекспіра з надлюдською масштабністю міфологічного героя виступає найвищим виявом захоплення Й. Гете його творчістю, оскільки в естетиці штюрмерства постать Прометея акумулювала в собі всю пристрасть людського духу. Наслідуючи Прометея, зазначає Й. Гете, Шекспір «рисує за рисою створював <...> своїх людей, але у колосальних масштабах <...> Потім оживив їх диханням свого генія»<sup>7</sup>.

З проблемою генія безпосередньо пов'язана й суто просвітницька ідея «виховання мистецтвом», адже вже у цій ранній праці Й. Гете неможливо не помітити його акцентування на «колосальному впливі таланту (генія) на життя суспільства. Усю статтю «До дня Шекспіра» пронизує захоплене ставлення Й. Гете до особистості англійського митця. На його думку, геній – це митець, здатний відкривати нові світи і, ламаючи стереотипи мислення, дарувати людям нове бачення світу. Світло, що його випромінює кожна клітина твору генія, не просто розширює кругозір, а наближує реципієнта до істини, розуміння суті життя, як буття, і здатне давати надію у перспективі побачити хоча б тінь істини. Геній – це той деміург, який відкриває для людства нескінченність світу. Вельми характерним у даному контексті є враження самого Гете, який після першого прочитання Шекспіра зауважує: «<...> я стояв як сліпонароджений, якому чудотворна рука раптом дарувала зір. Я пізнавав, я живо відчував, що моє існування помножилось на безкінечність <...> і незвичне світло завдавало болю моїм очам»<sup>8</sup>.

«Творче свавілля» генія у Й. Гете ніколи не виступало закликком до хаосу у процесі творення, а трактувалося як схилення перед законами об'єктивної природи, які не завжди доступні суб'єктивному сприйняттю звичайної людини, але здатні «проявитися» у процесі творіння генія. Вже пізніше, говорячи про процес творення, у листі до Ф. Шіллера у жовтні 1794 року він пише: «<...> Як неусвідомлено відбувається створення твору і як найпрекрасніше творіння мистецтва, ніби прекрасне творіння природи, виникає начебто завдяки нез'ясованому диву»<sup>9</sup>. Погляди Й. Гете на природу генія й право митця на вільний прояв своєї індивідуальності тісно пов'язані з його ставленням до природи. Отже на ранньому етапі своєї

творчості Й. Гете, вслід за Й. Гердером, у питаннях розгляду мистецтва виходив власне з поняття природи. Прославляння природи і почуття було вираженням протесту проти будь-яких норм, що обмежували природу людини і пригнічували її свободу. Тому форма боротьби проти соціальних норм у творчості штюрмерів часто набувала форми боротьби проти будь-яких законів, що стоять на шляху природного людського прагнення до свободи. Ідея злиття людини з природою для штюрмерів стає всеосяжною.

Вперше ознайомившись з трагедіями Шекспіра, Й. Гете, «не вагаючись ні хвилини, <...> відмовився від театру, що підкорений правилам»<sup>10</sup>. Зрозуміло, що в цьому разі йдеться про «правила» класицистського театру. Наразі необхідно врахувати філософсько-світоглядні устремління Й. Гете, які в період 70-х років були позначені схилянням перед природою, захопленням ідеєю Ж. Ж. Руссо щодо руйнівного впливу цивілізації на природний розвиток людини і врешті-решт на людину, яка є частиною природи. Ці тенденції Й. Гете переносить на завдання і мету мистецтва. Як неможливо змусити природу розвиватися за встановленими людиною правилами, так і театральне мистецтво не може виконувати свою функцію у прокрустовому ложі естетичних канонів, встановлених класицистами, оскільки його мета — втілювати на сцені життя у всій його повноті, розмаїтті та складності.

Й. Гете оголошує рішучу і безкомпромісну боротьбу «творцям правил» для театру. У цьому зв'язку слід розглянути два аспекти, котрі змусили Й. Гете зайняти безкомпромісну позицію щодо «облагородження природи» у мистецтві класицизму. По-перше, природа для нього є неперевершеним у своїй «продуктивній цілісності» зразком для наслідування, її досконалість є завершеною і гармонійною, тому вона не потребує «облагородження», яке нічого їй не може ні додати, ні вилучити з неї. По-друге, примусовий для митця припис творити відповідно до жорстких штучних правил, обмежує свободу його художнього пізнання світу і стає перешкодою для вільної реалізації творчої індивідуальності. Шекспір у цьому аспекті є для Й. Гете вільним проявом творчого генія, здатного «схопити» і втілити всю суть життя, в якому все існує наче самостійно й водночас у складному переплетенні та взаємозалежності, як і в самій природі.

Взагалі Й. Гете розумів природу пантеїстично, і в цьому він поділяє філософські погляди Б. Спінози на природу, як єдину, вічну і нескінченну субстанцію. Б. Спіноза, визнаючи реальність безкінечно різноманітних окремих речей, розумів їх як сукупність модусів, тобто одиничних проявів єдиної субстанції. Розвиваючи погляди Б. Спінози, Й. Гете розглядав і людину як частину природи, а природу — як цілісну картину, що в онтології тотожності Бога і природи виключала існування будь-якого іншого начала. Не випадково на початку 70-х років Й. Гете, під впливом пантеїстичної



філософії Б. Спінози, серед іншого, робить перший крок у драматургічній галузі (йдеться про незавершену драму Гете «Прометей»).

На думку Й. Гете, поетична майстерність драматургії Шекспіра тому і вражає, навіть через століття, що у ній втілено різноманітність проявів і контрастів природи. Багатовимірність творів Шекспіра викликала захопленість Й. Гете саме своєю природною цілісністю і органічною взаємозалежністю всіх і кожного від загального руху подій, що розгорталися у шекспірівських трагедіях. Як і у природі, стверджує Й. Гете, не може існувати нічого, що б суперечило її законам, так і у драматургії Шекспіра все живе і рухається енергією сили, що закладена великим драматургом у ідейний пафос твору.

Аналіз класицистського театру для Й. Гете стає відправною точкою у протиставленні штучної драматургії класицизму шекспірівській драматургії. Як прихильник ідеї всеосяжності природи, він і свої естетичні погляди будує на порівнянні мистецтва і природи. Якість драматургічного твору, за Й. Гете, перебуває у прямій залежності від його близькості до розмаїття проявів і взаємозалежностей, що панують у природі. У Й. Гете-філософа – природа – це те, що земній людині у повному обсязі досягнути не дано, а для Гете-митця – Шекспір є тією вершиною, «яка і по сьогодні залишається найвищою, тому що так мало очей досягали її і, отже, важко сподіватися, що комусь вдасться заглянути ще вище або її перевершити»<sup>11</sup>. Тобто Шекспір уявляється Й. Гете неосяжним і багатовимірним як сама природа, а його генієм трагедію піднесено на недосяжно високий рівень. Шекспір, на думку Гете, у своїй багатовимірності, відчутті суті життя, геніальній уяві виступає як творець світу Природи, де існування людини у світі є її частиною. Справді, немовби деміург, Шекспір створює свої світи; людське життя, де вирують у непередбачуваній для земної людини складності і різноманітті проявів закони природи. Таке зіткнення протилежних впливів у своїх наукових дослідженнях у галузі природничих наук, Й. Гете згодом визначить як «принцип полярності».

У статті «До дня Шекспіра» увагу привертає сприйняття канонічного класицизму, як застарілого, неконструктивного і штучного мистецтва; мистецтва не просто відірваного, а штучного відокремленого від реалій життя. Його «виправдовування» офіційними правилами, продиктованими вимогою класицистів щодо «облагородження природи» зумовлює конфлікт, який був природним у протистоянні світоглядних позицій класицизму і Просвітництва в цілому, оскільки відображення світоглядної парадигми XVIII століття будувалося на принципах «наслідування природи».

У контексті нового бачення завдань театру Й. Гете виступає апологетом англійського драматурга, якого бере у спільники у відстоюванні штурмерських ідеалів, у боротьбі проти віджилого і нежиттєздатного. На думку

Й. Гете, Шекспір відобразив бурхливе життя свого часу, створив галерею «неприборканих характерів», які, ніби давні греки, – діти природи.

З'ясовуючи причини недосяжності шекспірівської висоти сучасною літературою і театром, Й. Гете вважав «каменем спотикання» на цьому шляху для прихильників класицизму вміння Шекспіра створювати характери. Їх велич Й. Гете вбачає у глибокій життєвості, а суть геніальної майстерності їх творця у тому, що шекспірівські персонажі є самою природою, яка у всій своїй могутності «оживає і обрушується» на читача (глядача). «Що може бути більше природою, ніж люди Шекспіра!»<sup>12</sup> – проголошує Й. Гете.

Причину відходу сучасної літератури і театру від природи, незважаючи на те, що світ мистецтва вже був освячений геніальними творіннями Шекспіра, Гете вбачає у «законах» доби класицизму, болісно переживаючи «непродуктивний» спадок естетики раціонального століття. Відпрацьовані у XVII столітті цим художнім напрямом залізни правила для фіксації штучних умовностей, саме і створили таку величезну прірву між природою і мистецтвом, яку неможливо подолати і у столітті вісімнадцятому. У порівнянні з шекспірівськими героями, які є «сама природа»<sup>13</sup>, герої сучасних, більш того – визнаних майстрів (Гете тут зазначає Вольтера і себе) – це лише «строкаті мильні бульбашки, що пущені повітрям романтичними мріями»<sup>14</sup>. Й. Гете констатує, що XVIII століття не сміє «судити» про природу, аргументуючи це тим, що всеосяжний досвід Відродження вже давно «облагороджений» естетикою XVII століття. У цьому зв'язку слід знову повернутися до статті Й. Гете «Про німецьку архітектуру», де він поглиблює естетичний аналіз аналогічної позиції: «Принципи для генія шкідливіші за дурні приклади <...> школа <...> і принципи сковують будь-яку здатність пізнання і творчості»; лише душа митця може народити «єдине вічне ціле»<sup>15</sup>.

Але стаття Й. Гете є не лише свідченням загальноестетичного впливу геніальних мистецьких шедеврів на людину і суспільство, вона видається вельми цікавою і як перша теоретична спроба Гете підійти до проблем теорії театрального мистецтва і драматургії. «Відкриття» Шекспіра стає справжнім переворотом у створенні нового театру, здатного реалізувати високі вимоги, що були поставлені Новим часом до мистецтва, і врешті-решт втілити програму просвітників. Драматургічна майстерність Шекспіра вже у 70-х роках XVIII ст. відкриває завісу перед справжніми можливостями театру, який за своєю природою здатен створювати моделі буття у всіх його складових. Саме тому Гете спирається на критичний підхід, аналізуючи попередні здобутки театрального мистецтва, процеси і явища попередньої доби, що взагалі є характерною особливістю просвітницької естетики. Відштовхуючись від результатів театрального мистецтва класицизму, вибудованого за суворими

законами і правилами, Й. Гете поступово визначає принципи і завдання нового театру, вільного від обмежень і канонів.

Фактично Й. Гете порушує питання специфіки драматургії як особливого виду літератури, побудови характерів, «сценічності» драми, проблеми специфіки сприйняття драматургічного слова під час читання і як результат сценічного втілення тощо. Крім того, аналіз драматургії Шекспіра спонукає Й. Гете звертатися і до більш загальних естетичних проблем, що пов'язані з завданням і метою мистецтва.

Повною протилежністю шекспірівській драматургії для Й. Гете є ті театральні форми, що панують на сучасній німецькій сцені. Їх застарілість і обмеженість він власне і пов'язує з нав'язаними драматургії правилами. Правило трьох єдностей, запозичене XVII століттям у античної естетики і суто формально застосоване літературним і театральним класицизмом, видається Гете «жахливим», адже єдність місця, «наче підземелля», обмежує вільний рух дії, а єдність дії і часу – «важкі ланцюги, що сковують уяву»<sup>16</sup> реципієнта. Таким чином, виступаючи проти обмежень класицистського театру, Гете надає великого значення уяві та фантазії як митця, так і читача (глядача). Фактично розуміння Й. Гете ролі фантазії у процесі пізнання є близьким до ролі «продуктивної уяви» у філософії І. Канта.

Підаючи критиці правила трьох єдностей, Гете не залишає поза увагою художньо-історичний підхід (відкриття Й. Гердера) до аналізу змісту і жанрових особливостей трагедії, вдаючись до порівняльного зіставлення античної і класицистської театральної естетики. З обуренням і подивом він зазначає нерозуміння класицистами «внутрішньої і зовнішньої сутності»<sup>17</sup> грецького театру, який береться ними за зразок. Вихолошена класицистами суть античного театру Греції нездатна «допомогти Корнеліям уподібнитися Софоклові»<sup>18</sup>, – зауважує Гете. І далі, через короткий огляд історичного шляху розвитку античної трагедії, наголошує її головну сутнісну ознаку, що надавала величі трагікам Стародавньої Греції і полягала у тому, щоб «показувати народів великі діяння отців»<sup>19</sup>. Водночас Гете звертає увагу і на форму трагедійного жанру, характеризуючи зовнішній бік грецької трагедії, як «цілісність і велич»<sup>20</sup>, що й піднімає її до рівня «чистої простоти досконалості». Знайдений гармонійним світовідчуттям давніх греків синтез величі змісту та цілісності форми трагедії органічно породили жанр «чистої досконалості», який міг «пробуджувати в душах велич почуттів»<sup>21</sup>. Якщо далі розвивати думку Й. Гете, можна виокремити три головні складові, що подарували світові зразок досконалої трагедії, сповненої благородної простоти і недосяжної величі: це форма, зміст і здатність викликати великі почуття. Формальне наслідування зразкової форми може стати у пригоді, щоб уміло продублювати структурні ознаки форми (що і зробили класицисти). Змістові можна штучно надати величі (хоча швидше це буде псевдовелич).

Але змусити «завібрувати великі почуття» — це завдання залишилося для класицистів нерозв'язаним.

Важливо пам'ятати, що основний конфлікт грецької трагедії базувався на протистоянні людини і фатуму, а її змістом був Всесвіт. Тому і сам Й. Гете, як він зазначає у статті «До дня Шекспіра», навчався у Софокла, Гомера і Феокрита відчувати цілісність людського життя у масштабах буттєвого Універсуму. І саме тому він пише: «Французику, навіщо тобі грецькі обла- дунки, вони надто важкі і великі на тебе»<sup>22</sup>.

Обґрунтовуючи свою думку, Й. Гете наголошує на свідомій відірваності театру XVII століття від природи, яка для нього «є все». І хоча класицистська естетика ставила за мету «облагородити» природу, важко не погодитися з Й. Гете, що театр класицизму не є результатом «облагородження» природи. Повнота і постійна змінюваність природи опинилася поза сферою їхнього бачення, а результатом їхнього мистецтва не лише не наслідується природа, а й навіть не «облагороджується». Це своєю чергою призвело не до втілення (зовнішнього показу, як для класицистів) величі почуттів, а «до пародіювання самих себе»<sup>23</sup>. Показовою у цьому аспекті для театральної естетики Просвітництва є думка, яка майже одночасно прозвучала у Франції та Німеччині. Якщо Вольтер, міркуючи про театральні жанри, наголошував, що «всі жанри є гарними, окрім нудного», то Гете у цій статті зазначає: французькі трагедії «схожі <...> одна на одну — наче два чоботи», тому вони і «нудні»<sup>24</sup>.

Метафізика, онтологія, антропософія, гносеологія — напевно, це не повний перелік філософських підходів у процесі пізнання світу і людини, що їх можна спостерігати у драматургії Шекспіра, якщо навіть спиратися на невелику за обсягом статтю Й. Гете. Філософська глибина і всеохоплюючий масштаб поетичної творчості Шекспіра дає змогу говорити про осмислення ним людського буття через художні образи. Такий прийом особливо цінував Й. Гете, і, можливо, саме в цій площині лежить відповідь на питання — чому, будучи філософом за своєю натурою, він не ставив собі за мету створення власної філософської системи. Адже не у філософських міркуваннях про світ і людину шукає істину великий німець, а намагається виявити її у площині художньої творчості, що по суті й визначає у кульмінаційній частині своєї статті: «Шекспірівський театр — це чудесна скриня рідкостей, що в ній світова історія наче по невидимій нитці часу крокує перед нашими очима. Плани його — це не плани у звичайному сенсі слова. Але всі його п'єси обертаються навколо прихованої точки (її не побачив і не визначив ще жоден філософ), де вся своєрідність нашого Я і завзята свобода нашої волі стикаються з неминучим поступом цілого. Але наш зіпсований смак так затьмарив нам очі, що ми потребуємо ледь не вторинного народження, щоб вибратися з цієї темряви»<sup>25</sup>.

У статті Гете «До дня Шекспіра» вочевидь виявляється культивування великого англійського драматурга, що стверджувався у період «Бурі і натиску». Вона стоїть першою у низці робіт Й.В. Гете, присвячених аналізу естетичних проблем театрального мистецтва. Наразі він вперше застосовує у аналізі художніх творів діалектичний підхід, спираючись на свої філософські узагальнення: «<...> Все, що ми звемо злом, є лише зворотною стороною добра, яка так само необхідна для його існування...»<sup>26</sup>.

Причина постійного схиляння перед генієм Шекспіра для Й. Гете насамперед пов'язана з такою думкою: «Те, що благородні філософи говорили про всесвіт, відноситься і до Шекспіра»<sup>27</sup>. Ключовими у підході до розуміння могутнього таланту англійського драматурга для нього стають слова «всесвіт і Шекспір», між якими він ставить знак рівняння. Така тотожність когерентності всього суцього світу героїв шекспірівської драматургії і дає відповідь на сакраментальне запитання дослідників філософського і естетичного спадку Й. Гете: чому все ж таки, маючи величезний талант мислителя, він не намагався створити власну філософську систему, а весь свій геній спрямував у сферу художньої творчості? Найбільш імовірним варіантом відповіді може бути аналогія Й. Гете між «здатністю пізнання» і «творчістю»<sup>28</sup>.

Разом з тим, не можна не звернути увагу на зацікавленість Й. Гете проблемами драматургії й театру, які змінювалися протягом життя, але основні позиції його естетичних принципів у сфері театрального мистецтва є актуальними і сьогодні. Його вимоги до драматургії, пов'язані зі створенням багатовимірності життя, як складного конгломерату видимих і невидимих взаємозв'язків, об'ємність характерів у їх інтелектуальному і чуттєвому вимірах; міркування щодо всеосяжності життя – як середовища існування героїв, проблема сценічної інтерпретації літературних творів та межі можливостей сценічного мистецтва.

Ці питання, які залишаються актуальними і для сучасної театральної практики, постійно привертала увагу Й. Гете, а його глибокий інтерес до Шекспіра зберігатиметься протягом усього життя, про що свідчать романи «Театральне покликання Вільгельма Мейстера», «Роки навчання Вільгельма Мейстера», стаття «Шекспір – і немає йому кінця».

---

<sup>1</sup> Зиммель Г. Избранное : в 2 т. / Г. Зиммель. – М. : Юристь, 1996. – Т. 1. – С. 174–175.

<sup>2</sup> Гердер И. Г. Избр. произв. / И. Г. Гердер. – М.-Л. : Художественная литература, 1959. – С. 11–12.

<sup>3</sup> Там само. – С. 11.

<sup>4</sup> Там само. – С. 11.

<sup>5</sup> Гете И. В. Собр. соч. в 10 т. / И. В. Гете. — М.: Художественная литература, 1980. — Т. 10. — С. 261.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Там само. — С. 264.

<sup>8</sup> Там само. — С. 262.

<sup>9</sup> Гете И. В., Шиллер Ф. Переписка ; в 2-х т. — М. : Искусство / Вст. ст. А. А. Аникста ; пер. с нем. и ком. И. Е. Бабанова. — Т. 1. — С. 58.

<sup>10</sup> Гете И. В. Собр. соч. в 10 т. / И. В. Гете. — М. : Художественная литература, 1980. — Т. 10. — С. 262.

<sup>11</sup> Там само. — С. 263.

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Там само. — С. 264.

<sup>14</sup> Там само. — С. 263, 264.

<sup>15</sup> Там само. — С. 9.

<sup>16</sup> Там само. — С. 262.

<sup>17</sup> Там само.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Там само.

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Там само.

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> Там само.

<sup>25</sup> Там само. — С. 263.

<sup>26</sup> Там само. — С. 264.

<sup>27</sup> Там само. — С. 264.

<sup>28</sup> Там само. — С. 9.

## ДО ПИТАННЯ ПРО ФОРМУВАННЯ СИСТЕМИ УПРАВЛІННЯ ТЕАТРАЛЬНОЮ СПРАВОЮ ФРАНЦІЇ У 1795–1799 рр.

*У статті розглянуто формування системи управління театрами Франції у 1795–1799 роках і вплив напрацювань Директорії на реформу театральної галузі, проведеної Наполеоном.*

**Ключові слова:** організація театральної справи, Велика французька революція, Директорія, Театр Рівності, Наполеон, цензура.

*В статье рассмотрено формирование системы управления театрами Франции в 1795–1799 годы и влияние наработок Директории на реформу театральной отрасли, проведенную Наполеоном.*

**Ключевые слова:** организация театрального дела, Великая французская революция, Директория, Театр Равенства, Наполеон, цензура.

*In this article the role of French public administration in organization of work of theaters in 1795–1799 and its influence on Napoleon theater reforms are examined*

**Key-words:** theater management, French Revolution, Directory, Théâtre de l'Égalité, Napoleon, censorship.

Питання організації театральної справи<sup>1</sup>, функціонування державної системи управління театрами<sup>2</sup>, іноземного досвіду організації їх роботи<sup>3</sup> посідають помітне місце в програмі національних театрознавчих досліджень. Втім, історія організації театральної справи за кордоном залишається вивченою ще недостатньо повно. Один з її аспектів, який представляє особливий інтерес, – формування державної системи управління театральною справою Франції в роки Великої французької революції (1789–1799). Його дослідження дає змогу під іншим кутом зору поглянути на становлення радянської системи управління театрами, розмістити в ширшому контексті театральні реформи, заплановані і частково реалізовані в період Української революції 1917–1921 рр., і певною мірою аплікувати французький досвід розбудови відносин влади і театру на події сьогодення.

Вершинним проявом революційної організації роботи театрів є політика якобінців. Під орудою Робесп'єра за дуже короткий період з серпня 1793 р.

по липень 1794 р. вони втілюють концепцію патріотичного виховання громадян засобами театру і формують органи управління театральною справою<sup>4</sup>. Ці оригінальні ініціативи надалі стануть джерелом наснаги для російських революціонерів<sup>5</sup> і європейських реформаторів<sup>6</sup>.

У порівнянні з такою активністю якобінців дії Директорії в галузі театру є доволі блідими, тож зазвичай історики лише побіжно характеризують їх. Вони відзначають відмову влади від використання театру як інструменту виховання з громадян патріотів і республіканців і дріб'язковість поліцейського нагляду за роботою колективів<sup>7</sup>; а часом – взагалі обходять цей період своєю увагою<sup>8</sup>. Водночас діяльність Директорії в галузі театру заслуговує на аналіз, адже сформована нею система управління театральною справою стає своєрідним «містком» від революції до реформ Наполеона, які визначають умови творчо-виробничої діяльності театрів протягом усього XIX ст. Мета нашої статті – дати загальну характеристику театральній політики Директорії у 1795–1799 рр.

Питання вибору стратегії відносин влади з театрами виникає одразу після термідоріанського перевороту і виражене в реформуванні адміністративних структур, створених якобінцями для управління театрами. 12 вандем'єра III р. (2 жовтня 1794 р.) новопризначений комісар Комісії народної освіти Домінік-Жозеф Гара так визначає її театральні завдання: загальний нагляд над театрами, контроль за дотриманням театрами авторського права, керівництво національними Театром Мистецтв (Опера) і Театром Рівності<sup>9</sup>. На перший погляд, роль Комісії навіть розширюється: раніше вона не опікувалася відносинами авторів і театрів, «обмежуючись» ідеологічним контролем. Втім, на практиці всі ці повноваження виявляються суто декларативними, оскільки за місяць до цього в Комісії відбирають право на цензурування репертуарів, тим самим позбавляючи найдієвішого важеля впливу на театр<sup>10</sup>. Зменшення ролі Комісії можна зауважити й у скороченні штату чиновників, які опікуються театром. Якщо восени 1794 р. за нього відповідають дев'ять осіб, то навесні 1795 р. – лише п'ять, причому до їх функцій долучають організацію національних свят<sup>11</sup>. Зрештою, внаслідок реформи 14 брюмера IV р. (5 листопада 1795 р.) Комісія взагалі втрачає самостійність, перетворюючись на відділ Міністерства внутрішніх справ.

Правом контролю за творчо-виробничою діяльністю театрів наділяють поліцію<sup>12</sup> і місцеві органи влади<sup>13</sup>. Така «децентралізація» пов'язана зі зменшенням ідеологічних завдань, що їх ставлять перед колективами. Театр вже не повинен цілеспрямовано формувати з глядачів республіканців-патріотів, а має не допускати поширення контрреволюційних монархістських настроїв. Відтак на перший план виходить прискіпливий формалізм оцінки «шкідливості» постановок, логіка заборони. Це дає можливість на примітивному рівні уніфікувати вимоги до театру (визначають, як персонажам слід звертатися одне до одного, які костюми вдягати) – завдання,



яке яacobінській Комісії народної освіти втілити не вдалося через відсутність часу та надмірну амбіційність її починань.

Водночас тенденція актуалізації театру засобами суспільного тиску на владу, характерна для попередніх революційних років, зберігає свою чинність і нині. Громадяни змушують владу висловлюватися з питань театру, попри те, що ця тема не стоїть на її порядку денному. 20 вантоза III р. (10 березня 1795 р.), реагуючи на влаштовані в столичних театрах заворушення, Конвент голосує декрет, згідно з яким погруддя героїв нації в громадських місцях можна розміщувати лише по десяти роках після їх смерті. Тим самим театри, які активно прикрашали зали бюстами загиблих революціонерів, втрачають можливість апелювати до влади щодо дій політично ангажованих глядачів, які трощать скульптури Марата. Такі театри офіційно зобов'язують переобладнати зали відповідно до законодавчих вимог, а безчинства «золотої молоді» в цій ситуації розглядають як своєрідну допомогу колективі нормалізувати його діяльність – дії, що заслуговують на адміністративне схвалення, а не покарання.

Вплив суспільних чинників дослідники вбачають також і в прийнятій 18 нівоза IV р. (8 січня 1796 р.) постанові Директорії, що зобов'язувала театри столиці виконувати перед початком вистав республіканські пісні та забороняла акторам і глядачам співати антиреволюційну композицію «Пробудження народу»<sup>14</sup>. Так влада формалізує стихійні позитивні прояви патріотизму і не допускає можливості консолідації в театрі противників режиму. 27 нівоза IV р. (17 січня 1796 р.) зазначені «патріотичні норми» поширюються на всю країну.

Двоступеневий алгоритм їх запровадження повторює етапи яacobінського переведення театрів під контроль місцевих органів влади у серпні 1793 р.<sup>15</sup>. Запозичення цього досвіду не випадкове. Попри розрив з Робесп'єром, багато його ініціатив зберігають для Директорії актуальність. Це підтверджує постанова 25 плювіоза IV р. (14 лютого 1796 р.), що чітко встановлює ієрархію правових актів, якими мають керуватися органи влади у відносинах з театрами: Директорія рекомендує чиновникам звертати увагу на норми декретів «Про постановки театральних п'єс» 2-3 серпня 1793 р., «Про право комун управляти театрами» 14-20 серпня 1793 р. і «Про судоустрій» 16-24 серпня 1790 р., що встановлюють залежність театрів від органів влади, і нехтувати декретом «Про свободу театрів» 13-19 січня 1791 р., який забезпечував їм максимально вільні умови функціонування. В цьому обмеженні творчої свободи Директорія вбачає лише позитив. На її переконання театр є надто потужним засобом формування громадської думки, щоб лишатися без нагляду<sup>16</sup>.

Практичні кроки з реалізації зазначеної «наглядової» стратегії Директорія здійснює майже одразу. Вже 8 вантоза IV р. (27 лютого 1796 р.) вона зачинає в профілактичних цілях Театр Фейдо, звинувачений у діяльності, спрямованій

на шкоду республіки, оскільки в ньому регулярно освистують патріотичні пісні<sup>17</sup>, а 11 вантоза IV р. (1 березня 1796 р.) через міністерство поліції зобов'язує театри відповідальніше підходити до виконання обов'язкових композицій<sup>18</sup>. Ці норми істотно зменшують кількість антипатріотичних реакцій зали, тож Театру Фейдо дозволяють поновити свою роботу. 12 жерміналя IV р. (1 квітня 1796 р.) він відкривається повторно<sup>19</sup>. І хоча аполітичний комедійний репертуар все ще лишається далеким від владного ідеалу, обов'язкові патріотичні пісні починають викликати у глядачів оплески – на радість поліції, яка прискіпливо стежить за роботою столичних колективів<sup>20</sup>.

Переконаність у необхідності здійснення посиленого нагляду над театром не трансформується в конкретні дії з організації державної мережі театрів чи надання фінансової підтримки приватним колективам для втілення поставлених чиновниками патріотичних завдань. «Нецензурний» контакт влади з театрами, характерний для діяльності якобінців, відбувається тепер лише як виняток і, за великим рахунком, обмежується Театром Мистецтв і Театром Рівності. Та й у цьому разі нова влада діє не зовсім з власної ініціативи, будучи вимушеною опікуватися колективами, які у першій половині 1794 р. отримали від Комітету громадського порятунку спеціальний статус.

Питання організації нагляду за їх творчо-виробничою діяльністю виникає 22 фруктидора II р. (8 вересня 1794 р.) на засіданні Комітету народної освіти, який спільно з Комітетом фінансів намагається визначити найкращий спосіб управління націоналізованими театрами. «Якобінська» Комісія народної освіти запровадила для цього інститут агентів. Але їх дії регулярно викликають скарги і невдоволення: чиновники змушують театри виконувати непродумані рішення, які лише погіршують їх творчо-виробничий стан. Замість агентів 24 вандем'єра III р. (14 жовтня 1794 р.) у двох театрах вводяться наглядові ради, укладені з інспекторів парламентських Комітету народної освіти та Комітету фінансів і обраних артистів. Вони мають колегіально визначати основні напрямки роботи театру, узгоджуючи бачення влади з професійною позицією митця<sup>21</sup>.

Запровадити принцип сумісного чиновницько-акторського управління, втім, вдається лише для Театру Мистецтв. 27 вандем'єра III р. (18 жовтня 1794 р.) Конвент підтверджує засади роботи театру і гарантує йому фінансування з державного бюджету. Розпорядником цих коштів визначають Комісію народної освіти, якій дозволено витратити на потреби Театру Мистецтв 30 000 ліврів на місяць і виділити одноразово 100 000 ліврів на поточний ремонт і погашення боргів. В обмін на державну підтримку колектив зобов'язується забезпечити доходи від проданих квитків на рівні 688 000 ліврів за сезон<sup>22</sup>. І це при тому, що у 1792–1793 роках вони не перевищували 450 000 ліврів<sup>23</sup>.

Звіти щодо витрат Комісії підтверджують виконання плану фінансування Театру Мистецтв. Протягом III р. (від 22 вересня 1794 р. по 23 вересня 1795 р.) він отримує 422 214 ліврів<sup>24</sup>. Однак цих коштів не вистачає на покриття різниці між витратами і доходами. Збори театру не зростають, на відміну від експлуатаційних витрат, які за окремими позиціями збільшуються у двадцять разів. Відтак 25 флореаля III р. (14 травня 1795 р.) Театр Мистецтв звертається до Комітету громадського порятунку з проханням виділити йому ще 500 000 ліврів для забезпечення творчо-виробничої діяльності. 24 преріаля III р. (12 червня 1795 р.) Комітет погоджується допомогти, аргументуючи рішення тим, що держава має зберегти унікальний колектив – носій традицій французького оперного і балетного мистецтва<sup>25</sup>.

Концентрація державних зусиль на підтримці Театру Мистецтв пояснює причини кризового стану іншого національного колективу – Театру Рівності. Комітет громадського порятунку виявляє предметний інтерес до нього лише 15 термідора III р. (2 серпня 1794 р.), коли працевлаштовує в його трупі щойно звільнених акторів Театру Нації (колишнього королівського Комеді Франсез), яких Робесп'єр планував стратити. Втім, це рішення зумовлюють нетеатральні мотиви – необхідність повернути владу в правове поле після не зовсім «чистих» ініціатив якобінців і мінімізувати вчинену відносно акторів несправедливість.

Про це свідчить подальша взаємодія Театру Рівності та влади. З новими акторами укладають договори на сезон<sup>26</sup> і відправляють театр у «вільне плавання», лишивши без державної підтримки. 25 брюмера III р. (15 листопада 1794 р.) Театр Рівності звертається з проханням виділити йому фінансування, але 8 фримера III р. (26 листопада 1794 р.) Комітет народної освіти приймає інше рішення – оскільки доходів театру не вистачає на виплату заробітної плати, він дозволяє усім бажаючим розірвати контракти і покинути театр<sup>27</sup>. Протягом місяця з Театру Рівності йде 40 осіб, які забирають з собою і костюми, і декорації, виконані їх коштом.

Таке вимивання кадрів і сценічно-постановочних засобів унеможливлює подальшу творчо-виробничу діяльність. 5 нівоза III р. (25 грудня 1794 р.) Театр Рівності призупиняє роботу для вирішення організаційних і кадрових питань. Але час працює проти нього: відсутність державних інвестицій не дає змоги акторам проводити повноцінну підготовку до поновлення роботи, оскільки, втративши можливість грати вистави, вони втрачатимуть і джерело заробітку. В таких умовах 10 нівоза III р. (31 грудня 1794 р.) актори знову звертаються до Конвенту з проханням виплатити їм заборговану заробітну плату за період з 9 месідора III р. (27 червня 1794 р.) по 5 нівоза III р. (25 грудня 1794 р.)<sup>28</sup>. Конвент натомість вимагає від Театру Рівності надати йому на розгляд виробничо-фінансовий план. Втім, актори не можуть чекати і 18 нівоза III р. (7 січня 1795 р.) повідомляють Комітет народної освіти, що переходять працювати до Театру Фейдо, робота в якому не дасть

їм померти голодною смертю. При цьому вони так укладають договори, що мають змогу у будь-який момент розірвати ангажемент і повернутися до «свого» театру<sup>29</sup>. Але влада не виявляє бажання відродити його. Узгодження розмірів заборгованості держави перед акторами триває близько півроку і завершується продажем майна Театру Рівності, який і покриває борги із заробітної плати. На цьому історія участі революційної влади у фінансуванні драматичного мистецтва закінчується.

Замість того щоб надавати театрам кошти, Директорія відроджує систему обов'язкових зборів з проданих квитків на користь закладів охорони здоров'я, яка існувала за Старого Режиму і була скасована в перші роки революційних перетворень. Її повторне запровадження організовується у два етапи. 11 нівоза IV р. (1 січня 1796 р.) Директорія постановляє, що театри гратимуть раз на місяць благодійні вистави, збори від яких підуть на підтримку непрацевдатних<sup>30</sup>. Дуже скоро виявляється, що ця ініціатива не виправдовує себе. Театри виконують наказ влади суто формально, керуючись виключно власними інтересами. Вони грають благодійні вистави в дні, коли збори з продажу квитків найменші, і обирають для цього постановки, прокат яких не потребує значних витрат<sup>31</sup>. Відтак 9 брюмера V р. (30 жовтня 1796 р.) Директорія вносить на розгляд депутатів проект декрету про збільшення ціни квитків на одну десяту від встановленої театрами і спрямування цієї «десятини» на підтримку соціально незахищених верств населення<sup>32</sup>. 7 фрімера V р. (27 листопада 1796 р.) декрет «Про збір на бідних» набуває чинності<sup>33</sup>.

Введення збору на бідних перекладає відповідальність за заклади охорони здоров'я з держави на приватний сектор. За півроку він доводить ефективність — медичні заклади отримують регулярне фінансування, держава розвантажує видаткову частину бюджету<sup>34</sup>. Тому дію декрету продовжують ще на півроку, а потім на рік. В наступне десятиліття такі продовження стають рутинною практикою, допоки 9 грудня 1809 р. Наполеон не перетворює збір на бідних на позачасову норму<sup>35</sup>. Вона зберігатиме свою чинність до середини ХХ ст.

Втім, найкраще логіку відносин влади і театру, яка починає превалювати в цей час, ілюструє так і нереалізована реформа театральної галузі, розроблена у 1797–1798 рр. Її ініціатором стає драматург-депутат Марі-Жозеф Шеньє. Якщо на початку революції він активно виступав за свободу театру, то тепер, навпаки, пропагує відродження адміністративного контролю над галуззю.

26 брюмера V р. (16 листопада 1797 р.) Шеньє висуває ідею жорсткого обмеження театральної пропозиції. На його думку, значна кількість театрів, які змагаються за глядача в столиці та провінції, шкодить мистецтву і суспільній моралі та унеможливорює нагляд за ними<sup>36</sup>. Для того щоб уряд здійснював ефективний вплив на театри і міг винагородити колективи, «які добре служили свободі»<sup>37</sup>, їх загальну кількість слід обмежити. Шеньє планує зберегти у Парижі державний Театр Мистецтв, два музичні театри,

два великі театри «декламації» (колективи, орієнтовані на постановку трагедій і комедій) і два-три театри «на кшталт Водевілью», тобто розраховані на невибагливого глядача, розвагу. В умовах настільки жорсткого обмеження пропозиції чесноти театрів, які підтримують владу, винагородять стабільним – гарантованим – попитом на них.

Пропозиція Шеньє спершу знаходить підтримку депутатів, але зрештою вони відкидають його, бо виявляються нездатними розробити такий алгоритм процедури визначення театрів-кандидатів на закриття, який би влаштував усі зацікавлені сторони – владу, опозицію, глядачів і власне самі театри. Натомість депутати пропонують створити фонд підтримки колективів, які відповідають високим державним стандартам<sup>38</sup>. Але від цієї ідеї також доводиться відмовитися – через відсутність такого державного стандарту роботи театру<sup>39</sup>.

Головною причиною невдачі запровадження системи адміністративного впливу на театри в цей період можемо визначити слабкість державної влади та пов'язану з нею невпевненість посадовців у тому, що вони можуть втілити свої плани в життя, не втративши досягнуті позиції. «Ідеальний театр», яким марять депутати, багато в чому нагадує якобінський театр-школу, а способи досягнення його успішної діяльності – старорежимні практики привілею. Реальні політичні збитки від проекту, який ставить «знак рівності» між монархією, Робесп'єром і Директорією, є набагато вагомішими за перспективну вигоду від застосування театру як інструмента формування громадян.

До ідей Марі-Жозефа Шеньє з державної організації театральної справи в середині 1800-х років повернеться Наполеон. 29 липня 1807 р. своїм декретом він обмежить кількість театрів країни і визначить їх жанрову спеціалізацію. В столиці залишать вісім колективів. «Великі театри» – Опера, Опера Комік, Комеді Франсез і Одеон підпорядковуються імператорові, отримують від нього фінансову допомогу та розвивають «високе» мистецтво. «Другорядні театри» – Гете, Амбігю Комік, Водевіль і Вар'єте – працюють як розважальні заклади в рамках відведених для них жанрів пантоміми та мелодрами (Амбігю Комік і Гете), водевілю й пародії (Водевіль і Вар'єте). В інших містах можуть працювати не більше двох театрів, але тільки один з них має право на виконання трагедій і комедій. Міста, які не можуть собі дозволити утримувати стаціонарний театр, обслуговують мандрівні трупи<sup>40</sup>. Переосмислює Наполеон також й ідею створення фонду підтримки достойних театрів, озвучену Директорією: «великі театри» фінансуються ще й за рахунок спеціального збору з ігорних домів Парижа. Це максимально наближує імператорську політику в галузі театру, яку зазвичай порівнюють зі старорежимними практиками монарха, до революційних зразків, і робить Наполеона логічним продовжувачем революційних театральних реформ.

Підсумовуючи, виділимо основні риси театральної політики Директорії.

Будучи негативною реакцією на масштабні ініціативи якобінців у галузі театру, вона запроваджує децентралізовану систему контролю за творчовиробничою діяльністю колективів, головну роль в якій відіграють поліція і місцева влада, а не Комісія народної освіти, колишній ідеологічний центр. Театр позбавляють завдань формувати республіканців-патріотів і повертають йому статус розваги, яка може бути цілком аполітичною. Відмовляється влада і від якобінської ідеї створення мережі державних театрів. Втім, відкидаючи «спадщину» Робесп'єра, вона негласно продовжує застосовувати його підходи: в пом'якшеному вигляді виявляється тенденція провокування політичного інтересу до театру завдяки виступам ангажованих глядачів, зберігається практика організації національних свят для зменшення впливу церкви, лишаються чинними якобінські театральні декрети, прийняті у серпні 1793 р. У 1797–1798 рр. у Директорії з'являється потреба нормалізувати відносини з театрами, істотне кількісне зростання яких робить неефективними наявні форми контролю та управління цими закладами. Театральна реформа передбачає скорочення кількості театрів і фінансову допомогу тим колективам, які «добре служать свободі». Політична криза і скрутне економічне становище країни унеможливають практичну реалізацію цього проекту. Але напрацювання Директорії не лишаються непоміченими. Вони стають однією зі складових масштабної реформи театральної галузі, здійсненої згодом Наполеоном.

---

<sup>1</sup> Безгин И. Д. Организационные проблемы театра / И. Д. Безгин. – К. : Компас, 1993. – 424 с. – ISBN 5-7707-1470-0.

<sup>2</sup> Безгин О. І. Система управління театральною справою: Історія організаційних форм (20–30-ті рр. ХХ ст.) / О. І. Безгин. – К. : Компас, 2003. – 168с. – ISBN 966-7170-36-5.

<sup>3</sup> Корнієнко В. В. Інституціональний розвиток французького драматичного театру в ХХ столітті : монографія / В. В. Корнієнко. – К. : Знання України, 2006. – 168 с. – ISBN 966-316-154-X.

<sup>4</sup> Васильєв С. С. До питання формування системи управління театральною справою Франції у 1793–1794 роках / С. С. Васильєв // Мистецтвознавчі записки. – 2010. – Вип. 17. – С. 107–116.

<sup>5</sup> Юфит А. Революция и театр / А. З. Юфит. – Л. : Искусство, Ленинградское отделение, 1977. – С. 105–106.

<sup>6</sup> Rolland Romain. Le théâtre du peuple / Romain Rolland. – Paris : Cahiers de la quinzaine, 1903. – 213 p.

<sup>7</sup> Державин Константин. Театр французской революции : 1789–1799 / К. Н. Державин. – Л. : Государственное издательство художественной литературы, 1932. – С. 113–116.

<sup>8</sup> Дмитрова Л. З історії всесвітнього театру / Л. Дмитрова – Державне видавництво України, 1929. – С. 337.

<sup>9</sup> Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale. – T. 5. – 17 fructidor an II (3 septembre 1794) – 30 ventose an III (26 mars 1795) / [publ. et annotés par M. J. Guillaume]. – Paris : Imprimerie Nationale, 1904. – P. 111.

<sup>10</sup> Там само. – P. 20.

<sup>11</sup> Там само. – P. 112.

<sup>12</sup> Там само. – P. 267.

<sup>13</sup> Lacan A. Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres: contenant l'analyse raisonnée des droits et obligations des directeurs de théâtres vis-à-vis de l'administration, des acteurs, des auteurs et du public. – T. 2 / A. Lacan, Ch. Paulmier. – Paris : Durand, 1853. – P. 422–424.

<sup>14</sup> Там само. – P. 421–422.

<sup>15</sup> Васильев С.С. – С. 112.

<sup>16</sup> Lacan A. – P. 422–424.

<sup>17</sup> Arrêté du Directoire exécutif du 8 ventose an IV / Directoire exécutif // Gazette nationale ou Le Moniteur Universel. – 14 ventose an IV (4 mars 1796).

<sup>18</sup> Paris pendant la réaction thermidorienne et sous le Directoire. – T. 3. – Du 1er ventose an IV au 20 ventose an V (20 février 1796 – 10 mars 1797) / [publ. par A. Aulard]. – Paris : Cerf : Noblet : Quantin, 1899. – P. 19

<sup>19</sup> Там само. – P. 90-91.

<sup>20</sup> Théâtre de la Rue Feydeau // Gazette nationale ou Le Moniteur Universel. – 15 germinal an IV (4 avril 1796).

<sup>21</sup> Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale. – T. 5. – 17 fructidor an II (3 septembre 1794) – 30 ventose an III (26 mars 1795). – P. 133.

<sup>22</sup> Lacan A. – P. 363–364.

<sup>23</sup> Heylli Georges d'. Foyers et coulisses : histoire anecdotique de tous les théâtres de Paris. Opéra / Georges d'Heylli. – Paris : Tresse, 1875. – P. 220.

<sup>24</sup> Compte sommaire que rend la Commission de l'instruction publique, des dépenses dont elle a ordonné les paiements, sur les fonds mis à sa disposition depuis sa création jusques et compris le 13 brumaire an IV / Commission exécutive de l'instruction publique // Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale. – T.6. – 6 germinal an III (26 mars 1795) – 4 brumaire an IV (26 octobre 1795) / [publ. et annotés par M. J. Guillaume]. – Paris : Imprimerie Nationale, 1907. – P. 948.

<sup>25</sup> Johnson Victoria. Backstage at the revolution : how the royal Paris Opera survived the end of the old regime / Victoria Johnson. – Chicago : The University of Chicago Press, 2008. – P. 190–191 – ISBN 978-0-226-40195-9.

<sup>26</sup> Lecomte L.-Henry. Histoire des Théâtres de Paris. Le Théâtre National. Le Théâtre de l'Égalité. 1793–1794 / Louis-Henry Lecomte. – Paris : Daragon, 1907. – P. 133–134.

<sup>27</sup> Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale. – T. 5. – 17 fructidor an II (3 septembre 1794) – 30 ventose an III (26 mars 1795). – P. 257.

<sup>28</sup> Lecomte L.-Henry. – P. 154–155.

<sup>29</sup> Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale. – T. 5. – 17 fructidor an II (3 septembre 1794) – 30 ventose an III (26 mars 1795). – P. 400.

<sup>30</sup> Lacan A. – P. 420–421.

<sup>31</sup> Le ministre de l'intérieur au directeurs de théâtres : Circulaire de floréal an IV / Ministère de l'intérieur. – Paris, an IV. – 1 p.

<sup>32</sup> Béchet Édouard. Droit romain : des Actions «furti» et «vi bonorum raptorum». Droit français : le Droit des pauvres, de l'impôt sur les billets d'entrée dans les théâtres et autres spectacles publics / Édouard Béchet. – Paris : Giard, 1891. – P. 85–86.

<sup>33</sup> Lacan A. – P. 424–425.

<sup>34</sup> Duprat Catherine. Assistance et Bienfaisance nationales / Catherine Duprat // L'Etat de la France pendant la Révolution (1789–1799). – Paris : Editions la Découverte, 1988. – P. 60–62.

<sup>35</sup> Lacan A. – P. 443.

<sup>36</sup> Séance du 26 brumaire an V / Conseil des cinq-cents // Gazette Nationale ou le Moniteur Universel. – 29 brumaire an VI (19 novembre 1797).

<sup>37</sup> Liéby Adolphe. Étude sur le théâtre de Marie-Joseph Chénier / Adolphe Liéby. – Paris : Société française d'imprimerie et de librairie, 1902. – P. 194.

<sup>38</sup> Renouard A.-Ch. Traité des droits d'auteur dans la littérature, les sciences et les beaux-arts / Augustin-Charles Renouard. – Paris : Renouard, 1838. – P. 338.

<sup>39</sup> Séance du 18 prairial an VI / Conseil des anciens // Gazette Nationale ou le Moniteur Universel. – 20 prairial an VI (7 juin 1798).

<sup>40</sup> Lacan A. – P. 438–440.



## ІСТОРІЯ ЄВРЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ «ГЕЗКУЛЬТ» У ХАРКОВІ

*Спираючись на архівні матеріали й статті з періодичних видань, авторка аналізує діяльність харківського єврейського театру «Гезкульт» у контексті складних політичних умов розвитку національного театру в Україні.*

**Ключові слова:** єврейський театр «Гезкульт», театр малих форм, пересувний театр, режисура, акторська гра.

*Опираясь на архивные материалы и статьи из периодических изданий, автор анализирует деятельность харьковского еврейского театра «Гезкульт» в контексте сложных политических условий развития национального театра в Украине.*

**Ключевые слова:** еврейский театр «Гезкульт», театр малых форм, передвижной театр, режиссура, актерская игра.

*The author of this research, relying on archive materials and articles from periodicals, analyzes the activities of the «Gescul» Jewish Theater in Kharkiv against the background of controversial political conditions, under which the ethnic minorities' theaters developed in Ukraine.*

**Key-words:** «Gescul» Jewish Theater, light entertainment theater, traveling theater, stage direction, actor's performance.

Як відомо, на теренах України поряд з українським театром розвивалися театри національних меншин – польський, німецький, єврейський тощо, які зробили свій непересічний внесок у загальну скарбницю культури України. Вивчення їх історії має сприяти не тільки відродженню багатонаціонального мистецтва в Україні, а й розкриттю шляхів культурного взаємозбагачення різних народів.

Оскільки Харків не входив до смуги осілості єврейського населення, внесок цього міста у розвиток єврейського театру почався тільки після 1917 року. До тих часів позарелігійне національне життя в місті складалося з діяльності благодійних товариств та освітніх організацій. Стаціонарного єврейського театру в Харкові не було, й населення тривалий час могло дивитися тільки

вистави єврейських мандрівних труп, які приїздили до міста на гастролі. У 1918–1920 рр. у місті працював театр «Унзер Вінкль», а пізніше, у грудні 1925 р. в столичному Харкові відкрився Державний єврейський театр, який обслуговував населення Харкова та Одеси і гастролював по всій Україні. Крім цього, в 20-ті роки в Харкові існували також самодіяльні колективи – єврейський ТРОМ (Театр робітничої молоді), драматичний гурток при Клубі імені III Інтернаціоналу. Наприкінці 1920-х років у Харкові було створено пересувний театр малих форм «Гезкульт», про становлення та розвиток якого йдеться у цьому дослідженні.

Зараз у часописах та Інтернет-джерелах можна знайти матеріали про перший харківський єврейський театр «Унзер Вінкль»: наприклад, статті О. Підпригори<sup>1</sup>, російського театрознавця Євгена Биневи́ча<sup>2</sup>. Про діяльність Харківського державного єврейського театру можна дізнатися з нарису М. Рибаківа «Трагедія в житті і на сцені»<sup>3</sup>, статей Л. Тарнопольської та М. Рабіновича<sup>4</sup>, О. Горбунової<sup>5</sup>. Цікаві подробиці щодо праці цього театру в Харкові, Києві та Чернівцях містяться у спогадах М. Лоева<sup>6</sup>. А ось про пересувний театр «Гезкульт», крім однієї сторінки у статті Н. Смирнової, присвяченій єврейському театрові (четвертий том «Истории советского драматического театра»<sup>7</sup>), нам вдалося знайти лише короткі згадки у статтях Д. Грудини<sup>8</sup>, М. Рибаківа<sup>9</sup> та спогадах М. Лоева<sup>10</sup>. Тому наше дослідження базуватиметься майже цілком на матеріалах, які знаходяться у Державному архіві Харківської області, та статтях з харківських газет.

Виникнення театру «Гезкульт» тісно пов'язане з діяльністю Товариства сприяння єврейській культурі під тією самою назвою (аббревіатура назви складається з двох слів – «гезельшафт» (товариство) і «культура»). Його створено в 1926 р. замість благодійного і культурно-просвітницького товариства «Культур-ліга», що було найвпливовішим з єврейських культурних організацій 20-х років ХХ ст. Це товариство було засноване у Києві у першій половині 1918 р., тобто за Української Центральної Ради, продовжувало свою діяльність у другій половині 1918 року за Української Держави (тобто за гетьманату) і в умовах більшовицької влади з 1919 р., поширивши свої впливи на Москву і Прибалтику. До «Культур-ліги» в Києві входило близько тридцяти культурно-освітніх закладів (Єврейський народний університет, гімназії, вечірні школи, бібліотеки, клуби, музична школа, художня студія, видавництво тощо). Драматична студія була створена у серпні 1919 р., за радянської влади (її очолив відомий єврейський драматург Д. Бергельсон). У 1922 р. за рішенням Народного Комісаріату Освіти УСРР членів театральної студії «Культур-ліги» викликали до Москви, де вони стали навчатися на єврейському відділенні Державного інституту театрального мистецтва (нині Російська академія театрального мистецтва). Цей курс пізніше став основою Харківського державного єврейського театру. На жаль, посилення утисків з боку більшовицької тоталітарної системи, вимоги дедалі більшої ідеологізації

установ «Ліги», а також припинення фінансування з боку радянської влади та відповідних зарубіжних єврейських установ призвело до поступового згортання діяльності «Культур-ліги»<sup>11</sup>.

Після закриття «Культур-ліги» в 1926 р. для налагодження культурної роботи серед робочої маси єврейського населення через численні політико-просвітні та культурні заклади (гуртки, бібліотеки, клуби, театри, хоріві колективи, видавництва) була створена нова, вже цілком радянська, «пролетарська» організація — Всеукраїнське товариство сприяння єврейській культурі «Гезкульт». У 1927 р. сформувалися київський та харківський осередки цього товариства<sup>12</sup>.

Одним із напрямів діяльності нового товариства стала пропаганда соціалістичних ідей за допомогою театрального мистецтва. При товаристві у 1929 р. почав свою діяльність пересувний театр малих форм «Гезкульт», який завдяки своїй структурі та репертуарові повинен був оперативно й у потрібному владі аспекті висвітлювати найважливіші соціально-політичні проблеми сучасності.

Російські театри малих форм існували в Харкові ще до 1917 р., досягнувши справжнього розквіту в 1910-х роках. Виразність акторської гри, актуальність та постійне поновлення репертуару робили театри мініатюр однією з найперспективніших форм театрального розвитку. В 1920-х рр. основна частина їх була закрита, головним чином через аполітичність репертуару.

Агітаційні можливості, закладені у виставах малих форм, привернули до цих театрів увагу влади, а пошук нових театральних форм привів до них і діячів українського театру. В 1927 р. в Харкові під егідою театру «Березіль» виник український театр малих форм «Веселий Пролетар», який мав не тільки виховувати глядача в умовах клубної сцени, а й стати методичним центром для самодіяльних театрів при робітничих клубах тодішньої столиці України.

Якщо пересувні театри, що працювали у клубах та на підприємствах, прагнули підняти рівень культури робітників та дрібних ремісників, то перед національними театрами поставали дещо інші завдання. Й передусім це стосувалося єврейського театру. Наприкінці 1920-х років стало зрозуміло, що для мобільного «культурного обслуговування» провінції потрібно створити спеціальний пересувний театр з новим, ідеологічно витриманим репертуаром, в якому б працювали професійні актори. Таким театром став у 1929 р. Всеукраїнський єврейський художній театр малих форм «Гезкульт», колектив якого грав на ідиш — розмовній мові більшості єврейського населення України.

Думки дослідників розходяться щодо місця основної дислокації театру. Д. Грудина пишав, що театр «Гезкульт» був створений у Києві: «Цілком осторонь стоїть зовсім нова спроба організації театру „малих форм“, яка знайшла своє прекрасне розршення в організації суто профспіланського

українського театру „Веселий Пролетар” (Харків). За порівняно короткий строк ми маємо подібні театри і в інших містах України („Пролетар” – Одеса). За цією ж методикою і за тими ж принципами роботи нещодавно організувався єврейський театр „Гезкульт” (Київ), що з успіхом провадить свої гастролі по Україні<sup>13</sup>. Н. Смирнова, авторка вже згадуваної статті про єврейський театр у четвертому томі «Истории советского драматического театра»<sup>14</sup>, теж вважала, що «Гезкульт» був створений у Києві. Михайло Рибаків у своїй статті стверджував, що було створено два театри під такою назвою – у Києві та у Харкові<sup>15</sup>. На користь Харкова свідчить те, що у відомостях про театр, вміщених на обкладинці журналу «Мистецька трибуна» (1931, № 3) вказано харківську адресу Всеукраїнського товариства «Гезкульт» – вул. Чернишевська, 63 (тепер вулиця Чернишевського). Крім того, у листах М. Фореггера, якого було запрошено в «Гезкульт» як постановника перших вистав, теж засвідчено, що працюватиме він у Харкові<sup>16</sup>. Ми дотримуємося висновку, що театр у перших роках свого існування готував свої програми то у Києві, то у Харкові, а потім виїздив на гастролі до різних областей України. Про це свідчать і газетні матеріали. Наприклад, в одній із заміток, надрукованих на шпальтах газети «Харьковский пролетарий», зазначено, що театр повернувся з гастрольної подорожі до Харкова, де має готувати нову програму<sup>17</sup>.

Оскільки режисером перших програм «Гезкульту» став ідеолог «синьоблузників» Микола Фореггер, а оформлення постановок робилося за ескізами Ніни Айзенберг, яка свого часу створила своєрідний стиль сценографії московської «Синьої блузи», можна дійти висновку, що театр «Гезкульт» у перших роках свого існування активно використовував досвід агіттеатру: його репертуар складався з творів агітаційного характеру, пов'язаних з різними політичними кампаніями.

Директором «Гезкульту» став Анатолій Люксембург (колишній директор київського театру «Кунст-Вінкль»). До складу трупи увійшли молоді актори київської студії «Культур-Ліги» Р. Руфіна, Є. Шаравнер, А. Шейнфельд, Н. Рашкова, І. Халіф та ін.

Створенню театру була присвячена невеличка замітка в газеті «Пролетарий»: «ВУРПС і Гезкульт найближчим часом організують єврейський художній театр під назвою „Єврейський театр малих художніх форм”. Новий театр будуватиметься за зразком „Веселого Пролетаря”. Театр переважно обслуговуватиме єврейські клуби та естради» (пер. з рос. Ю. Полякової)<sup>18</sup>.

Перші вистави театру, підготовлені в 1929 р., були естрадними програмами, які склалися з різних номерів, не об'єднаних тематично. Одна з перших рецензій на виставу, в якій театр помилково названо театром «Дезкульт», з'явилась у серпні 1929 р. в харківській газеті «Вечірнє радіо»: «Цей молодий театр утворено для боротьби з міщанськими й халтурними виставами, що вперто проходять в масу рядового глядача й в робітничі клуби й несуть

з собою всю вульгарність і безідейність старого буржуазного єврейського театру й естради. Крім того, театр „Дезкульт”, жваво відгукуючись на всі злободенні питання, може обслуговувати громадсько-політичні компанії, й, як гнучка рухлива театральна одиниця, чудово обслуговує й провінцію, й єврейські колонії — місця, куди ніколи не попадають великі єврейські театри. <...> З художнього боку це насамперед театр малих форм — естради. Дотепний злободенний скетч, хореографічні сценки, веселі музично-театральні номери й плюс літмонтаж — ось його стихія»<sup>19</sup>. Дві програми поставив Микола Фореггер. Перша мала назву «Ройте райтер» («Червона кавалерія»). До неї входили: комедія «Легка кавалерія» (спрямована проти протекціонізму), сценка в загсі «Хапт ніхт» («Не поспішайте»), естрадні куплети «Газетярі», пародійний хор, який висміював провінційну музичну халтуру, хореографічний скетч «Локомотив» (звуконаслідування). Центральним номером була ораторія «Ройте райтер» (музика З. Заграничного, літмонтаж поета І. Котляра): «Тут велика емоціональна насиченість, динаміка й напруженість революційного настрою. Фореггер тут зумів з 12 чоловік утворити враження живої рухливої маси»<sup>20</sup>. Друга програма — «Мит файердіке рітер» («Розпеченим залізом») — вийшла слабкішою. Але й у ній, на думку критиків, були влучні місця: хореографічні куплети «Критікірен» («Критикуємо»), музична сатира «Нітукін меєхусім» («Незважаючи на особи»), номер «Трудові процеси тоді й тепер» у виконанні Ягоди, хореографічний скетч «На палубі», де Фореггеру вдалося створити «яскраве динамічне видовище»<sup>21</sup>. Критик відзначив підкреслено гротескну гру виконавців, що було зумовлено не тільки жанром естрадної мініатюри, а й традицією народного єврейського театру, актори якого звикли до дещо форсованої манери подання матеріалу.

Головним завданням театру було — протистояти творчості окремих мандрівних єврейських труп, які несли зі сцени теми та форми дореволюційного «шунд-театру» (від єврейського слова, яке означало «мотлох, сміття»): «Потрібен був радянський культурний театр малих форм, який їздив би по містах з компактним єврейським населенням, по містечках та єврейських колоніях, завдаючи удару й по всіх реакційних класово чужих і ворожих „блукаючих зірках” і разом з тим становлячи взірць справжньої радянської театральної культури для єврейських робітничих клубів. Таким театром і є театр „Гезкульт”, пересувний театр малих форм, організований Всеукраїнським товариством сприяння єврейській культурі. Театр „Гезкульт” молодий. Він існує всього 9 місяців. Але вже за малий час свого існування та виступів у центрах і містечках, він цілком виправдав себе... Та органи, які повинні дбати про подальше зростання театру, годують його самими обіцянками. <...> Театр «Гезкульт» першим виступив у єврейських колоніях. Сільради з великим ентузіазмом приймали театр і висловили бажання частіше бачити його у себе. Театр повернувся зараз до Харкова для

підготовки нового репертуару й після цього знову вирушить у села, міста і містечка» (пер. з рос. Ю. Полякової)<sup>22</sup>.

У березні 1930 р. з'явилася нова, третя, програма театру, складена з творів єврейських письменників І. Фефера, М. Пінчевського, І. Котляра і Д. Криштала. Вона називалась «Бий, бригадо, бий!» і присвячувалася різним виробничим проблемам<sup>23</sup>.

На 1931 рік у репертуарі театру було вже декілька вистав синтетичного характеру, в яких поєднувалися різноманітні сценічні жанри: комедія, сатира, оперета, естрадні номери: «Ройте райтер» («Червона кавалерія»), «Штоленер ганг» («Сталевий шлях»), «Темпн» («Темпи»), «Шлог-бригадіс» («Ударні бригади»), «Ленін – 5 в 4», «Кадри», «Дурхрайз» («Прорив») та інші. З «Гезкультом» співробітничали письменники І. Фефер, Х. Гільдін, А. Вев'юрко, П. Маркіш, А. Каган, І. Котляр, Л. Квітко, М. Пінчевський, Д. Криштал, Ф. Сито, І. Добрушин, В. Поляков, М. Левитін, Н. Сурін, Рискінд, І. Веріте, М. Гершензон, Ем. Казакевич. Режисером був М. Фореггер, зав. музичною частиною – композитор З. Д. Заграничний<sup>24</sup>.

Упродовж трьох турне за 2 роки театр обслужив 140 тис. глядачів: «Успіх театру полягає в тому, що культурні запити єврейських трудящих зростають кожного дня. Єврейському робітникові обридли різні „Гузики“, „Шульмани“, й його тягне до нового слова нашого пролетарського театру. Ударництво, соцзмагання, червона кіннота, ліквідація куркулів як класу, п'ятирічка за 4 роки – такий репертуар театру „Гезкульт“, і через такі теми театр користується з великої любові по всіх містах, містечках та селах, де він тільки не перебував»<sup>25</sup>. Театр брав участь в антирелігійному поході, в ОЗЕТ-лотереї (ОЗЕТ – скорочено від назви „Общество по земельному устроюству трудящихся евреев” – Ю. П.), місячнику популяризації єврейської комуністичної преси, виступав на фабриках та заводах, в єврейських школах<sup>20</sup>.

Насправді молодому театрові було важко конкурувати з визнаними майстрами єврейської естради, особливо з виконавцями єврейських народних пісень, такими як Катерина Щербакова, Михайло Епельбаум, Ганна Гузик. Треба сказати, що й агітаційні програми на початку 30-х років вже не мали успіху у столичному Харкові – пролетарський глядач їх переріс. Тому на шпальтах газет час від часу з'являлися замітки з вимогами підтримати новий театр у його боротьбі з «чужими елементами» на естраді<sup>26</sup>.

Постійні переїзди заважали створенню нових програм, тому директор театру А. Люксембург у доповідній записці, адресованій у Правобережний театральний трест зі звітом за 1931 рік, просив затвердити для театру такий план роботи: січень-перша половина лютого – репетиційна підготовка першої програми; друга половина лютого-березень – обслуговування клубів на базі та підготовка другої програми; чотири місяці (квітень–липень) – обслуговування провінції; серпень – відпустка; три місяці (вересень–листопад) – обслуговування провінції; грудень – обслуговування клубів на

базі, підготовка третьої програми. У зв'язку з плінністю кадрів директор також пропонував підвищити ставки акторам та призначити, крім режисера, ще завідуючого художньої частини. Пропозиції директора взяли до уваги, театр залишили для підготовчої роботи в Києві до 1 січня 1932 року<sup>27</sup>.

Головним завданням театру було обслуговування єврейського населення сходу України. Дніпропетровська газета «Зоря» у замітці про початок гастролей Харківського державного єврейського театру писала: «Ми бачили, з яким піднесенням єврейські робітники зустрічали театр малих форм „Гезкульт“. Харківський єврейський держтеатр ставить собі ширші завдання, ніж „Гезкульт“: відбиваючи нашу сучасність у відповідному освітленні, піднести культурний рівень наших робітників»<sup>28</sup>. Звичайно, цілком агітаційна спрямованість естрадного репертуару „Гезкульту“ мала програвати у порівнянні з різноманітними й ретельно зробленими виставами Державного єврейського театру.

У 1932 р. колектив театру налічував двадцять осіб: директор А. Люксембург, адміністратор П. Мауров, помічник режисера А. Магід, актори А. Бідос, Р. Бронштейн, Лерман, М. Фурман, М. Банков, Н. Вернік, Л. Клячкін, Б. Ландау, Б. Лернер, Ш. Пояс, К. Рехтман, Г. Цінгер, І. Щербаков, С. Маурова, Р. Руфіна, К. Щербакова, піаністка С. Бердовська<sup>29</sup>. Ми бачимо, що поруч з молоддю в театрі успішно працювали представники старшого покоління єврейських акторів – наприклад, відома співачка Катерина Щербакова.

З 12 по 22 січня 1932 р. «Гезкульт» виступав у Києві, де дав 35 вистав у клубах шкіряників, хіміків, нархарчу, ім. М. Фрунзе, робітників освіти<sup>30</sup>. Театр продовжує співпрацювати з такими відомими митцями, як режисери М. Фореггер, В. Неллі, художник М. Драк.

Робота театру була високо оцінена: в 1933 р. вийшла постановка Народного Комісаріату освіти УСРР «Про організацію концертно-естрадної роботи в УСРР», де були вказані заклади центрального підпорядкування. До них входив і театр «Гезкульт», як театр малих форм естрадного напрямку<sup>31</sup>.

Коли столицею України знову став Київ, туди ж у 1934 р. було переведено й об'єднано з Київським єврейським театром Харківський державний єврейський театр. При цьому деякі актори харківського театру (А. Мерензон, Л. Сігаловська, Н. Надіна) перейшли до трупі театру «Гезкульт», головною базою якого остаточно став Харків. Якщо до цього «Гезкульт» залишався театром малих форм, в репертуарі якого превалювали скетчі, літмонтажі, одноактні водевілі, хореографічні номери, то тепер театр починає працювати над великими спектаклями.

На жаль, «Гезкульт» не отримав приміщення Державного єврейського театру на Харківській набережній (там розпочав роботу ТРОМ, а пізніше розмістився Будинок народної творчості). «Гезкульту» довелося, як і раніше,

репетирувати та грати вистави в клубах (в клубі III Інтернаціоналу на вул. Пушкінській, 12, у клубі міліції на вул. Свердлова, 24).

Перші роки театр взагалі не виступав у Харкові, тому на шпальтах місцевої преси немає жодних відомостей про нього.

У 1936 р. харківська публіка побачила виставу «Гершелє Острополєр» за п'єсою Б. Алтера. Героєм цього спектаклю в дусі єврейського народного театру став Гершелє Острополєр – веселий хитрун старого містечка, схожий на Ходжу Насреддіна, який теж насміхався над багатіями та допомагав бідним. Роль Гершелє виконав артист Ш. Пояс. «Взагалі виконавський склад „Гершелє Острополєра” показує себе з доброго боку. Актори мають хороші голоси і дуже ритмічні»<sup>32</sup>. Правда, рецензент відзначив також і деякі вагомні, з його точки зору, недоліки постановки: «Реб Борух, божевільний рабин, посідає в ній дуже велике місце. Увесь перший акт дуже розтягнений, як і третій. А другий, присвячений власне витівкам Гершелє, коротенький. Авторіві треба було дати більше місця самому Гершелє, адже ж матеріалу для цього багато. Є, на жаль, у п'єсі і літературна, і театральна дешевина. Але тема часто перекриває усі ці недоліки драматургічного матеріалу»<sup>33</sup>. З цих рядків ми можемо зробити висновок, що вистава була витримана в дусі робіт О. Грановського на кону Московського єврейського театру: життя штетла (містечка) подавалося крізь призму містики. Зрозуміло, що це ніяк не відповідало сатиричному напрямові вистави. Критик пише також про труднощі роботи пересувного театру та про необхідність для театру мати постійну базу. Він також зауважує, що при систематичному художньому керівництві театр може з успіхом ставити єврейські радянські оперети та фольклорні музично-драматичні вистави. Таким чином, у пресі вперше було сказано про необхідність повернутися до традиційного музично-драматичного репертуару, притаманному єврейській сцені у дореволюційну добу. Ці висновки були пов'язані не тільки зі складом трупи «Гезкульту», де було багато музично обдарованих акторів, а й зі станом радянської драматургії, аналіз якої дав О. Любомирський на сторінках журналу «За марксолєнінську критику». Він писав: «В Харківському Державному єврейському театрі жодна з п'єс нової радянської драматургії не втрималася на сцені, тоді як уже давно зняту з репертуару гольдфадєнську „Цвєй кунілемлєх” довелося поновити. Майже така сама картина в Білоруському і Київському Держєвтеатрах. Що це означає? Це означає, що ідейно-художній рівень переважної більшості п'єс наших радянських єврейських драматургів ще дуже невисокий»<sup>34</sup>.

Питання про постійне художнє керівництво біло почасти вирішено за допомогою режисера російської драми, заслуженого артиста РСРР О. Г. Крамова, який керував постановками молодих режисерів. Наступною роботою «Гезкульту» стала «Чаклунка» «батька єврейського театру» А. Гольдфадєна, яку поставили І. Гріншпун та Я. Кракопольський<sup>35</sup>. Молоді режисери



зробили виставу про життя штетла у реалістичному дусі, вміло використавши маленьку сцену клубу III Інтернаціоналу. Автор рецензії вказує на вдалі мізансцени, особливо відзначає при цьому сцени на ринку та в домівці Бобе Яхне. Виконання цієї популярної п'єси Гольдфадена було пов'язане з давньою традицією: оскільки єврейським жінкам довго не дозволяли грати на сцені й жіночі ролі виконували чоловіки, роль старої чаклунки Бобе Яхне традиційно вважалася чоловічою. У виставі Гріншпуна та Кракопольського ця традиція була ледь не вперше порушена: в ролі Бобе Яхне виступила Ревекка Руфіна: «Руфіна зіграла свою роль з виключною динамічністю, з чудовою мімікою, цілно, правдиво, тонко»<sup>36</sup>. Автор рецензії схвально відгукується й про інших виконавців: «Артист Пояс вміло передає образ народного блазня, викликаючи багато доброго, здорового сміху. Сильно й правдиво викриває пройдисвіта Ельокіма артист Клячкін. Артистка Цінгер тепло й широко подає свою Міреле, але їй треба ще попрацювати над роллю, щоб посилити її трагічне звучання. У артиста Ландау в ролі Маркуса є багато приємного, але він грає свою роль надто під опереткового простака. Артистка Вайнберг вдало передає лукавство мачухи Басі, але в її грі ще мало почуття»<sup>37</sup>. Як писали згодом, у цій виставі постановникам вдалося наблизитися до безпосередності народного мистецтва і разом з тим використати досвід світового театру. Глядач, наприклад, міг відчутти явні аналогії між сценою ворожіння Бобе Яхне та «кухнею відьм» з «Фауста» Гете, подібність між образом Гоцмаха та образами мольєрівського Скапена й Фігаро з «Севільського цирюльника» П. Бомарше<sup>38</sup>.

В 1938 р. глядачі побачили новий варіант вистави «Гершелє Острополер» (вже з текстом М. Гершензона), здійснений також під керівництвом О. Крамова режисером С. Вайншельбаумом (саме він у 1929 р. заснував у Києві театральну студію, з якої з часом виріс єдиний в СРСР єврейський театр юного глядача). В цьому спектаклі роль блазня Гершелє виконала Р. Руфіна. Треба зауважити, що й це було, загалом кажучи, в традиціях єврейської оперети – ще в 20-ті роки ролі юнаків вдало виконували Клара Юнг і Пепі Літман. І хоча критик Свідлер висловлював деякі сумніви щодо того, чи треба чоловічу роль доручати актрисі, він все ж таки відзначав: «Різнобічний талант Руфіної відобразився і у виконанні Гершелє. Такий, що не занепадає духом у найважчих умовах життя, м'який і добрий Гершелє поданий артисткою правдиво і переконливо» (пер. з рос. Ю. Полякової)<sup>39</sup>. Правда, інший критик, А. Замятін, про всяк випадок дорікав постановникам на нестачу у виставі соціальної гостроти. Взагалі ж персонажі п'єси нагадували скоріше героїв італійської комедії дель арте. Цю особливість активно використав режисер, надавши спектаклеві форму карнавального видовища з елементами народної клоунади. Замятін зробив цікаве зауваження щодо роботи Руфіної: «Гершелє – новий доказ виключної здібності артистки Руфіної перевтілюватися. Створений нею образ народного героя – приваблюючий, дійовий і сильний.

Артистка майстерно володіє не досить поширеним в наші часи вмінням використовувати підвищену „дохідливість” до глядача куплетів і танців для поглиблення характеристики зображуваного персонажу»<sup>40</sup>.

Театр прагнув і до освоєння тогочасної української драматургії у перекладі на ідиш. У травні 1938 р. відбулася прем'єра вистави «Клятва» («Ді швує») за п'єсою українського драматурга І. Снегірьова «Клятва Форанческа Фернандеса», присвяченою подіяму революційній Іспанії (режисери І. Гріншпун та Н. Шейнберг). Ця постановка заслужила схвальну оцінку критики, незважаючи на те, що перша п'єса молодого драматурга була плакатною та дещо схематичною. Головну роль – антифашиста професора Фернандеса – зіграв провідний актор театру Наум Шейнберг. Критик А. З. (Замятін) зробив цікаві зауваження щодо трактовки актором ролі вченого: «Найцінніше в його тлумаченні ролі – це вирішальне відмовлення від модного „олюднювання” професури, риси і рисочки якого можуть затемнити інтелектуальну міць вченого, лишаючи глядачеві тільки чудакуватого оригінала, добродушного бурчуна, велику дитину і т.д. Шейнберг бездоганний в зображенні людини інтелектуальної сили і лише в двох-трьох місцях допустив невиправдані переходи до цілковитої розслабленості»<sup>41</sup>. Рецензент відзначив також вдалу роботу Р. Руфіної, яка змогла подолати схематизм образу дочки Фернандеса Естелли. Талановитий актор А. Бідос добре впорався з роллю фашиста Гехта. Критик особливо відзначає молодих виконавців: актора Міщурата у відповідальній ролі асистента професора Антоніо Лаго та актриси Г. Лев, яка зіграла Едіт. Невдалим виявилось лише сценічне оформлення вистави: протиставлення темряви професорського житла й яскравості вуличних сцен не вдалося, воно лише додало спектаклю «казематної похмурості».

У 1938 р., після переїзду театру юного глядача на Чернишевській вулицю, «Гезкульт» і театр естради і мініатюр одержали приміщення на вул. Свердлова, 2<sup>42</sup>. До речі, на той час назва «Гезкульт» поступово зникає з обігу (очевидно, була припинена діяльність самого товариства), і театр уже називається просто «Харківський єврейський театр».

У 1939 р. в газеті «Соціалістична Харківщина» з'явилася невеличка замітка А. Замятіна, присвячена діяльності театру. Автор писав: «Харківський державний Єврейський театр, у минулому – пересувний театр „Гезкульт”, понад 9 років обслуговує Україну, Білорусію. На початку свого існування він майже не відрізнявся від агітаційного колективу, але вже тоді звертав на себе увагу художніми досягненнями»<sup>43</sup>. Серед постановок театру А. Замятін особливо відзначає «Чаклунку» Гольдфадена, «Клятву» Снегірьова, «Гершелє Острополера» Гершензона. Він пише також про провідних акторів театру Н. Шейнберга, Ш. Пояса, Л. Клячкіна, Банкова, актрис Р. Руфіну, Юнеско. При цьому критик зауважує, що відсутність свого приміщення тривалий час негативно впливала на роботу театру. Але тепер він має змогу ретельніше готувати вистави та грати у приміщенні театру естради і мініатюр

вісім вистав на місяць. До свого десятиріччя театр мав намір поставити такі п'єси: «Тев'є-молочник» («Тев'є дер мілхкер») Шолом-Алейхема, «Дівчина з Москви» («Дос мейдн фін Москва») Губермана, «Доня» Резніка, «Диво в Дурачешеку» Лейпцігера. Над цими постановками повинні були працювати режисери С. Вайншельбаум, М. Терещенко, Я. Кракопольський, Н. Шейнберг, художники М. Драк, В. Ріфтін, Мотін, З. Винник, композитор З. Заграничний<sup>44</sup>.

В цей час театр працює не тільки у приміщенні на вул. Свердлова, а й на інших майданчиках, зокрема, у листопаді 1939 р. – у Будинку народної творчості на Харківській набережній. Саме тут відбулася прем'єра вистави «Доня» за п'єсою Л. Резніка – немудряща комедія про невдалого американця, який вважав, що все на світі продається. Він приїхав у Країну Рад шукати собі наречену і схопив облизня від простої дівчини Доні. П'єса вийшла дещо примітивною та незграбною, як вважав критик газети «Красное знамя», режисер Кракопольський «не смог оживить унылое детище драматурга». Й талановиті актори Ш. Камінський, Юнеско, Б. Ландау у своїй грі вдавалися до непомірного шаржування<sup>45</sup>.

Після цієї часткової невдачі театр продовжує залучати до репертуару насамперед перевірені досвідом п'єси дореволюційних авторів, такі як «Менахем-Мендл» за Менделе Мойхер-Сфорімом, «Міреле Ефрос» Я. Гордіна, «Суламіф» («Шуламіс») за п'єсою А. Гольдфадена в обробці Гершензона та Гусятинського.

«Суламіф» – невибаглива оперета з псевдоісторичним колоритом – ішла з незмінним успіхом на сцені старого єврейського театру, але не могла, як вважали деякі критики, мати успіх у сучасного радянського політично та естетично свідомого глядача. Проте А. Свідлер у своїй рецензії мав відзначити: «Але прекрасне режисерське тлумачення молодих постановників тт. Гріншпуна і Кракопольського і міцний акторський персонал зробили хвилюючий спектакль. До того ж добрана ще Гольдфаденом єврейська фольклорна музика в старанній обробці композитора Заграничного яскраво ілюструє всі дії, що відбуваються на сцені. Окремі картини як-от: у пустелі, ярмарок наречених і фінал зроблені театром бездоганно»<sup>46</sup>. Критик аналізує також акторські роботи: «Артистка Цукер, яка має досить приємний голос і добре володіє словом, показала Суламіф так, як знаємо цей образ із кращих художніх зразків. Щоправда, окремі місця великого драматичного піднесення ще не зовсім вдаються актрисі»<sup>47</sup>. Критик схвально відгукується про гру актрис Н. Надіної (Авігайль), Г. Лев (Авішаг), Л. Клячкіна (Манух), Б. Ландау (чабан Овадд), але вважає, що І. Щербаков поверхово показав Авішолома<sup>21</sup>.

Більш вдалою спробою освоєння сучасного матеріалу стала комедії А. Губермана «Дівчина з Москви» (грудень 1939 р.). Глядачі побачили веселий, життєрадісний спектакль, поставлений С. Вайншельбаумом. Рецен-

зент Г. Слуцький відзначав, що особливу цінність ця п'єса має саме для харківського єврейського театру, колектив якого складається головним чином з комедійних акторів. Перед нами – чергова історія про вольову та талановиту людину, яка може захопити своїм ентузіазмом мешканців далекої провінції. Саме це робить головна героїня Ріна (Р. Руфіна), яка приїхала в маленьке містечко до свого дідуся. Особливістю цієї вистави стала ціла галерея характерних містечкових типів, вдало показаних Н. Шейнбергом, Ш. Камінським, А. Мерензоном, Ш. Поясом. Р. Руфіна чарівно грає активну будівницю нового життя. Актори Н. Шейнберг і Ш. Камінський створили колоритні образи місцевих Монтеккі та Капулетті, Арії-Шміля і Гдальї, чий діти тракторист Зелік (Я. Бідос) та Естер (Л. Сігаловська) кохають одне одного. При цьому, на жаль, актор Я. Бідос грає дещо відсторонено, холоднувато. Багато комізму в роботі А. Мерензона (перукар Гершгорн) і Ш. Пояса (режисер драмгуртка)<sup>48</sup>.

До ювілею видатного єврейського письменника Шолом-Алейхема була поставлена вистава «Тев'є-молочник», головну роль у якій зіграв Н. Шейнберг. Про його блискучу працю писав критик А. Свідлер: «З числа виконавців цілком заслужено стоїть на першому місці глибокий і чуйний артист Шейнберг – у великій і складній ролі Тев'є. На кожному кроці відчувається щира теплота. Місцями артист буквально заволодіває аудиторією. Особливо це йому щастить тоді, коли Тев'є проводить свою дочку Годл до засланого її чоловіка – революціонера Перчика, і тоді, коли він розказує Бейлке про свою випадкову зустріч з дочкою Хавою, що пішла з дому „з росіянином”»<sup>49</sup>. Виконавець головної ролі, Наум Шейнберг, уже 20 років працював на кону єврейського театру. Колись йому випало грати роль підмайстра Копла у знаменитій комедії Шолом-Алейхема «200 000», а тепер він залюбки працював над образом Тев'є<sup>50</sup>.

Підбиваючи підсумки сезону 1939–1940 рр. рецензент газети «Соціалістична Харківщина» Г. Михайлов відзначав такі роботи театру, як музична комедія «Чотири весілля, або Аршин-мал-алан» Т. Гаджибекова, «Бабуся Двойра» за п'єсою Н. Карельскої в обробці Хашеватського (режисер Н. Шейнберг). У наступному сезоні глядачі повинні були побачити «Кривавий жарт» Шолом-Алейхема, «Сирітку Хасю» Я. Гордіна та три одноактних комедії радянського єврейського драматурга О. Гольдеса. Театр прагнув вийти за рамки суто національного репертуару, намітивши до постановки також п'єсу «Дон Хіль Зелені Штани» Тірсо де Моліни. Влітку театр збирався гастрювати по західноукраїнських містах та містечках, а восени знов повернутися до Харкова, де в нього, як і раніше, не було свого приміщення<sup>51</sup>.

На початку наступного сезону, в жовтні 1940 р., театр знову випустив прем'єру – музичну комедію «Дос зексте вайб» («Шоста дружина») Б. Юнгвіца у переробці М. Талалаєвського, де висміювалися користолюбство, пихатість,

егоїзм. Здійснив виставу режисер Я. Кракопольський, музику написав композитор Л. Блех. Критик А. Замятін писав: «Фігура „шостої дружини”, жінки з народу Двойри, кмітливої, вміючої віддано і ревниво любити і палко ненавидіти, займе місце в ряду кращих творень артистки Руфіної. Щире почуття до Мотьки, лукавство у відношенні до Кізлера набули у виконанні Руфіної гострої виразності. Тільки почуття міри допомогло артистці уникнути серйозної небезпеки впасти в шарж при зображенні удавано сварливої Двойри у 3-й дії. Артистка володіє мистецтвом проникливого виконання арій-куплетів. Не можна не відмітити також її легкого і запального танцю»<sup>52</sup>. Рецензент відзначає також роботу актора Н. Шейнберга в ролі самодура Кізлера, актриси Гершгорн – у ролі Рохеле та актора Б. Ландау – в ролі Мотьки.

У репертуарі з'являлись і мелодрами. У листопаді глядачі побачили знамениту «Хасю-сирітку» Я. Гордіна. Правда, рецензент наголосив не на сентиментальній історії про загублену долю сироти, а на те, що бідну дівчину довів до самогубства «потворний суспільний устрій». Критик відзначає гру Руфіної – виконавиці головної ролі: наївної, довірливої служниці, яку звабив хазяйський син. Успіху вистави сприяла й гра Н. Шейнберга в ролі спокусника Володимира, й вдале виконання актрисою С. Цукер ролі Кароліни Трахтенберг. Спектакль поставив головний режисер театру С. Вайншельбаум: «Впевнена рука цього майстра позначилась як в загальній інтерпретації твору, що надала задовольняюче сучасним вимогам реалістичне звучання п'єси, яка в автора грішила натуралізмом, так і в обробці окремих сцен. <...> Портативне оформлення художника Мотіна оригінально передає намагання міщан, що розбагатіли, надати своєму житлу помпезність»<sup>53</sup>.

У 1941 р. театр втратив провідного актора – 12 січня на 43-му році життя помер актор і режисер Наум Григорович Шейнберг, який віддав 25 років життя єврейському театрові<sup>54</sup>.

У січні 1941 р. театр випустив прем'єру – спектакль «Ді дорфіше хасене» («Сільське весілля») за п'єсою П. Гіршфельда «Гріне фельдер» («Зелені лани»). Це – лірична комедія, яка розповідає про кохання сільського вчителя та простої дівчини Ціне. Правда, А. Замятін в своїй рецензії дорікав режисерові Вайншельбауму за деяку штучність постановки, але всі недоліки надолужувала гра акторів<sup>55</sup>.

У середині лютого глядачі побачили ще одну прем'єру – виставу «Йоселе» за оповіданням Я. Дінезона про долю здібного хлопчика з бідної родини, над яким знущалися розбещені діти багатіїв. Роль матері Йоселе Хієни зіграла Р. Руфіна, яка сильно та пристрасно показала горе жінки, що втратила дитину. Добре впоралася з важкою роллю Йоселе актриса-травесті Л. Сігаловська, зумівши передати переживання покинутої дитини. Актори А. Ротман (купець Шлоймеле), С. Цукер (його дружина Шейнделе) і Г. Лев

(їх син Лейбеле) створили живий портрет потворної родини містечкових багатіїв з їх самовдоволенням та хамством<sup>56</sup>.

У березні театр повернувся до Харкова з місячних гастролей по містах Донбасу. Тоді ж у газеті «Соціалістична Харківщина» надруковано статтю, присвячену творчості провідної актриси театру Ревекки Руфіної, чия акторська доля була пов'язана з київським театром «Початок» при студії «Культур-Ліги», потім з театром «Кунст-Вінкль», і від 1929 р. – з театром «Гезкульт». Цікаве зауваження робить автор цієї статті А. Замятін щодо еволюції «Гезкульту»: «„Початок” і „Кунст-Вінкль” були серйозними драматичними театрами. „Гезкульт” у перші роки свого існування обмежувався так званими „малими формами”. Зріст запитів обумовив перехід „Гезкульту” від дивертисментних програм до повноцінних вистав. Збагативши свій акторський досвід роботою над різноманітними дрібними жанрами, Руфіна знов повернулася до того типу театру, в якому робила свої перші кроки»<sup>57</sup>.

У квітні 1941 р. з'явилась інформаційна замітка про те, що театр працює над новою виставою: режисер І. А. Гріншпун ставить музичну комедію харківського драматурга М. Г. Берггольца «Цузогн ун либ гобн кост ніт кайн гельд» («Обіцяти – не гроші витратити»). Музику до неї пише З. Д. Заграничний. В головній ролі Естер виступить Р. Г. Руфіна Прем'єру намічено випустити наприкінці квітня. Крім того, О. Г. Слуцький пише для театру сатиричну комедію «Картковий будиночок» (назва умовна). Тема комедії – зіткнення старого побуту з новою радянською дійсністю<sup>58</sup>.

Тимчасом над театром поступово згущалися політичні хмари. Це пов'язувалося, насамперед, із загальною політикою держави в галузі культури, що була скерована на поступове згортання діяльності національних культурних об'єднань. Ще в 1939 р. в Україні почали закриватись єврейські театри. У Києві спочатку припинив свою діяльність Єврейський театр ляльок, потім – єврейський ТЮГ, що стало ще одним доказом нових тенденцій у сфері національної політики щодо нацменшин (зокрема євреїв).

Репресивні міри торкнулись і Харківського пересувного єврейського театру, який обслуговував не тільки Харків та область, а й усю територію України. Хоч як дивно, саме це стало приводом до його закриття. У доповідній записці до ЦК КП(б)У вказувалося, що, оскільки театр не має у Харкові постійної бази та працює у місті тільки три місяці на рік, культурні потреби єврейського населення задовольняють гастролери (Московський державний єврейський театр, Білостоцький єврейський театр мініатюр і естради, Ленінградський театр єврейської оперети). Крім того, аргументом для закриття стала нібито необхідність скорочення дотацій на утримання пересувних театрів через їх нерентабельність. Тому було запропоновано закрити Харківський єврейський театр, а декількох провідних акторів «прикріпити» до Держестради<sup>59</sup>.

Мабуть, саме з цими подіями пов'язана «Пояснювальна записка», додана

до звіту про роботу театру у 1940 році. В ній було коротко окреслено шлях театру та зроблено спробу довести, що театр справді потрібний єврейській аудиторії: «В первые годы своего существования театр культивировал малые формы, а с 1934 года перешел на спектакли комедийного жанра. Перейти от малых форм до больших спектаклей было очень трудно для коллектива, который воспитывался на агитплакате, оратории, массовой песне и пляске. Первым нам помог найти правильный ключ к разрешению нового для нас жанра народный артист УССР А. Г. Крамов, который в продолжение двух лет сделал три постановки («Чужой ребенок» Шкваркина, «Благочестивая Марта» Тирсо де Молина и «Колдунья» Гольдфадена). Работа режиссера А. Г. Крамова дала очень хорошие результаты, так как репетиции и подготовка спектаклей были сделаны в плане студийной работы. <...> Отсутствие комедий, которые звучали бы хорошо на еврейской сцене, отражается на творческом росте театра. Сделанный нами эксперимент постановкой спектакля „Аршин мал алан” Ташера Гаджибекова вполне удался. Идея по намеченной линии, театр имеет в своем репертуаре в настоящее время целый ряд комедий, а именно: „Гершел Острополер”, „Аршин мал алан”, „Бабе Двойре” (советская тематика), „Доня”, „Девушка из Москвы”, „Дедушка и внучка” (советская тематика), „Колдунья”, „Шеста” жена», „Ди дорфише хассене” („Грине фельдер”)<sup>60</sup>. Далі йшлося про те, що репертуарний план 1940 р. виконаний повністю. В театрі було заплановано шість нових вистав, здійснено – п'ять. Недовиконання плану за кількістю вистав керівництво театру пояснювало тим, що в січні 1940 р. в Будинку народної творчості не працювало опалення та освітлення.

Після цього керівництво театру (директор А. І. Люксембург та головний режисер С. Вайншельбаум) зробило ще одну спробу врятувати театр: увійшло до влади з проханням перевести колектив на госпрозрахунок<sup>61</sup>. Постановою №1125 Виконавчого комітету Харківської обласної Ради депутатів трудящих від 18 липня 1941 р. театр був переведений на повний госпрозрахунок<sup>62</sup>.

Зараз важко уявити, як склалася б подальша доля театру, якби не початок Великої Вітчизняної війни, що її театр зустрів у Проскуріві. З великими труднощами колективу вдалося повернутись до Харкова.

15 серпня 1941 р. театр показав у Харкові свою останню виставу – комедію «Цу зогн ун либ гобн», у якій брали участь Руфіна, Мерензон, Цукер, Ландау та інші актори<sup>63</sup>.

Театр виїхав з Харкова спочатку на Кавказ, а потім – до Середньої Азії (до Самарканда, пізніше – до Ташкента), де в той скрутний час було багато евакуйованих євреїв. Тут його об'єднали з Одеським єврейським театром. Відомо, що у Самарканді виставою «25 років» театр відзначив 25-літній ювілей Радянської України (1943). В репертуарі Об'єднаного єврейського театру були такі вистави, як «Люди» й «Тев'є-молочник» Шолом-Алейхема, «Клятва» Добрушина, «Овеча криниця» Лопе де Вега, «Чаклунка» Гольд-

фадена. Особливий успіх мала вистава «Фрейлехс» («Радість»), яку поставив Е. Лойтер<sup>64</sup>.

Ми не маємо докладних відомостей про повоєнні вистави театру, але, безумовно, на його творчій діяльності позначилися загальні тенденції у репертуарі, притаманні в ті часи іншим єврейським театрам.

Під час війни та у перші повоєнні роки національні тенденції в репертуарі єврейських театрів знайшли підтримку у п'єсах, присвячених боротьбі з фашизмом, таких як «Ойг фар ойг» («Око за око») П. Маркіша або «Некоме» («Помста») І. Левіна. Особливе місце посіли п'єси, що оспівували народ, який не вдалося зламати ворогам («Фрейлехс» («Радість») З. Шнеєра). Тоді до єврейського театру прийшли навіть ті глядачі, які вже не знали ідишу та давно відірвалися від свого національного коріння, бо єврейський театр залишався практично єдиним місцем, де люди могли виявити свої національні почуття. Тим самим театри набували значення суспільно-національних центрів, що було одразу помічено владою. Готувалася нова політична акція проти національних меншин. 13 січня 1948 г. у Мінську органами НКВС було вбито визначного єврейського актора і режисера С. Міхоелса. Почалася кампанія зі звинувачення єврейських театрів у націоналістичності репертуару. Їй одразу різко скоротилося їх фінансування. В 1949 р. були закриті Білоруський та Московський єврейські театри.

Ситуація на Україні теж стала критичною. В 1945 р. Київський ДЕРЖЕТ, який нещодавно повернувся з евакуації, перевели до Чернівців (бо будівля театру була зруйнована). Через декілька років, у 1950 р., за наслідками ідеологічної кампанії проти так званих космополітів, театр було закрито.

Об'єднаний Одесько-Харківський театр після війни не прийняли назад ані Одеса, ані Харків. У січні 1946 р. колективу дозволили повернутися в Україну, зробивши його знову пересувним з основною базою у місті Балта (тепер районний центр Одеської області). Через рік театр зробили філією Київського єврейського театру, а в 1949 р. просто закрили<sup>65</sup>.

Про долю його акторів відомо дуже мало. Вдалося простежити тільки творчий шлях Ревекки Руфіної. Вона разом з чоловіком, колишнім директором театру А. Люксембургом, на початку 1948 р. приїхала до Львова. Після закриття Львівського єврейського театру А. Люксембургові вдалося створити єврейський ансамбль драми та комедії при Львівській обласній філармонії. Він існував до весни 1949 р. Р. Руфіна встигла підготувати декілька вистав, в тому числі «Чаклунку» Гольдфадена. Після цього актриса в 1949–1950 рр. працювала у колишньому Київському єврейському театрі в Чернівцях, а з 1951 р. — у Закарпатському російському драматичному театрі<sup>66</sup>.

Деяким акторам і режисерам колишнього Харківського єврейського театру вдалося перейти на сцену театрів музичної комедії. Так, режисер Ізакін Гріншпун (1912–1990) після закриття театру працював у Львівському



(пізніше переведеному до Одеси) театрі музичної комедії, а потім – у театрі музичної комедії в Ленінграді.

Так закінчилась історія харківського театру «Гезкульт», який пройшов недовгий, але складний та цікавий шлях від театру малих форм до театру синтетичного, музично-драматичного напряму, репертуар якого базувався передусім на творах єврейської класичної драматургії.

---

<sup>1</sup> Подопригора А. Еврейский театр в Украине [Электронный ресурс] / А. Подопригора // Все для клейзмеров. – Режим доступа: <http://www.klezmer.com.ua/theatre/theatre1.php>. – Заглавие с экрана.

<sup>2</sup> Биневиц Е. Еврейский театр в СССР. Первый государственный театр [Электронный ресурс] // Народ мой. – 2007. – 30 июля (№ 14). – Режим доступа: <http://www.jew.spb.ru/ami/A402/A402-041.html>. – Заглавие с экрана.

<sup>3</sup> Рибаків М. Трагедія в житті і на сцені : Єврейський театр на Україні – історія, проблеми, сьогодення / М. Рибаків // Вітчизна. – 1991. – № 12. – С. 167–173.

<sup>4</sup> Тарнопольская Л. Еврейский театр в Харькове: (Страницы прошлого) / Л. Тарнопольская, М. Рабинович // Шалом. – 1993. – № 1 (март). – С. 9.

<sup>5</sup> Горбунова О. С. Діяльність Державного єврейського театру в м. Харкові (1925–1934) // Харкову – 350 років: історичні аспекти та погляд на сучасні проблеми: матеріали наук.-практ. конф., 20 квіт. 2004 р. – Х., 2004. – Ч. 2. – С. 62–67.

<sup>6</sup> Лоев М. Украденная муза : Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков – Киев – Черновцы, 1925–1950 / М. Лоев. – К. : Дух і літера, 2003. – 247 с.

<sup>7</sup> Смирнова Н. Еврейский театр / Н. Смирнова // История советского драматического театра. – М., 1968. – Т. 4 : 1933–1941. – С. 641.

<sup>8</sup> Грудина Д. Десять років Робмису / Д. Грудина // Рад. театр. – 1929. – № 4–5 (грудень-листопад). – С. 9.

<sup>9</sup> Рибаків М. Трагедія в житті і на сцені : Єврейський театр на Україні – історія, проблеми, сьогодення / М. Рибаків // Вітчизна. – 1991. – № 12. – С. 170–171.

<sup>10</sup> Лоев М. Украденная муза : Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков – Киев – Черновцы, 1925–1950 / М. Лоев. – К. : Дух і літера, 2003. – С. 157.

<sup>11</sup> Рыбаков М. О деятельности еврейской культурно-просветительной организации «Культурная Лига» в Киеве (1918– 1925) // Матеріали ІХ міжнародної наукової конференції «Доля єврейської духовної та матеріальної спадщини в ХХ столітті», 28–30 серпня 2001 р. – <http://www.judaica.kiev.ua/Conference/Conf27.htm>.

<sup>12</sup> ДАХО. – Ф. №Р-845. – Оп. 2. – Спр. 757. – Арк. 1; Нова культурна установа в Києві (Гезкульт) // Життя й революція. – 1927. – № 7–8. – С. 321.

<sup>13</sup> Грудина Д. Десять років Робмису / Д. Грудина // Рад. театр. – 1929. – № 4–5 (грудень-листопад). – С. 9.

<sup>14</sup> Смирнова Н. Еврейский театр / Н. Смирнова // История советского драматического театра: в 6 т. – М., 1968. – Т. 4 : 1933–1941. – С. 641.

<sup>15</sup> Рибаків М. Трагедія в житті і на сцені : Єврейський театр на Україні – історія, проблеми, сьогодення / М. Рибаків // Вітчизна. – 1991. – № 12. – С. 170.

<sup>16</sup> Чепалов А. Судьба переселенца, или Новые странствия капитана Фракасса : Театральный роман-исследование [Электронный ресурс] / А. Чепалов // Журнал «Самиздат». – Режим доступа : [http://zhurnal.lib.ru/c/chepalow\\_a\\_i/foregger.shtml](http://zhurnal.lib.ru/c/chepalow_a_i/foregger.shtml). – Заглавие с экрана.

<sup>17</sup> Надо поддержать театр малых форм «Гезкульт» // Харьковский пролетарий. – 1930. – 4 февр. – Подпись: Т.

<sup>18</sup> Театр малых художественных форм // Пролетарий. – 1929. – 25 мая.

<sup>19</sup> Постановки театру «Дезкульт» // Вечірнє радіо. – 1929. – 14 серп. – Підпис: Ю. Р-н.

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Надо поддержать театр малых форм «Гезкульт» // Харьк. пролетарий. – 1930. – 4 февр. – Подпись : Т.

<sup>23</sup> Новая программа театра «Гезкульт» // Харьк. пролетарий. – 1930. – 5 марта.

<sup>24</sup> Всеукраїнський єврейський пересувний театр малого кону «Гезкульт» // Мистецька трибуна. – 1931. – № 3. – С. 2 обклад.

<sup>25</sup> Сто сорок тысяч: (Всеукраїнський єврейський пересувний театр малого кону «Гезкульт») // Мистецька трибуна. – 1931.–№4. – С. 3. обкл. з фото.

<sup>26</sup> Дайте дорогу «Гезкультові!» // Харків. пролетар. – 1930. – 28 березня. – Підпис: Г. К.

<sup>27</sup> ДАХО. – ФР-4488. – Оп. 1. – Спр. 1. – Арк. 34-34 зв.

<sup>28</sup> До приїзду Харківського єврейського державного театру // Зоря. – Дніпропетровськ. – 1930. – 5 лют.

<sup>29</sup> ДАХО. – ФР-4488. – Оп. 1. – Спр. 3. – Арк. 5.

<sup>30</sup> ДАХО. – ФР-4488. – Оп. 1. – Спр. 1. – Арк. 13.

<sup>31</sup> Про організацію концертно-естрадної роботи в УСРР: Постанова НК освіти № 231 від 15 груд. 1933 р. Бюлетень НКО. – 1933. – № 48. – С. 13.

<sup>32</sup> [Романовський М.] Гастролі театру «Гезкульт»: «Гершеле Острополер» // Соц. Харківщина. – 1936. – 2 лют. – Підпис: М. Р.

<sup>33</sup> Там само.

<sup>34</sup> Любомирський О. Єврейська радянська драматургія / О. Любомирський // За марксо-ленінську критику. – 1934. – № 6. – С. 49.

<sup>35</sup> «Колдунья» в «Гезкульті» // Соц. Харківщина. – 1937. – 3 лют.

<sup>36</sup> Свідлер А. «Колдунья» в театрі «Гезкульт» / А. Свідлер // Соц. Харківщина. – 1937. – 16 берез.

<sup>37</sup> Там само.

<sup>38</sup> Замятін А. «Колдунья» : Ювілейний спектакль у Харківському державному єврейському театрі / А. Замятін // Соц. Харківщина. – 1940. – 10 груд.

<sup>39</sup> Свідлер А. «Гершеле Острополер» в театре «Гезкульт» / А. Свідлер // Харьковский рабочий. – 1938. – 28 апр.

<sup>40</sup> Замятін А. Яскравий культурний спектакль : «Гершеле Острополер» в Харківському єврейському театрі / А. Замятін // Соц. Харківщина. – 1939. – 5 берез.

<sup>41</sup> [Замятін А.] «Клятва» («Ді швує») в театрі «Гезкульт» // Соц. Харківщина.– 1938 – 30 трав. – Підпис: А. З.

- <sup>42</sup> Гавриленко В. Театри Харкова в новому сезоні / В. Гавриленко // Соц. Харківщина. – 1038. – 2 жовт.
- <sup>43</sup> Замятін А. Спектаклі Харківського державного єврейського театру / А. Замятін // Соц. Харківщина. – 1939. – 15 лют.
- <sup>44</sup> Там само.
- <sup>45</sup> Костров А. Незавершений спектакль : («Доня» Л. Резника в Харьковском еврейском государственном театре) / А. Костров // Красное знамя. – 1939. – 18 нояб.
- <sup>46</sup> Свідлер А. «Шуламис» : Нова постановка в Харківському державному єврейському театрі / А. Свідлер // Соц. Харківщина. – 1939. – 11 квіт.
- <sup>47</sup> Там само.
- <sup>48</sup> Слуцкий Г. Спектакль о советской девушке : «Девушка из Москвы» в Еврейском театре / Г. Слуцкий // Красное знамя. – 1939. – 28 дек.
- <sup>49</sup> Свідлер А. «Тев'є дер мілхікер» : Прем'єра в Харківському єврейському державному театрі / А. Свідлер // Соц. Харківщина. – 1939. – 11 квіт.
- <sup>50</sup> Шейнберг Н. Г. Хвилююча роль / Н. Г. Шейнберг // Соц. Харківщина. – 1939. – 15 квіт.
- <sup>51</sup> Михайлов Г. Підсумки сезону в Харківському державному єврейському театрі / Г. Михайлов // Соц. Харківщина. – 1940. – 5 черв.
- <sup>52</sup> Замятін А. «Шоста дружина» в Харківському державному єврейському театрі / А. Замятін // Соц. Харківщина. – 1940. – 29 жовт.
- <sup>53</sup> Замятін А. «Хася-сирітка» : П'єса Я. Гордіна в Харківському державному єврейському театрі / А. Замятін // Соц. Харківщина. – 1940. – 24 листоп.
- <sup>54</sup> Н. Г. Шейнберг : [некролог] // Соц. Харківщина. – 1941. – 14 січ.
- <sup>55</sup> Замятін А. «Сільське весілля» : Прем'єра в Харківському державному єврейському театрі / А. Замятін // Соц. Харківщина. – 1941. – 22 січ.
- <sup>56</sup> Слуцкий Г. Спектакль социального гнева : («Йоселе» в харьковском еврейском театре) / Г. Слуцкий // Красное знамя. – 1941. – 2 мар.
- <sup>57</sup> Замятін А. Р. Г. Руфіна / А. Замятін // Соц. Харківщина. – 1941. – 19 берез.
- <sup>58</sup> Люксембург М. В еврейском театре / М. Люксембург // Красное знамя. – 1941. – 16 апр.
- <sup>59</sup> ДАХО. – ФР-3858. – Оп. 2. – Спр. 326. – Арк. 70-70 зв.
- <sup>60</sup> ДАХО. – ФР-4784. – Оп. 1. – Од. зб 8. – Арк. 100-104.
- <sup>61</sup> ДАХО. – ФР-3858. – Оп. 2. – Спр. 326. – Арк. 69-69 зв.
- <sup>62</sup> ДАХО. – ФР-3858. – Оп. 2. – Спр. 326. – Арк. 65.
- <sup>63</sup> «Цу зогн ун либ гобн» : (Новая музыкальная комедия в Харьковском Государственном еврейском театре) Красное знамя. – 1941. – 15 авг.
- <sup>64</sup> Смирнова Н. Еврейский театр / Н. Смирнова. // История советского драматического театра : в 6 т. – М., 1969. – Т. 5. – С. 681.
- <sup>65</sup> Лоев М. Украденная муза : Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема. Харьков–Киев–Черновцы, 1925–1950 / М. Лоев. – К. : Дух і літера, 2003. – С. 157
- <sup>66</sup> Дорфман Б. Ревека Руфина / Б. Дорфман // Хэсэд-Арье. – Львов, 2008. – № 12 (83). – С. 4–5.

### НОВАТОРСТВО ПОСТАНОВОК МЮЗИКЛІВ «ВЕСІЛЛЯ КРЕЧИНСЬКОГО» І «СПРАВА» У ТЕАТРАХ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ

*Статтю присвячено впливу експериментальної драматургії мюзиклів О. Колкера за п'єсами О. Сухово-Кобиліна на становлення стилю «фантастичного реалізму» у постановках театрів музичної комедії Росії та України.*

**Ключові слова:** режисура, театр музичної комедії, мюзикл.

*В статье рассмотрено влияние экспериментальной драматургии мюзиклов А. Колкера по пьесам А. Сухово-Кобылина на становление стиля «фантастического реализма» в постановках театров музыкальной комедии России и Украины.*

**Ключевые слова:** режиссура, театр музыкальной комедии, мюзикл.

*The article is devoted to influence on the native musical production's by A. Kolker and A. Suhovo-Kobilin to the style fantastic realism at the musical comedy theatre at the Ukrainian's and Russian's stages.*

**Key-words:** producing, musical comedy theatre, musical.

Статтю присвячено своєрідному репертуарному феноменові вітчизняних театрів музичної комедії – постановкам перших двох частин трилогії О. Н. Колкера за мотивами п'єс О. В. Сухово-Кобиліна. За визначенням критиків та практиків театру, саме постановки «Весілля Кречинського» після ленінградського «прориву» («Весілля Кречинського» і «Справа») у 1970-ті рр., якісно вплинули на зміну естетики театру музичної комедії в Україні.

У дискусії, що ж є первинним для жанру вітчизняного мюзиклу – нова якість синтезу чи драматургія, тобто тієї дискусії, котра розгорталася на тлі мистецької опозиції мюзикл – оперета, практиками було обрано пріоритет драматургії.

Після того, як у 1960-ті сцени українських театрів музичної комедії вже долучилися до мюзиклу західного взірця, і «ожили», «заспівали» герої М. Сервантеса, В. Шекспіра, Б. Шоу, Б. Брехта почалося освоєння цілини території вітчизняної класики. За «Бідною Лізою» М. Карамзіна настав час

похмурого сатирика, майстра трагічного гротеску О. Сухово-Кобиліна з його трилогією.

**Актуальність** цього дослідження зумовлена тим, що театр музичної комедії в Україні знову перебуває у пошуках магістрального шляху власного розвитку, переосмислює традиції через актуалізацію класики й опанування новими модифікаціями жанрів мюзиклу та рок-опери. Отже, звернення до аналізу одного з найпомітніших злетів цього театру в минулому вже столітті – а саме «хвилі», здійсненої по всій країні реформою В. Воробйова на сцені Ленінграда, сьогодні є необхідним.

Тож у статті буде проаналізовано відповідні постановки Ленінградського театру музичної комедії та Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного та Київського національного академічного театру оперети.

За визначенням В. Сахновського-Панкеєва, світову прем'єру «Весілля Кречинського» в Ленінграді у В. Воробйова відзначала оригінальна авторська концепція, яка стосувалася, насамперед, жанру вистави: «Не побоюючись праведного гніву охоронців чистоти класичних традицій, Воробйов зухвало запропонував нечуване рішення одного з шедеврів російської драматургії. І виграв – відступивши від букви, він зберіг вірність духові Сухово-Кобиліна. Перша п'єса трилогії прочитана крізь призму останньої – гротескно-фантазмагоричної «Смерті Тарелкіна»<sup>1</sup>. І хоча потребує уточнення той факт, нібито В. Воробйов перший розглянув «Весілля Кречинського» під кутом жанру фантастичного реалізму (вочевидь, В. Сахновський-Панкеєв недооцінив постановки В. Мейєрхольтда – моторошно-механістичну, трюкову «Справу», 1922 р. та друге прочитання «Весілля Кречинського», з демонічним Кречинським – М. Юр'євим, 1933 р.), визначення прочитання вистави як авангардного на сцені театру музичної комедії не потребує коментарів.

Революцією для підмостків «легкого жанру» стала особливо друга постановка В. Воробйова з циклу трилогії – «Справа». Тут композитор і режисер взагалі відмовилися від ліричної лінії, зосередившись на сатиричній. Видатний сценограф Е. С. Кочергін привніс у вирішення простору дії аскетизм драматичної сцени: порожнеча у зеленуватому світлі була «обжитою» лише страхітливими потворами-чиновництвом, які загрозливою масою копирсалися, наступали єдиним фронтом на глядача, персоніфікуючи величезну бюрократичну машину. Як зазначав Є. Соколинський: «У різкій пластиці вокально-хореографічного ансамблю (балетмейстер І. Гафт) вже причаїлася страшна загроза»<sup>2</sup>.

Про те, наскільки відрізнявся від усередненого постановочного канону вистав на сцені театру оперети режисерський почерк Володимира Воробйова, який прийшов до музичного театру з драми, свідчить і ним самим висловлена програма: «Ми шукали не побутове, а метафоричне рішення вистави, ту гостру образну форму, котра органічно може виникнути на сцені з побутових

обставин сюжету. Умовний жанр музичної вистави, мені здається, дає право на це»<sup>3</sup>.

Наприклад, за свідченням актора В. Костецького, у «Весіллі Кречинського» образ карт то персоніфікувався в акторах (хор, балет), а то асоціативно «народжувався» з ритмопластичних та звукових комбінацій. Ляскання долонями по колінах породжувало асоціацію зі звуком атласних карт, що їх гравці кидають на стіл<sup>4</sup>.

Разом з хореографом С. Кузнецовим Володимир Воробйов вгадав пластичний образ вистави, який надихали, здається, «капричос» Франсіско Гойї. Воробйов, котрий позиціонував себе у фантастичному реалізмові, ніколи напрямки не посилаючись ані на кого з попередників, у «Весіллі Кречинського» буквально вторив гротескові «харь» з чеховського «Весілля» у постановці Є. Вахтангова. Масовка кредиторів, представників вищого товариства, що глузували та реготали з нього, наочно стискали Кречинського у загрозливе, пекельно дихаюче коло. Експресивному зображенню страхітливо-маячневої спільноти в душі живопису Єроніма Босха В. Воробйов протиставляв наскрізь експресіоністичного Кречинського – В. Костецького. Немов у кут загнаний, хворобливо здригаючись, цей Кречинський-неврастенік час від часу тріпотливими витонченими пальцями торкався власної скроні – у цю миттевість загострення шалу, оптика його – персонажа – погляду на світ передавалася наочними для глядача засобами. І тоді можливим ставало викриття лихваря-інваліда Бека, який напрочуд жваво зістрибував зі свого візка, шалено танцюючи сатанинський танок у ритмічному вихорі подібних до нього інфернальних істот. Так само, як можливим ставало «розсування» звичних вимірів простору і часу, дублювання їх у потойбіччі дзеркал, які у тисячу разів помножували сяйво свічок у канделябрах або відбивали страхітливий кошмар Кречинського – його власну смерть.

Як драматичний режисер, В. Воробйов прагнув створити у «Весіллі Кречинського» акторський ансамбль. Додаткову складність, але й абсолютний тріумф та новаторство (!), зумовило поєднання режисером у цьому ансамблі артистів хору, балету та солістів-вокалістів. Узгодити ці традиційно колінеарні на сцені театру музичної комедії цехи вдалося через категорію ритму та спільної для всіх пластичної партитури.

Таким чином, актори старої опереткової школи З. Виноградова (Атуєва), В. Тимошин (Нелькін) з актором м'якої сценічної харизми та драматичної органіки Л. Петропавловським (Муромський), майстром надзвичайно загостреного гротеску І. Соркіним (Бек), молодими акторами спеціалізації драматичного театру В. Костецьким (Кречинський) та В. Кособуцькою (актриса ансамблю), а також юними випускниками консерваторії А. Семак (Лідочка) та Б. Смолкіним (Расплюєв) були об'єднані режисером у непо-

дільне ціле – драматичний психологічний ансамбль, оснащений до того ж вокалом та складною пластикою.

Ансамблю в постановці В. Воробйова була притаманна амбівалентність реального-нереального. Як зазначав критик В. Каліш, «Режисер пропонує акторам такий спосіб існування на сцені, при якому виключається внутрішня статичність, загострюється увага до партнера та реакція на події. Актор діє, а не показує себе – ось одне з найважливіших завоювань вистави. Народжується єдиний, нервовий, рефлексійний ансамблевий стиль виконання, яким відзначені й індивідуальні досягнення. Поруч з Костецьким запам'ятовується Ігор Соркін, що зіграв Никанора Савовича Бека на межі символіки та драматичного гротеску»<sup>5</sup>.

Експресивні риси позначали і зазвичай «рожеву» роль Лідочки – в діапазоні від комедійного забарвлення в сцені приходу Кречинського до Муромського з пропозицією руки та серця його дочці, до трагедійного – в фіналі, коли сповнена гнівного обурення Лідочка заступалася за Кречинського.

Не дивно, що В. Воробйов «забарвлював» рисами поезики О. Сухово-Кобиліна не тільки його «похмурих» героїв, як-то – Бека, Кречинського, але й решту героїв. Спільний для всіх персонажів імпульс давала музика. А режисер вправно втілював лібрето на сцені у драматичне дійство, користуючись принципами лейтмотивів, вибудовуючи «безперервну дію на напливах»<sup>6</sup>. За свідченням В. Каліша, режисер відчував «реальність у її сполученні з фантастичним»<sup>7</sup>.

Сам режисер пояснював розуміння фантастичного реалізму як камертон драматичного, масштабного, за межами побутового уявлення про емоційне – скоріше, як надемоційне: «Можливо, щоб у постановці „Справа” раптом з ревом обвалювалися колони холодного петербурзького будинку держдепартаменту на відставного капітана Муромського, у якого в цю мить стислося серце від усвідомлення свого безсилля відстояти честь родини. Або щоб чиновники рушили на глядача, немов сарана, з численних щілин держдепартаменту чітким маршовим строем»<sup>8</sup>.

Режисер В. Воробйов був повноправним співавтором О. Колкера, диктуючи композиторові власне бачення та вирішення вузлових драматичних моментів, відповідно відчуваючи в оркестрі «роль» кожного інструмента, теми, лейтмотиву як потужного виразного і конструктивного засобу в архітектоніці власної вистави.

Тому матеріал мюзиклу «Весілля Кречинського» виявився надзвичайно цілісним, і в цьому сучасним, необхідним для оновлення естетики театрів музичної комедії, проте, водночас, викликав асоціацію з «річчю в собі». Сьогодні мусимо констатувати – цікавішої, оригінальнішої постановки від першопрочитання В. Воробйова в Ленінграді, в Україні (та й у Росії) здійснити так і не вдалося. Це зумовлено, з одного боку, геніальністю

В. Воробйова, саме як режисера, що творив у музично-драматичному жанрі (в той час, як і для Е. Митницького, В. Стрижова в Україні та В. Соломіна в Московському Малому театрі постановка цього мюзиклу стала певним виходом на жанрово-маргінальні території), а з другого – нездоланністю мізансценічного, образного та ситуаційного стереотипів воробйовського прочитання. Адже саме режисура В. Воробйова багато в чому спрямовувала і визначала композиторську свободу. Отже, постає велике питання щодо повноцінності лібрето та музики «Весілля Кречинського» за умов відтинання від цього матеріалу режисерської партитури В. Воробйова. Іншими словами, мюзикл може бути успішно здійсненим лише в межах жанрово-пластичного та темпо-динамічного малюнка, замисленого В. Воробйовим. Невдалість, невиправданість окремих режисерських ходів або навіть постановок у цілому (порівняно з еталонною виставою) щоразу були спровоковані саме спробою режисерів виявити власну оригінальність, змістити жанр чи акценти.

Хронологія подорожі колкерівського Михайла Кречинського Україною розпочалася постановкою «Весілля Кречинського» (у редакції Київського театру оперети – «Гра»), яку здійснив у 1975 р. Едуард Митницький.

Обрання до постановки матеріалу мюзиклу «Весілля Кречинського» на початку 70-х було для Е. Митницького програмним кроком. Саме з цієї вистави він планував розпочати реформу у київському театрі оперети, спираючись, передусім, на драматургію високої якості<sup>9</sup>.

Проте правила, за якими Е. Митницький режисерував постановку, кардинально різнилися від лексики ленінградської версії В. Воробйова<sup>10</sup>. Тему київської вистави дописувач журналу «Театр» визначив через страшну долю людини у нелюдському суспільстві\*. Тема маленької людини, що її побачив у конфлікті драми режисер, була реалізована у постановці двояко – через парадоксальне зближення виявленого у мізансценічному малюнкові ставлення режисера до Кречинського та Расплюєва. Уподібненість ситуацій, коли брутальне життя одночасно заводить героїв у пастку, ставала наочною у сцені фантазмагорійного сну Кречинського та епізоді «полону» Расплюєва. «І навіть Бек, якому у виконанні О. Михайлова не вистачає гостроти, – писав А. Якубовський, – постає перед нами своєрідним щасливішим “старшим братом” Кречинського»<sup>11</sup>. Проте, беручи до уваги переконливість драматичної концепції Е. Митницького, важко не помітити, що спробі режисера здійснити виставу в моделі соціально-критичного реалізму (це було його засадничою ідеєю), супротивився «фантастичний реалізм» матеріалу О. Колкера, К. Рижова та В. Воробйова. Зміна концепції породжувала і зміну лексики.

У В. Воробйова саме ритмічне, музичне рішення підпорядковувало собі

---

\* До порівняння канонічний радянський життєпис Тараса Шевченка для дітей «Тарасові шляхи» Оксани Іваненко.



всі компоненти постановки, надавало їй цілісності та енергії. Тоді як режисер київської версії за відправну ідею поставив собі першоджерело О. Сухово-Кобиліна<sup>12</sup>. Інтерпретація мюзиклу крізь призму драматичного театру знижувала градус театральності, одвіку притаманний мюзиклові, особливо творові такого фантастичного забарвлення, як мюзикл О. Колкера.

Інтуїтивним бажанням компенсувати цей утворений розрив пояснюється і образність фактури прологу до вистави. Під час увертюри на завісі з'являлася світлова пляма, контури якої то розпливалися, то набували чіткості. За спостереженням А. Якубовського, світлове коло «закручує простір сцени, вже вивільненої від завіси, проте поки що порожньої та затемненої»<sup>13</sup>. Так зорозово виникав образ мерехтливого, гарячкового світу, свідомості гравця, а з іншого боку — колесо фортуни, яке є загрозливою субстанцією, що не залежить від уяви конкретного героя вистави, проте диктує йому свої закони — цей багатоплановий образ народжувався просто на очах глядача, був динамічно узгоджений з жорстким, агресивним ритмом партитури. Надалі у виставі рух заповнював собою весь простір сцени: у продовження ритму виходили на авансцену герої. Серед їх натовпу режисер «крупним планом» виокремлював Кречинського — Г. Горюшка. За свідченням того ж рецензента, в пролозі режисер та балетмейстер Ю. Давиденко відмовилися від індивідуалізації персонажів заради помноження образу, багаторазового повторення тих самих поз і жестів, що здатні вражаючи передати «гримасу потворних пристрастей»<sup>14</sup>.

Але в подальшому перебігові подій на сцені до образного, символічного вирішення режисер більше не вдавався, а повернувся до концепції соціально-критичної драми. Навіть фінал вистави відсилав до моделі психологічного двобою на кону. Після того, як усі відвернулися від Кречинського та його нареченої, на якийсь час вони удвох залишилися на затемненій сцені, вихоплені світлом прожектора, вглядаючись одне в одного. Через розбіжність їх внутрішніх ритмів режисер передав неможливість для них щастя. Тому назавжди щезала, повільно розчиняючись у темряві, Лідочка, Кречинський же знову рішучо поспішав назустріч наступній авантюрі.

Виходячи з жанру, визначеного Е. Митницьким (проте на розрив з драматургією мюзиклу!), дописувач журналу «Театр» оцінив як цілковито позитивне і належне той, наприклад, факт, що Бек, який уклав вигідну справу, не танцював у виставі «шалений танок, у якому звучить торжество хтивості», як того вимагало лібрето (курсив у тексті — Якубовського. — Ю. К.)<sup>15</sup>. Отже, замість магнетичного динамізму, фантазмагорії вистави В. Воробйова постановка Е. Митницького явила драматично відіграну за всіма нормами психологічних вмотивувань виставу, зі вставними музичними номерами. Писав про це прямо і рецензент: «побут «підказує» режисеру побудову сцен, «пояснює» поведінку героїв, підживлює ексцентрику пластичних рішень. Комізм у виставі зростає з вірогідності ситуацій

та почуттів»<sup>16</sup>. Іронія режисера була помітною і в невимушеній ставній пластиці пана Кречинського – Г. Горюшка, який під час першого візиту до Муромських знаходив «стежинку» до патріархального стовпа сімейства – адже, заставши зненацька родинну сцену, він присідав просто на сходи. І Муромський (З. Вольський) сприймав цю гру не без задоволення, зі сміхом присідаючи по другий бік сходів. Спростовуючи стереотипи опереткової гри, Е. Митницький вибудував партнерську гру на напівтонах і других планах. Сьогодні режисер цілком схвально оцінює роботу провідних артистів театру оперети у цій своїй давній роботі<sup>17</sup>. Проте заради більшої об'єктивності звернемося до критики: «Г. Горюшкові інколи не вистачає різноманітності фарб, внутрішньої динаміки, – зауважував А. Якубовський небезпідставно, – адже актор звик носити маску героя в опереті, був мало здатним до жанрово гнучких перевтілень»<sup>18</sup>. Надалі зауваження критика дають змогу остаточно переглянути заявлений на початку рецензії факт повноцінної роботи артистами оперети серйозної концепції драматичного режисера – амбівалентності теми «маленької людини». «Р. Похвалла – Расплюєв, – писав А. Якубовський, – мало переймаючись власне художньою виразністю, час від часу непомірно щедрий на трюки»<sup>19</sup>. Наголошував рецензент і на оперетковій природі традиційних кунштюків коміка. Далеко не всі актори в трупі того часу (візьмемо до уваги і те, що вони були суцільно невідповідними до такого оновлюючого експерименту, на відміну від кадрів, вихованих «для себе» В. Бегмою чи М. Ошеровським) відповідали поставленим завданням. Так, можливо трохи яскравіше, ніж було потрібно для концепції режисера, а більш узгоджено з ексцентричною каскадною традицією оперети, грала Атуєву і Т. Тимошко. Саме інерція опереткової рутини сприяла тому, що після виходу режисера з трупи київського театру, його новаторську виставу було знято з репертуару.

Проте, хоч вистава і не затрималася на сцені столичного театру, за свідченням провідного соліста театру Сергія Павлинова, «Весілля Кречинського» було віхою у Київському театрі оперети. Цю виставу і до сьогодні усі в театрі згадують як подію. Едуард Митницький навчив акторів не тільки співати, а ще й думати»<sup>20</sup>.

У 1995 році – по суті за законом рімейку (минуло понад 20 років після написання мюзиклу) – виставу «Весілля Кречинського» під назвою театру «Гра! Йде гра!» здійснили в Одеському театрі музичної комедії (режисер заслужений діяч мистецтв України В. Стрижов).

Симптоматичним було вже критичне неприйняття переважною частиною художньої ради Одеського театру музичної комедії самої ідеї постановки у цьому театрі матеріалу «Весілля Кречинського». Дискусія, яка виникла в обговоренні, виявила як апологетів архаїчних стереотипів театру оперети, так і прибічників оновлення форм та перегляду самої специфіки жанру. А запеклість, з якою прихильники традиційних форм і жанрів відстоювали

свої позиції у 1995 р., якнайкраще свідчить про силу інерції у театрі жанру музичної комедії. Адже з таким самим опором зустрівся понад двадцять років тому Володимир Воробйов, коли здійснював власну постановку мюзиклу. З огляду на принципову значущість, «програмність» висловлювань представників обох таборів, нижче наведено витяги з протоколів засідань художньої ради – обговорення прийому матеріалу до постановки<sup>21</sup> та обговорення вистави<sup>22</sup>.

«Е. Сілін (корифей акторського цеху – Ю. К.): “Весілля Кречинського” – це не той матеріал, котрий нам потрібний <...>. Ми цю виставу не маємо на кого ставити, це не матеріал для нашого театру».

«М. Івницький (головний художник театру з 1962 р. – Ю. К.): У Ленінграді це була блискуча вистава європейського рівня (постановка Воробйова) <...>. Наш театр не оперети, а музичної комедії. Неовіденська оперета – це добре, але «Весілля Кречинського» – це драматичний матеріал, це школа для акторів <...>. Все залежить від того, як ставити. Ексцентрична фантазмагорія, гостра. Цікава. Стрижов саме так і планує ставити «Весілля Кречинського»».

«В. Фролов (провідний актор, в трупі з 1968 р. – Ю. К.): Ми маємо визначитися з власним репертуарним напрямком. «Весілля Кречинського» – це справжня драматургія <...>. «Весілля Кречинського» – це школа для акторів».

«О. Глушенко (диригент – Ю. К.): Музика «Весілля Кречинського» (Олександр Наумович Колкер) дуже важка, незвична для нашого театру, ми ще не ставили такі вистави, ми до них не готові <...>. Драматургія сильна, а музика – кращий мюзикл нашого часу, де ідея Сухово-Кобиліна поєдналася з музикою Колкера <...>, ідея та музика в одній зв'язці, люфта нема».

«Ю. Топузов (головний хормейстер театру, диригент – Ю. К.): Це не в жанрі театру оперети, музика важка. Мені як музиканту цікаво. Матеріал великого напруження»<sup>23</sup>.

«Б. Боровський (провідний актор трупи – Ю. К.): Я був проти цього мюзиклу, музика мені не подобається, проте це величезна робота».

«А. Пославський (завідувач трупи, в минулому – актор театру – Ю. К.): Ми не хотіли брати цю п'єсу, проте виявилось, що потенційно трупа може багато»<sup>24</sup>.

Глибоке спостереження М. Івницького стосовно жанрової оптики гострої фантазмагорії ним же й було реалізовано у концепції сценографії до вистави. Проте повної однастайності з художником у адекватному прочитанні матеріалу, на жаль, не виявив режисер. Наведемо цитату з висловлювання В. Стрижова: «...власне першоджерело, п'єса, як ніяке інше накладається на наш час. Я одразу вирішив вивести на перший план саме цю тему – гра. Гра, яка сьогодні впроваджується в усьому – у політиці, у побуті, у моралі»<sup>25</sup>. Як і

Е. Митницький двадцять років тому, В. Стрижов претендував на наближення у своїй постановці лібрето мюзиклу до першоджерела – п'єси. Зокрема, це повинно було відбитися на трактуванні образу Нелькіна, мовляв, він у К. Рижова з О. Колкером, які писали мюзикл просто під концепцію постановки В. Воробйова, занадто схематичний та анекдотичний, тоді як зовсім не таким цей персонаж вбачався В. Стрижову у середині 90-х років. У спектаклі В. Воробйова дійсним героєм був сам Кречинський, абсолютно романтизований ним. В. Стрижов на протигагу антигероеві Кречинському, який занадто болюче асоціювався у нього з сучасниками, на перший погляд, логічно шукав образ ідеального героя. На практиці ж образ нудного добродія Нелькіна (у виконанні практично не «підстрахованого» з режисерського боку вокаліста Я. Донцова) за всіма законами сцени програв у постановці напрочуд життєво вірогідному образу шулера, авантюриста та світського лева Кречинського, створеного В. Фроловим. Цікаво, що і успіх цього героя у виставі пояснюється скоріше власною інтуїцією актора та дотичністю окремих рис його сценічної індивідуальності рисам художнього образу, в той час, як режисерське трактування образу Кречинського виявилось колінеарним з його образом у мюзиклі, що не могло не створити складнощів для виконавця. У пресі, наприклад, доволі однотайно наголошувалося на недоречності прикінцевого мелодраматичного вигуку Кречинського: «Воно й на краще! Отже, знову жінка!»<sup>26</sup>. Дійшовши у реалізації концепції деромантизованого Кречинського до логічного краю і розвінчавши його брутальну життєву програму, В. Стрижов та В. Фролов опинилися у закуті – концепція драматичного режисера видавалася недоречною на тлі шляхетно-схвильованої, просвітленої характеристики, даної Кречинському композитором.

В. Стрижов з правом героя О. Сухово-Кобиліна на одвічну діалектику «загадкової російської душі» не погодився. При повній розбіжності з трактуванням Кречинського у виставі В. Воробйова, камертон образу Кречинського у постановці 1995 р. в Одесі виявився зловісно актуальним для свого часу. Оцінка авантюризму зі знаком мінус, паралелі з сучасним бандитизмом, виявили саморятівний моральний пріоритет часу.

Якщо не брати до уваги від початку припущену В. Стрижовим в одеській постановці симптоматичну помилку, окреслені його концепцією параметри все ж здобули чітку реалізацію. Згаданий мотив гри максимально унаочнився у виставі в усіх проявах – від «масок» (артисти хору), що у пролозі-увертурі розсували завісу, до другого плану психології героїв. Так, у сцені розмови Кречинського з Лідочкою про каблучку В. Фролов – Кречинський робив відвертий акцент на фразі «Облямування душить каміння, не дає йому ґрати». Фатального звучання набувало у його акторській інтерпретації сусідство понять «душити» та «ґрати». Гра ставала для героя синонімом свободи. Маніакальність, з якою усю волю, активну дію героя

було скеровано на злочин, шахрайство, ошуканство, виправдовувалася та підпорядковувалася виключно цьому прагненню – здобути цю бажану, у власному розумінні, свободу.

Центральний за партитурую О. Колкера лейтмотив «Гра! Йде гра!» – в постановці одеситів композиційно обрамував виставу та задавав напружено-динамічний тонус розгортанню дії на початку та наприкінці кожного акту, щоразу, навіть після фінального епізоду першої дії – заручин Кречинського з Лідочкою, без поблажливості до пресловутих «законів жанру» нагадуючи про головну тему вистави – аж ніяк не ліричну, а викривальну. У цьому, зокрема, і проявилася порівняна жорсткість концепції В. Стрижова відносно ленінградської постановки-першопрочитання.

Тож, за всієї недостатності адекватного до авторського задуму сценічного прочитання постановка мюзиклу «Весілля Кречинського» в Одеському театрі музичної комедії ознаменувала собою на черговому витку його позарежисерського існування симптоматичний прорив від штампу та канону до мистецтва образного, з небанальною концепцією, виховуючи акторів на блискучій драматургії.

Порівнюючи концепцію Е. Митницького, виявлену у сценографії І. Лернера київської постановки застійних часів, з «постперебудовною» виставою в Одесі, не важко помітити більшу образну свободу у сценографії М. Івницького. А. Якубовський так зафіксував зоровий образ київської вистави: «Сценографія обмежила ігровий простір сцени металевими ґратами (символ в'язниці), в цьому просторі розташовані рами старовинних портретів, над рамами висять костюми, мундири, бальні сукні – символ маскараду життя, масок, які надягає на себе суспільство»<sup>27</sup>. Решта меблів та реквізиту мала побутовий характер. Хоча, водночас з цим, художником подекуди було використано ігрові можливості утилітарних предметів, виявлено їх схильність до метаморфоз, що відповідало фантазмагорійному стилю матеріалу мюзиклу. У того ж А. Якубовського знаходимо: «Наприклад, стіл Муромських, з відкиненою скатертиною, набуває якостей сейфу лихваря, гральний стіл під зеленим сукном, який здіймається угору, стає стелею, на яку Тішка чіпляє дзвіночок». «<...> стіл стає місцем розгулу пристрастей, утлим плотом у бурхливому життєвому морі; зрештою, ешафотом»<sup>28</sup>.

Вирішення сценографії М. Івницького (одеська постановка) критик Н. Некрасова визначила як «експресивне»<sup>29</sup>. Близькість видатному театральному художникові моделі «фантастичного реалізму» пояснюється особистим впливом на нього у ранні роки безпосереднього учня В. Мейєрхольда режисера А. Рубіна<sup>30</sup>. Основним конструктивним елементом був пандус-трансформер, який на очах перетворювався на стіл під зеленим сукном, інтер'єр, місце перед вітварем, крім цього позначав перехід з реальності у ірреальність. Тож по суті він виконував ту саму функцію, що і дзеркала у версії В. Воробйова. Мотив Гри був підсилений у сценографії смугастістю інтермедійної завіси, у прорізи

якої прозирали – підстерігаючи або застерігаючи – маски-уніформісти. За спостереженням В. Меремса, «безмежне малахітове гральне сукно» так само, як і інші – родинні з мейєрхольдівськими – вигадки відступають перед стильною (атмосферною) чорною шовковою колонадою, у темних просвітах якої причаївся відблиск розкішних люстр. І портрет гри отримує власне чорррррне облямування! <...> Пізніше у стільниці-стіні з'являються досить просторі отвори. Вони і передбачають шумне дихання боргових ям, котрі то нависають (у прямому сенсі слова) над головою дамокловим мечем, то немовби з'являються у самому столі для гри»<sup>31</sup>. Геніальною трансформацією сценічного простору, на межі якої виявився зміст епізоду, була у виставі сцена на початку другого акту. Сцена вінчання з Лідочкою урочисто розгорталася на пандусі, що здіймався угору, ніби вітвар. Раптом священик обертався сатанинським Бекем, і серед помертвілих присутніх Кречинський, немов у рапіді, намагався наздогнати наречену. Підкреслено неприродна, жахаюча, ламана пластика обох виказувала трансформацію псевдореальності на реальний нічний кошмар. Розвінчаний, схоплений та скутий Кречинський буквально провалювався у люк в пандусі, котрий тимчасом здіймався угору, відкриваючи тильним боком інтер'єрну частину квартири Кречинського. Падаючи у люк, Кречинський валився на власне ліжко і прокидався одночасно з «перетворенням» довколишнього світу. Темпоритм сцени напрямки був пов'язаний з трансформацією сценографічної установки та неабиякою значущістю ролі світла. Так само у кульмінаційному епізоді вистави, після викриття Кречинського, світло брало на себе семантичну функцію. У статичній мізансцені артисти хору застигли біля рампи у образі судді; на другому плані, немов за живими ґратами, нерухомо сидів Кречинський; на підвищенні, в глибині (третій план сцени) були помітні яскраво й тепло освітлені постаті Лідочки та її рідних. Обличчя ж Кречинського, як і його безсило опущені долу долоні рук, в цей час виглядали інфернально затемненими, суворими, немов скам'янілими – в них не можна було розгледіти і найменшого натяку на каяття чи людські острахи. Монументальний, немов врубелівський демон, вислуховував він людський осуд, щоб надалі, ані на крихітку не гублячи відчуття власної гідності та не принижуючись, виступити з останнім монологом. До певного часу мізансцена ця здавалася образно вичерпною, але з початком монологу Кречинського вона знову виявляла хиби режисерської концепції. У постановці В. Воробйова В. Костецький виступав в цьому монолозі-арії під впливом раптового осягнення та осяяння, з емоційністю та відчаєм, що бринів та посилювався в інтонації, проте, за режисерською концепцією В. Стрижова, В. Фролову від імені свого героя залишалось лише зверхньо та цинічно звинуватити усіх присутніх у власній поразці. Концепція ролі (вже «мертвого», скам'янілого Кречинського) зумовлювала таку інтонацію – живе звучання оркестру промовляло про інше.

Наголосив на нелогічній підміні прозріння героя концептуальними розумовими побудовами режисера і критик Р. Бродавко, який у цілому оцінив роботу актора В. Фролова як найбільшу удачу вистави: «Його Кречинський битий життям, у нього є досвід, він злий»<sup>32</sup>. В. Фролову вдалося відтворити образ Кречинського у постійній внутрішній динаміці — з майстерно вибудованим переходом від майже звірячої люті, зацькованості, брутальності в сценах з челяддю до неприхованої улесливості циніка з Муромським чи Атуєвою, а, зрештою, й до цілковитої спустошеності, розчарованості, мудрого вселенського осягнення власної поразки, проте з фінальною готовністю знову йти проти долі ва-банк.

Виконання В. Фроловим ролі Кречинського виявилось, водночас, не в традиції опереткового романтичного героя, але й не в експресивно-збудженому малюнкові образу, створеного В. Костецьким. Не випадково, з огляду на драматичну природу режисури В. Стрижова, Кречинський на одеській сцені виявився близьким до трактування Ю. Юр'єва у драматичній постановці «Весілля Кречинського». За визначенням В. Альтшуллера, у виставі Олександринського театру, здійсненій на початку 30-х років В. Мейерхольдом, важливими були дві іпостасі Кречинського. Перша — це образ людини відчайдушної, загадкової, гравця з долею, друга, як і взагалі цікавість образу, створеного Юр'євим, полягала «в його перевазі над оточенням, значущості, гордовитій самотності, демонізмі, зрештою»<sup>33</sup>.

Діапазон трактувань образу головного героя мюзиклу в самій тільки останній чверті минулого століття виявився практично необмеженим: виходячи зі специфічних жанрових особливостей Кречинський–Костецький промовляв фразу «Зірвалося!» — з експресивною злістю на долю, що не дала йому останньої можливості виправити криву життя; для виконавця ж ролі Кречинського в одеській виставі — В. Фролова — режисер узагалі зняв пафос цього вигуку, адже за задумом В. Стрижова Кречинський на цей час емоційно вже давно був порожнім, мертвим.

І все ж, при загально витриманій у принципах театру психологічної моделі тональності ролі, наявними були у В. Фролова і окремі дотичні до «фантастичного реалізму» риси. Один з таких фрагментів ролі в пролозі до вистави засвідчив кореспондент газети «Одесский вестник»: «...висвітлено лише одну постать — неприродно витягнута, з перекошеним обличчям, очима, які горять ненавистю та бессиллям <...>. Але буквально через декілька секунд в цих самих очах промайне сум спогадів про дні юності, сповненої шляхетними вчинками та прагненням до милосердя»<sup>34</sup>.

У київській та одеській постановках Кречинський був у чомусь героєм, в той час як В. Костецькому у Ленінграді були властиві риси похмурого неоромантизму драматичного актора М. Мордвінова.

Залежно від міри традиційності постановки змінювалося і трактування образу Лідочки. В цьому плані революціонером стосовно до драми Сухово-

Кобиліна був уже В. Воробйов. Режисер виплекав героїню з внутрішнім конфліктом. Жорстко-збуджений ритм рокової теми Кречинського практично з першого погляду на нього, немов трунок, оволодівав її незаплямованою до того душею (і в цьому також виявлялася модель «фантастичного реалізму»). Влучним штрихом режисер наголошував розпалену в Лідочці азартність і в сцені гри у більярд. Свій вибір не на користь порядного Нелькіна героїня робила з усім усвідомленням відповідальності цього кроку, віддаючи належне загрозливій силі магнетизму Кречинського. А у фіналі вистави експресивність здатності героїні стати на захист коханого (нехай і ошуканця) виказувала в ній народжену під впливом Кречинського нову людську якість, без тіні згадки про безжурне світле дівча. Значно традиційнішою, по суті, ліричною героїнею грала Лідочку О. Оганезова в Одесі. Хоча, принаймні, О. Оганезова (на відміну від її дублерки А. Ахметової) у постановці В. Стрижова, за свідченням актора Б. Боровського, світилася особливим внутрішнім сяйвом<sup>35</sup>. Ця якість – скоріше притаманна актрисі особиста енергетика, ніж свідчення оригінальної режисерської концепції, проте допомогла створити небанальний переконливий образ. Адже саме на лінію Кречинського–Лідочки припала у режисурі В. Стрижова максимальна статика як мізансценічного малюнка, так і психологічних взаємин. Так, скоріше даниною архаїчному оперетковому шаблону виглядала у постановці вставна арія Лідочки на тлі інтермедійної завіси – постановочне рішення, що за своєю лексикою аж ніяк не збігалось з концептуалізмом решти епізодів вистави.

Образові Расплюєва в мюзикловій інтерпретації театрів музичної комедії України, за одноставним визначенням критиків, не вистачало вагомості першоджерела. Як і його київському колезі Р. Похваллі, А. Кузьменкову в одеській виставі закидали недоречну «простакуватість». «Хто Расплюєв? Це комічний чи трагікомічний персонаж? Кузьменков занадто експлуатує пластику, а наповнення замало», – констатував після прем'єри Р. Бродавко<sup>36</sup>. На тлі суцільної неусвідомленості оперетковими виконавцями ролі Расплюєва важливості цього образу у драматично-екзистенційній концепції твору О. Сухово-Кобиліна, образ Бека у виставі одеситів зміг дотягнутися до планки першопрочитання мюзиклу В. Воробйовим. Не настільки гротесковий за зовнішнім малюнком, як у виконанні Ігоря Соркіна, Бек Миколи Завгороднього, натомість, чітко проінтонував тему «маленької людини», того найголовнішого, що об'єднувало у єдиний світ як «катів» (Кречинського, Федора, Бека), так і «жертв» (Муромського, Лідочки, Расплюєва). Критик В. Меремс таким чином сформулював квінтесенцію образу Бека: «Коли традиційно мерзенний, потворний та – в разі потреби – улесливий лихвар хрипло говорить Кречинському: «Розумна ви людина, Михайле Васильовичу», то за цією іронічною улесливістю – такий надрив, така безодня... Здається, саме такими і бачив усіх своїх героїв драматург



крізь сутінки тюремного суму...»<sup>37</sup>. В цьому епізоді з-під зализаного на лоба, немовби масного волосся (перуки), на Кречинського дивилися величезні, сповнені трагізму та запитання очі Бека, що фокусували на собі увагу глядача несподіваною для вихованого на оперетковому репертуарі актора глибиною змісту.

Все зазначене дає змогу робити висновок щодо повернення В. Стрижовим до традиції одеського театру – незамінності окремих акторських індивідуальностей (в цьому разі В. Фролова, М. Завгороднього) у концепції вистави (такими були М. Водяной для Е. Митницького, Л. Сатосова, Ю. Динов, Г. Жадушкіна для М. Ошеровського). При такому підході для режисера залишається лише один основний склад виконавців, кожен з яких завдяки власним особистісним якостям не просто реалізує концепцію режисера, а й певним чином добудовує її. Так само чітко адресно – на конкретного актора – вибудовував пріоритети у партитурі вистави і В. Воробйов, на що він, зокрема, і послався в одному з інтерв'ю, розповідаючи, чому таким незамінним є у його виставі невеличкий образ Бека, створений саме актором І. Соркіним<sup>38</sup>.

У постановках, які відбулися після першопрочитання В. Воробйова, фантазмагорійний пласт «Весілля Кречинського» деколи вивільнявся у пластиці головного героя. Так, невдалість в цілому постановки «Весілля Кречинського», здійсненої І. Барабашовим (куратор Г. Ансімов) у Московському державному театрі оперети спричинило те, що трупа виявилася неготовою до опанування матеріалу такої стилістики та проблематики, та й виконавець центральної ролі – Герард Васильєв був квінтесенцією салонної оперети, з притаманним жанрові високим мелодраматизмом, блиском, шармом, лоском, тож просто затиснутий в ампула жанру «герой-коханець». Але на цьому тлі особливо цінним є спостереження А. Ануфрієвої, яка стверджує що разом з балетмейстером Д. Плоткіним актором було знайдено гостро характерний, фантазмагорійний малюнок ролі, наприклад, у сцені мазурки на балі у Муромських (майже в дусі другої та третьої частин трилогії О. Сухово-Кобиліна – Ю. К.), «Самовпевненість пошляка <...>, співіснувала з майже маріонетковою розсміканістю персонажа в мазурці, коли окремі рими музичної фрази починали раптом підстрибувати слідом за самим виконавцем»<sup>39</sup>.

Канонічна постановка В. Воробйова мала досконало організований пластичний рух. Усі критики, які приділяли увагу ролі хору у виставі В. Стрижова, зосереджувалися на його відмінній від опереткової семантиці, але ніхто не помітив за нею глобальної проблеми статичності. Дописувач часопису «Вечерня Одесса» зазначав: «хор – ансамбль у масках, які пов'язуються у карнавальній символіці зі смертю, привносить драматичний підтекст <...>, актуальні нотки "бенкету під час чуми"<sup>40</sup>. Проте між експресивною дияволядою, фантастичним реалізмом синхронних рухів воробйовської

масовки та побутовою пластикою й хореографією І. Дидурка пролягла симптоматична для театру музичної комедії нездоланна дистанція. Рецензент О. Колтунова прочитала роль хору як стародавні маски грецької трагедії<sup>41</sup>. Критикові Б. Червоненку належало тлумачення функції хору як слів «від автора»<sup>42</sup>. Значно глобальнішими були висновки В. Бірзіна, адже він пов'язував функцію хору з категорією часу: «Кожна поява «оракулів» на сцені – немовби відлік неблаганного часу»<sup>43</sup>. Сам режисер вистави дав таке пояснення власного задуму: через матеріальні труднощі довелося відмовитися від масовки-натовпу хору і тоді прийшла ідея створити абстрагований образ натовпу – таку собі подобу грецького хору, який є присутнім на сцені і водночас непоміченим. Абстрагованого від побуту... Знайшли ці костюми з білими масками та рукавичками. Знайдено було і пластику вистави, яка відрізняється від опереткового кордебалету»<sup>44</sup>. Але якщо у постановці В. Воробйова фантастичність реалізовувалася за допомогою дзеркал (загальновідомий символ переходу з однієї реальності до іншої), отже, обидві – земна та потойбічна були явлені на сцені одночасно; якщо в лєнінградській виставі пластика несла потужний новаційний запал енергетики, то створені В. Стрижовим та Е. Митницьким у своїх виставах світи визначалися, здебільшого, реалістичністю та вірогідністю. Отже поява «грецького хору» у контексті побутової ансамблевої гри акторів була необумовлена режисером (що, почасти, компенсувала сценографічна умовність). Неприпустимою за канонами мюзиклу вадою прочитання в одеському театрі була і цілковита відірваність героїв від масовки – у побудові сценічної дії, взаємозв'язку персонажів було збережено десятиріччями відпрацьовану в театрі оперети схему традиційних стосунків між героями в опереті – спілкування в межах замкненого кола відведених для кожного героя партнерів. У В. Стрижова сферу конфлікту Кречинського було наочно звужено, хор та балет постали не як грані конфлікту, а лише як відсторонені епічні спостерігачі.

Хореографія І. Дидурка увібрала у себе засоби виразності традиційних жанрів, не відповідаючи оригінальній специфіці мюзиклу: вальс на балу Муромських був по суті вставним номером, що починався з невмотивованого стоп-кадру; хореографія у сцені сну Расплюєва була зведена до ілюстрації «цигансько-кабацькою» орнаментикою. З іншого боку, концепція балетмейстера виявилася невільною і від апологетики воробйовської вистави, що відбилось у прямому цитуванні з неї хореографічного вирішення сцени вихідної арії Атуєвої у супроводі лакеїв-натирачів підлоги. Як для мюзиклу, роль хореографії була занадто локалізована. Балетмейстерська фантазія не виводила у сферу образних асоціацій, не ставила собі на меті подолання такого рудименту постановочної естетики театру оперети, як концертна відокремленість, дивертисментність номерів.

Почасти запозичуючи, тиражуючи режисерські знахідки з постановки Ле-

нінградського театру музичної комедії, вистава-рімейк В. Стрижова 1990-х років, втратила нерв, властивий сценічному першопрочитанню мюзиклу.

Отже, динаміка на грані екзистенції – ось що визначало суцільний малюнок вистави В. Воробйова. У київській та одеській постановках аналогів такого сильного принципу самоорганізації знайдено не було. Тому багато епізодів у них позначалися статичністю, наявністю жанрової невідповідності, еkleктикою – розподіл на епізоди справжнього мюзиклу та фронтально вирішені сцени, які нагадували побутову драму.

Вистава Едуарда Митницького, відірвана від лєнінградської двома роками, виявилася менш сміливою за критично-викривальним пафосом. Наявність «шлейфу традицій» радянської естетики відчувалася і у чіткому розподілі героїв вистави на амплуа, і в певною мірою драматичній інертності виконавця головної ролі Г. Горюшка. Натомість, оригінальність складного матеріалу мюзиклу здебільшого відбилася у концептуальній організації сценічного простору режисером та сценографом.

Постановка Віктора Стрижова по-новому відкрила матеріал мюзиклу Олександра Колкера на зовсім іншому суспільному та, відповідно, естетичному рівні. Герой у виконанні Володимира Фролова значно цинічніший, жорстоко битий життям, зневірений у будь-яких ідеалах. Цей образ скоріше нагадує «авторитетів» на кшталт Бені Крика чи Меккі Ножа, ніж колишнього героя вистави В. Воробйова. Суперечливість, нерівність постановки, здійсненої в Одеському театрі музичної комедії, здебільшого пояснюється принциповою незведеністю до єдиного знаменника, з одного боку – гостро сучасної, полемічної режисерської концепції; безумовної удачі метафорично-фантазмагорійного вирішення образу вистави сценографом Михайлом Івницьким, з одного боку – влучного втілення персонажів – Кречинський (В. Фролов), Лідочка (О. Оганезова), Бек (М. Завгородній), а з другого – традиційних для театру оперети постановочних ходів та прийомів акторської виразності.

Аналіз вистав дає підстави стверджувати, що найбільш відповідною до задуму колкерівського мюзиклу «Весілля Кречинського» виявилася в українських постановках не режисерська інтерпретація, а робота сценографів. І. Лєрнер та особливо М. Івницький ствердили принципи яскравої образності, небуденності, узагальнюючої метафоричності, разом з тим, функціональної в дії, здатної до суто театральної трансформації, сценографії.

На жаль, порівняно з доволі успішною сценічною долею «Весілля Кречинського», вже друга частина мюзиклу-трилогії виявилася занадто складною для театрів музичної комедії України, не витримавши перевірки часом та глядацькою увагою навіть у Лєнінграді, з його специфічно театральною аудиторією.

Втім, експеримент із залучення до арсеналу можливостей театру му-

зичної комедії методу «фантастичного реалізму», трагедійного гротеску та експресіоністичних барв, який був пов'язаний з постановкою «Весілля Кречинського», став поворотною подією у набутті вітчизняною сценою оперети самотності у жанрі мюзиклу.

---

<sup>1</sup> Сахновский-Панкеев В. Молодые режиссеры — главные и «очередные» / В. Сахновский-Панкеев // Вечерний Ленинград. 1974. — 21.07.

<sup>2</sup> Соколинский Е. Судейский торг / Е. Соколинский . — Театр. — 1978. — № 6. — С. 22 — 25.

<sup>3</sup> Воробьев В. Оперетта: какой ей быть? / В. Воробьев // Ленинская правда, 1983. — 08.02.1983.

<sup>4</sup> Інтерв'ю з заслуженим артистом РФ В. Костецьким (13.02.2007. — СПб.) // зберігається в архіві автора.

<sup>5</sup> Калиш В. Зеркало исканий / В. Калиш // Театр. — 1979. — № 9. — С. 46.

<sup>6</sup> Калиш В. Нескучный сад / В. Калиш. — Екатеринбург, 2008. — С. 253.

<sup>7</sup> Калиш В. Зеркало исканий / В. Калиш // Театр. — 1979. — № 9. — С. 46.

<sup>8</sup> Калиш В. Зеркало исканий / В. Калиш // Театр. — 1979. — № 9. — С. 46.

<sup>9</sup> Воробьев В. Оперетта: какой ей быть? / В. Воробьев // Ленинская правда, 1983. — 08.02.

<sup>10</sup> Інтерв'ю з народним артистом України, народним артистом Росії Е. Митницьким (02.02. 2007. — К.) // зберігається в архіві автора.

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Якубовский А. Игра! Идет игра! / А. Якубовский // Театр. — 1972. — № 9. — С. 49.

<sup>13</sup> Там само. — С. 45.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Там само. — С. 47.

<sup>18</sup> Інтерв'ю з народним артистом України, народним артистом Росії Е. Митницьким (02.02. 2007. — К.) // зберігається в архіві автора.

<sup>19</sup> Якубовский А. Игра! Идет игра! / А. Якубовский // Театр. — 1972. — № 9. — С. 49.

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> Інтерв'ю з народним артистом України С. Павлиновим (16.12.2007. — К.) // зберігається в архіві автора.

<sup>22</sup> Протокол засідання художньої ради Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного, № 3, червень 1995.

<sup>23</sup> Протокол засідання художньої ради Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного, № 5, грудень 1995.

<sup>24</sup> Протокол засідання художньої ради Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного, № 3, червень 1995.

<sup>25</sup> Протокол засідання художньої ради Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного, № 5, грудень 1995.

- <sup>26</sup> Бирзин В. Что наша жизнь?../ В. Бирзин // Юг, 1995. – 19.08.
- <sup>27</sup> Там само.
- <sup>28</sup> Якубовский А. Игра! Идет игра! / А. Якубовский // Театр. – 1972. – № 9. – С. 46.
- <sup>29</sup> Там само.
- <sup>30</sup> Некрасова Н. «Игра! Идет игра!» / Н. Некрасова // Одесский вестник. 1995. – 17. 06.
- <sup>31</sup> Івницький М., Мазур Н. Без витівки – нецікаво / М. Іваницький, Н. Мазур // Демократична Україна. 1994. –25. 01.
- <sup>32</sup> Меремс В. Настало время верить гриму / В. Меремс // Одесские известия. 1995. – 09. 12.
- <sup>33</sup> Протокол засідання художньої ради Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного, № 5, грудень 1995
- <sup>34</sup> Альтшуллер А. Пять рассказов о знаменитых актерах : Дуэты. Сотворчество. Содружество / А. Альтшуллер. – Л. : Искусство, 1985. – 316 с. .
- <sup>35</sup> Соколовский Т. Рождение Кречинского / Т. Соколовский // Одесский вестник, 1995. – 04. 06.
- <sup>36</sup> Протокол засідання художньої ради Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного, № 5, грудень 1995.
- <sup>37</sup> Там само.
- <sup>38</sup> Меремс В. Настало время верить гриму / В. Меремс // Одесские известия. 1995. – 09. 12.
- <sup>39</sup> Что случилось с опереттой? Интервью с мастерами жанра // Театр. – 1984. – № 3. – С. 34–38.
- <sup>40</sup> Театр оперетты / ред.-сост. Б.М. Поюровский. – «Звезды московской сцены». – М : ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001. – С. 108.
- <sup>41</sup> Смирнова Л. И жизнь игра... / Л. Смирнова // Вечерняя Одесса, 1995. –26. 06.
- <sup>42</sup> Колтунова Е. Быстро... Как можно более быстро... Еще быстрее! / Е. Колтунова // Порто Франко. – № 1. – 1995. – С. 5.
- <sup>43</sup> Червоненко Б. Игра с судьбой / Б. Червоненко // Одесские известия, 1995. – 01. 02.
- <sup>44</sup> Бирзин В. Что наша жизнь?../ В. Бирзин // Юг, 19.08.1995. – С. 5.

## РЕЦЕПЦІЯ АНТИЧНОСТІ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ ХХ СТОЛІТТЯ

(На прикладі вистав львівських театрів)

*Вистави за творами античних авторів, використання античних тем та образів, які представлені в репертуарі українського театру ХХ століття, репрезентують поняття рецепції класичної доби. У статті на прикладах вистав львівських театрів висвітлюється, яким чином і в якій послідовності на українській сцені почали застосовувати драматургічні та сценічні здобутки античної культури.*

**Ключові слова:** рецепція, інтерпретація, античність, сучасність, класична доба, канон, культурний код, образ, український театр, сценічне втілення.

*Спектакли по сочинениям античных авторов, использование античных тем и образов, которые представлены в репертуаре украинского театра ХХ века, репрезентируют понятие рецепции классической эпохи. В статье на примере спектаклей львовских театров освещается, каким образом и в какой последовательности на украинской сцене начали применять драматургические и сценические достижения античной культуры.*

**Ключевые слова:** рецепция, интерпретация, античность, современность, классическая эпоха, канон, культурный код, образ, украинский театр, сценическое воплощение.

*The article tells us about in what way and how there were started using dramatic and stage achievements of antic culture on the Ukrainian stage on the sample of Lviv theatre performances. Plays by the works of the antic authors, using of antic themes and characters that were in the repertoire of the Ukrainian theatre in the 20 century, represent a notion of reception of classical age.*

**Key-words:** reception, interpretation, antiquity, contemporaneity, classical age, canon, cultural code, image, Ukrainian theatre, stage personification.

Античність, у всіх її виявах, завжди посідала важливе місце у багатьох галузях суспільства: культурі, науці, літературі, філософії, театрі тощо. Зокрема: основні літературні жанри виникли в античній Греції, її архітектурні пам'ятки дотепер залишаються найкращими зразками для наслідування,

антична скульптура періодично канонізувалася, філософія античного періоду збурювала помисли філософів у всі подальші часи... Про театр античної Греції можна сказати, що він спричинив не тільки зародження всього світового театру, а й дав творчий матеріал для нього, починаючи з Середньовіччя і до сьогодні. У XX ст. ми спостерігали майже настільки ж велике зацікавлення канонами та творами античного мистецтва, як це було у часи Відродження в Європі.

Театр XX ст. почав глибше розуміти античні твори, теми та сюжети, організацію театрального процесу і свідомо черпати культурні коди з цього життєдайного джерела. Модель театру, яка народилася 2500 років тому, в сучасності зазнала суттєвих змін, але античність, часто особливим і парадоксальним способом, є логічною частиною сучасної культури, не як мертва пам'ятка, а як жива гілка на дереві мистецтва. Як зазначає грецька трагічна акторка Аспасія Папатанассіу: «Давньогрецька трагедія належить, передусім, людям, які виходять на сцену. Ані трагедія антична, ані комедія не були написані для того, щоб слугувати як текст філологам, щоб їх могли студіювати і аналізувати. Ці тексти були написані, щоб їх грати!»<sup>1</sup>

У наш час в європейському театрі з'являється дедалі все більше постановок за автентичними античними текстами, саме тому публікуються новітні дослідження античного театру, які базуються не тільки на археологічних знахідках та оригінальних текстах, а й на пізнішій рецепції античної культури у різних країнах світу. За дві з половиною тисячі років античність пройшла довжелезний шлях, щоб врешті-решт дійти до нас у формі, що її ми спостерігаємо в XX ст. Інколи ця форма наповнена діаметрально протилежним оригінальному змістом, але все ж залишається античною. Античні джерела є культурним кодом, який сконденсований у європейському мистецтві. Постає питання: як зробити так, щоб античність не була холодною і далекою, як це прийнято у східноєвропейській науковій традиції, а розшифрувати багатогранний та багаторівневий античний код, який зберігся у культурі і в театрі зокрема, щоб допомогти сучасникам зрозуміти історичні послання.

Чи можливо творити сучасне театральне мистецтво, використовуючи філософські аспекти і засоби античної культури? Такі питання виникають і в дослідників, і у практиків. Вирішенням їх активно займається Осередок дослідження античної традиції у Варшаві під керівництвом професора Є. Аксера. За останні роки дедалі частіше проводяться фестивалі античних вистав: презентації практичних досліджень різних театральних труп (Театральне товариство «Хорея» у Польщі), театральні фестивалі в Дельфах, на Сицилії, в Японії, «Боспорські агони» в Україні. Теоретики культури на різних рівнях досліджують впливи та існування античної спадщини в літературі (професор М. Боровська, Варшавський університет), культурі (професор Є. Аксер, Варшавський університет), кінематографі (професор Е. Сквара у Познанському університеті), театрі (професор М. Кочур у

Вроцлавському університеті) і навіть у всесвітній мережі Інтернет (група дослідників на чолі з професором А. Міколайчаком з Познанського університету). Вже самі факти проведення таких заходів та досліджень доводять, що спадщину класичної доби не забули, віддавши їй данину як першоджерелу. Практики театру постійно імпровізують із засобами античності, відкриваючи нові ключі енергії і культури, теоретики активно досліджують рецепцію античності у сучасній європейській культурі.

Стає логічним бажання не просто реконструювати вистави, здійснені в українському театрі за творами античних авторів, а довести, що античність стала невід'ємною частиною нашої театральної культури, дослідити, як саме, а також простежити причинно-наслідкові зв'язки між античністю і сучасним театром. У світлі сучасних знань про давньогрецький театр ми можемо зрозуміти, що дотепер це явище є динамічним і змінним, а також може сильно впливати на сучасні культурні системи, які відкриті для зовнішніх чинників і з легкістю сприймають як нове, так і забуте старе. Театр Стародавньої Греції не може бути музейним експонатом, як-от археологічні знахідки, він дотепер живе не лише у текстах Есхіла, Еврипіда, Софокла, Аристофана, Менандра, не лише у театрі в Епідаврї, не лише в масках і котурнах, він є частиною сучасного театру, метафізичним живлющим джерелом, частиною душі. Ми хочемо дослідити, яким чином і в якій послідовності в українському театрі використовувались твори та засоби античності, визначити кількість вистав для розуміння процесів, що відбувалися у театрі. ХХ століття для українського театру було насичене зміною світоглядів, а як наслідок – потужним впливом на розвиток театрального мистецтва, тому доцільно буде дослідити впливи античної культури як правдивого гуманізму на театр на різних стадіях його розвитку

Отже можемо зробити висновки, що в Центральній та Східній Європі вже тривалий час провадяться дослідження не тільки античних джерел, а й їх впливів на сучасну культуру і театр зокрема. В українській же науці такі студії відбувалися тільки в царині культурології та філософії, а у театрознавстві ж тільки починаються.

Період кінця ХІХ – початку ХХ ст. для українського театру позначений пошуками не лише у режисурі, а й, передусім, у драматургії. Побутовий театр корифеїв почав занепадати. У Європі активно ставлять Ібсена, Гауптмана та Шніцлера, у Росії – Чехова. «Зробити перехід до такого театру півтонів і психологічної драми український театр або не хотів, або не міг, або і те, і друге разом»<sup>2</sup>. Саме в цей час в українській літературі, і в драматургії зокрема, з'явилися твори Людмили Старицької-Черняхівської. Вона стала своєрідною ланкою між письменниками старшого покоління і Лесею Українкою. Цікавими для нашого дослідження є її перші спроби, зокрема «драматична картина» «Сапфо». Відомо, що над цією тематикою працювала також і Леся Українка, але, прочитавши твір Л. Старицької-Черняхівської, припинила роботу. Наприкінці ХІХ ст. Леся Українка



продовжила розробляти античні теми, і світ побачили такі твори, як «Іфігенія в Тавриді» (1898), «Кассандра» (1908) і «Руфін і Прісцилла» (1910) та ін. Події у названих творах відбуваються в часи Античної Греції та Риму, дотримана історична правда побуту, але разом з тим образи та тематика весь час апелюють до сучасних письменницям реалій. Власне це і є в нашому розумінні рецепція античності, яка розпочалася в українському театрі ХХ ст., коли здобутки, образи і художні засоби Стародавньої Греції і Риму почали активно інтерпретуватися українським мистецтвом, зокрема драматургічним і театральним. Але, на жаль, ні Л. Старицька-Черняхівська, ні Леся Українка не писали своїх творів для конкретного театру чи акторів. Тогочасна театральна естетика вважала ці твори не постановочними, «... ті п'єси писано для театру, якого ще не було, але який мусив бути...»<sup>3</sup>. Вже у другій половині ХХ ст. у театрах Києва та Запоріжжя було поставлено «Кассандру» Лесі Українки, на початку ХХІ ст. у Львові – «Оргію», а «Сапфо» Л. Старицької-Черняхівської ще чекає на сценічне втілення. Отже рецепція античності в українському театрі розпочалася з драматургії, потім – як логічне продовження – театральна естетика Леся Курбаса і його «Едіп – цар» Софокла (переклад І. Франка). Згодом – «Цар Едіп» у режисурі Гната Юри у Київському театрі імені І. Франка (1921 р. – перша редакція, 1924 р. – друга редакція).

В українському театрі у повоєнні роки, тоді коли в Європі активно ставили «Антигону» і Брехта, і Софокла, настав складний період. Репертуари театрів – це численні одноманітні вистави в «традиціях розважально-етнографічного видовища з численними штампами і трафаретними вокально-танцювальними дивертисментами»<sup>4</sup>. У 1952 р. була надрукована стаття «Подолати відставання драматургії» та інші численні партійні документи, плакатною метою яких було позбавити драматургію «теорії безконфліктності», схематизму, штампів, агіткового примітивізму.

Експериментаторський дух ХХ ст., який охопив театри Європи, у Радянський Союз проникав з вітром змін тільки крізь вузьке віконечко деяких часописів, які друкували зарубіжні твори, або ж був доступний вузькому колу фахівців мовами оригіналу. Експериментальні наміри зразу ж вправно придушувалися системою. І тільки у 1959 р. лейтмотивом пролунала тема розвінчування короля у виставі «Король Лір» В. Шекспіра (режисер В. Оглоблін). «Концептуально близькою до постановки “Короля Ліра” – такою, що піднімала проблеми беззаконня, законної влади і свідомого їй опору, – стала сценічна інтерпретація ще одного твору класичної драматургії – “Антигони” Софокла, здійснена у Київському театрі імені І. Франка у 1965 р. постановником Д. Алексідзе»<sup>5</sup>.

Друга половина 50-х – перша половина 60-х років ХХ ст. у радянському театрі була позначена значною кількістю вистав за п'єсою бразильського драматурга Гільермо Фігейредо «Лисиця і виноград». Вистави за його п'єсою з успіхом ішли у Ленінградському великому драматичному театрі

імені М. Горького (1957), МХАТі імені М. Горького (1958), Московському обласному театрі драми (1957), Чеському театрі «Ческе-Будієвіце» (1957), Бразильському театрі Копакабана у Ріо-де-Жанейро (1958), Пекінському народному художньому театрі (1959). В Україні «Лисиця і виноград» з'явилася теж у 50-х роках ХХ століття: на сценах Івано-Франківська, Львова, Мукачєва, Одеси, Києва, Миколаєва.

П'єса Г. Фігейредо піднімає питання свободи: внутрішньої і зовнішньої. В античній Греції, розповідає легенда, жив мудрий фригійський раб Езоп. Його байки вчили людей ставати кращими та мудрішими. Але він прагнув не визнання, а тільки єдиного – свободи, навіть ціною власного життя. Режисери вже протягом півстоліття вбачають в історії про волелюбного раба актуальність і сучасність. У радянські часи такий гімн славі був дуже вигідний для керівництва держави, як засудження буржуазного світу «за завісою».

Проаналізуємо рецепцію античності на українській сцені на прикладі вистав львівських театрів. Режисер Борис Тягно у Львівському державному академічному драматичному театрі ім. М. Заньковецької як тло вистави використовує побут і типажі Еллади (1958). Звучання всієї вистави визначив зміст образу Езопа у виконанні Володимира Данченка. «Езоп, якого ми бачимо на сцені заньківчан, хвилює нас своїми переживаннями, захоплює мудрістю, кришталевою чистотою і благородними ідеями»<sup>6</sup>. Образ, створений В. Данченком, сповнений ліризму, особливо в сценах з Клеєю. Актор наголосив спокійну мудрість Езопа, котра пояснює його перевагу і вищість над усіма іншими персонажами.

Актори А. Біловодський та І. Лісненко в ролі Ксанфа вирішували цей образ у комедійно-фарсовому ключі, який не тільки смішить, а й викликає презирство. Актриса А. Босенко, незважаючи на недоліки створеного у п'єсі образу, зуміла точно розкрити душевний стан Клеї, суперечності, що тривожили її душу і розум. А. Тимошенко ліпить образ Капітана Агностоса тільки з допомогою кількох жестів і міміки. Актриса Ж. Строєнко-Мелі зосередилась на гамі почуттів, що, розвивалися в душі рабині надія, гнів, розчарування. А от В. Сухицький – Ефіоп протягом вистави є втіленням грубої сили, але коли Мелі згадує про його батьківщину, скидає маску грубості й щиро тужить за нею.

Сценографічно вистава була оформлена у світлих тонах. Художник М. Кипріян створив зовнішні складові вистави – сценографію, костюми, – в античному стилі. Успішна сценографічна знахідка – зміна кольору неба над колонами: то тихе і спокійне, то з хмарами та блискавками. Критики все ж відзначали надмірну зовнішню красивість вистави, пишність, що не містила в собі особливого сенсу. Але відзначали написану в античному дусі стилізовану музику О. Радченка та стилізовані рухи танців<sup>7</sup>.

Інший автор, який переосмислював теми античності у ХХ столітті – російський драматург Г. Горін. У виставі Львівського драматичного театру

Радянської Армії «Забути Герострата» 1973 р. режисер В. Гаврилов вслід за автором прямує в античність за розгадкою феномену Герострата разом з акторами-виконавцями: А. Кравчуком (Герострат), В. Куксіним (Людина театру), В. Татаренком (Клеон), Ж. Тугай (Климентина), А. Магдинським (Крисіп). Режисер не виконує наказ «Забути Герострата!». Художник В. Борисовець прагнув точно відтворити ознаки античності. «Бездоганні костюми персонажів, актори добре відчують стилістику п'єси, особливо – мовно. Вони тонко відчують багатшаровість вистави і стрімку подієвість, і логіку розвитку характерів, і своє ставлення до подій»<sup>8</sup>.

«Забути Герострата» – спроба Г. Горіна донести сумні філософські висновки через комічні, іноді фарсові ситуації. Режисери Одеського, Харківського, Львівського театрів уподобали цей матеріал за легкість, багатство мовних зворотів та ігрову природу, за яскраві сценічні образи, в яких на повну силу могли розкритися актори. Але все-таки сценічне втілення рятував насамперед текст – точний і яскравий. За тло зазвичай використовували стилізовані предмети античності, декілька колон, що позначали умовний часовий простір. Та у самому драматичному матеріалі античність якраз і присутня саме в такій умовності, не набуваючи конкретних виявів. Відповідно до цього і відбувалися сценічні втілення В. Стрижова, І. Гріншпуна, С. Гаврилова. Цей твір Г. Горіна не довго прожив на радянській сцені. В 70-х роках, на хвилі популярності автора, відбулися вистави за п'єсою «Забути Герострата» в багатьох театрах, а потім ця хвиля різко спала, і з того часу цей твір практично не присутній на українській сцені.

Постановка «Федри» у Львівському театрі імені М. Заньковецької 1988 р. – подія в українському театрі, бо це перше її сценічне втілення взагалі в історії української театральної культури. А. Бабенко здійснила її, відчуючи, що варто дати сучасникам краще зрозуміти світ жінки сьогодні з допомогою античного сюжету, використаного в творі драматурга епохи класицизму. Якщо дехто сумнівався: а чи схвалюють глядачі кінця ХХ ст. пристрасті і переживання афінської цариці Федри, царя Тесея з далеких античних часів, то зразу отримує відповідь: схвалюють і схвилювано сприймають виставу, зливаючись у цілісний моноліт переживань і, напевно, розуміють, що античність може давати корисні життєві підказки сучасникам. Проблеми життя і смерті, кохання, вірності ідеалам вічні й завжди звучать сучасно.

Багато своїх постановок В. Бабенко здійснила завдяки тому, що в театрі були сильні актриси є зокрема – Л. Кадирова. «Унікальність суб'єктивного мистецького світу Лариси Кадирової в самодостатності, внутрішній незалежності»<sup>9</sup>. У її творчому доробку за час роботи у Львові знаходимо неповторні образи сильних жінок: Марія Заньковецька, Донна Анна, Маклена Граса, Корнелія, Лариса-безприданниця, Мавка, Рита, Любов Раневська. Федру Лариса Кадирова грала двічі: перший раз у виставі А. Бабенко (1988 р.), другий – через десять років у Київському театрі «Сузір'я», в режисурі О. Кужельного.

«Федру» Ж. Расіна А. Бабенко поставила на камерній, тоді ще експериментальній сцені. Майданчик-тераса, екстер'єр кам'яного палацу царя Тесея. Але його художниця Х. Абрагамовська зробила повністю з м'якої тканини. Здається, що на сцені велична будівля, а насправді — це недовговічне полотно. Це не монументальність античності, а ритм і віяння сучасності, модерного суспільства.

А. Бабенко не переносила дію із античності у французьку сучасність, як пропонував автор. У Расіна Федра — це ланцюжок емоцій, а режисер А. Бабенко вдало розставляє акценти над тим, що може схвилювати саме тут і зараз.

В усіх театрах світу цю трагедію ставили лише тоді, коли була актриса на головну роль. У Львівському державному академічному драматичному театрі імені М. Заньковецької «Федра» стала моновиставою Л. Кадирової, девізом якої було завжди перебувати в пошуку нових ролей, нових відкриттів таємниць акторської майстерності.

Федра в цій виставі викликає шире співчуття. Бо ж у першій версії «Іполита» Еврипіда, написаного під враженням нещасливого шлюбу, Федра — зразок жіночої безсоромності, і лише в другій версії вона — жертва долі. Збентеження, нерозуміння того, що відбувається, «Л. Кадирова передає з внутрішньою силою пристрасті, емоцій, почуттям схвилюваності, що є особливо близьким для філософсько-поетичного театру»<sup>10</sup>. Федрі — Л. Кадиравій соромно і неприпустимо зізнатися в своєму гріху. Годувальниця Енона у виконанні Л. Каганової відчуває це і намагається їй допомогти, розкрити її душу. Енона — Л. Каганова робить це настільки тактовно, з такою відданістю і любов'ю до господині, що потім ще відчутніше і болючіше глядачі сприймають сцену вигнання годувальниці. Зі скорботою і болем, здивована і принижена, та, якій за добро заплатили злом, повільно йде зі сцени, йде з життя. Йде повільно, тягне за собою шарф, наче шлейф у безодню. Проводжає її розгублений погляд Федри. «Ця сцена двох досвідчених актрис вражає динамічністю та психологічним напруженням»<sup>11</sup>.

Федра зізнається: «Люблю, і в цім моє прокляття»<sup>12</sup>. Актриса передає гаму різних почуттів, розкриваючи душу пристрасної, люблячої жінки. Іноді це розпач, іноді туга, іноді зовнішній непорушний спокій, як у сцені, коли їй повідомляють про смерть Тесея — «як закам'яніла стоїть вона, одягнувшись у жалобу. Але глядачі відчували ту бурю пристрастей, емоцій, які перемагали всередині»<sup>13</sup>. Актриса розкриває стан своєї героїні через пластичне мислення, «через емоції до роздуму йде Л. Кадирова до розкриття образу»<sup>14</sup>. На контрасті проводить актриса останні сцени. Крик і ридання вириваються з грудей Федри, коли вона дізналася про смерть Іполита, а потім тихо, з душевною мукою розкаюється, зізнається в своїй гріхах чоловікові і спокійно, смиренно приймає смерть. Роль Федри називали творчою перемогою Л. Кадирової. «Чудовий віршований текст у прекрасному перекладі М. Рильського звучить в інтерпретації актриси емоційно, пророчно, піднесено, з пристрастями,

які, незважаючи на відстань століть, примушують нас переживати, думати, мучитися разом з героїнею»<sup>15</sup>.

Критики та глядачі досить часто закидали, що виконавиця ролі Панони, служниці Федри, Л. Бонковська відчужено, відсторонено, без емоцій виголосувала текст, в якому повідомляла про події, які відбувалися, і коментувала їх. Але так і мало бути, вона закам'яніло, як мудрий суддя, читає текст. Функціонально вона замінює в трагедії традиційний хор.

Музичне оформлення створювало атмосферу напруження, неспокою від подій, які відбувалися в далекі античні часи, а в кінці звучить голос Едіт Піаф – також сильної жінки тільки вже ХХ століття. Це не що інше, як німі слова режисера про нерозривність часових ліній, про природні наслідки не тільки в культурі, а й у житті.

Інший жіночий образ-символ міфічної колхідської царівни Медеї ніколи не забували у світовій драматургії, а також у театрі. Медея – сильний жіночий образ з античної міфології, до якого зверталися митці починаючи від Еврипіда (431 р. до н. е.): і Аполоній Родоський у епосі «Аргонавтика» (приблизно 60-ті рр. III ст. до н. е.), і Овідій у «Метаморфозах» (початок VII пісні) – також є свідчення, що у останнього була трагедія на цю тему, але вона не збереглася (перші роки від Різдва Христового); і Сенека у трагедії для читання (спроби точно датувати трагедії Сенеки залишаються не більше ніж гіпотезами, приблизно 4 – 65 рр. н. е.); не оминув цей образ і драматург Класицизму П. Корнель (1635 р.). Медея стала героїнею трилогії Ф. Грільпарцера «Золоте руно» (1818 – 1824), а також трагедії автора ХХ ст. Ж. Ануя (1946).

З 1967-го по 1995 рік «Медея» Ж. Ануя була щонайменше тричі втілена на українській сцені. Вперше – на території України російською мовою у Львівському драматичному театрі Радянської Армії 1967 р., вдруге – вже українською мовою, але в Сполучених Штатах Америки, у Філадельфійському українському театрі «Театр у П'ятницю» (США) 1970 р. І лише втретє – 1995 р. на сцені Львівського державного академічного драматичного театру імені М. Заньковецької – українською мовою на українській сцені.

1967 р. відбулася прем'єра вистави «Медея» Ж. Ануя, здійснена режисером Анатолієм Ротенштейном у Львівському російському театрі Радянської Армії. Ця вистава стала справді подією в театральному житті. У Львові вона знайшла сценічне втілення за великим рахунком завдяки талантові актриси Зінаїди Дехтярьової. Для образу Медеї потрібна героїня, характер, внутрішня сила, і З. Дехтярьова була саме такою.

Т. Степанчикова писала: «Дивлюсь на фотографії і згадую: вистава була справді красива. На тлі чітко окресленого силуету Акрополя, серед вільного простору, прокресленого лише тривожними, косими античними колонами, сходи у глибині сцени, тьмяно освітлений візок... І серед всього цього... Медея»<sup>16</sup>. Віддалено лунали барабани. Саме такий акомпанемент був покликаний позначити найважливіші моменти, загострити глядацьке сприйняття дії.

Критики називали найбільшим успіхом вистави саме образ Медеї, створений З. Дехтярьовою<sup>17</sup>. «Гостра, можливо, навіть дещо переяскравлена експресія зовнішнього малюнка домінує в накресленому Дехтярьовою образі»<sup>18</sup>. Актриса була одержима цією роллю, точно відчувала все, що відбувалося в душі Медеї, але вона – тільки жінка. Так, Медея – земна жінка, а не донька богів.

Всі образи, створені у виставі, – земні, близькі глядачам: Язон (Н. Остроушенко), Креон (Б. Молчанов), Няня (Л. Калачевська) та інші. Режисер А. Ротенштейн мав на меті наблизити до глядачів античні образи, зняти їх з котурнів і опустити з олімпів на землю<sup>19</sup>.

Зовсім інша «Медея» постала в Філадельфійському українському театрі «Театр у П'ятницю» (США) Володимира Шашаровського 1970 р. Це була Медея Віри Левицької. Це була Медея-героїня, велична і антична, зі справжніми трагедійними почуттями і пристрастями життя трагедії, а не драми – «лебедина пісня Віри Левицької». Після багатьох років театральної мовчанки Віра Левицька поставила справді мистецьку крапку актриси. «Заграти! Ще раз і останній, заграти хочу і боюся, мучуся, чи подолаю? Але бажання було таке сильне, що воно перемогло», – писала актриса у своєму щоденнику<sup>20</sup>. Було це для неї справді важко, втілити таку багатогранну роль. Було дуже багато побоювань і страхів. Вона вклала в Медею всю себе. «Я вклала всі свої сили і можливості у її виконання. Я не перевтілювалася, я вся вглиблювалася у неї і забувала себе, жила в іншому світі всім своїм єством. Я була Медея!»<sup>21</sup>

Режисер Алла Бабенко вважає, що абсолютно все у нашому сучасному житті можна звести до найпростішого, найпримітивнішого, перетворити на одноклітинну інфузорію-туфельку, амебу: кохання назвати розпустою, ревності – егоїзмом, пристрасть – тваринним інстинктом. Можна розреготатися, почувши, що жінка – це філософія, до якої не дотягнутися вівки віків! Виклик примітивізму сучасності кинула режисер А. Бабенко виставою «Медея» Ж. Ануя. Вона хотіла довести сучасникам – людина здатна, створена для високих почувань, для високих ідеалів, принципів, людина ще має надію не висохнути вщент без справжніх почуттів. Режисер доводить, що сучасна жінка – героїня. Саме через античні жіночі образи вона засвідчує: ми можемо дорівнятися до античних ідеалів, але все-таки будемо жити сучасними принципами, у сучасних людей вже на підсвідомому рівні закладені інші життєві правила, інші емоції, отже, не такі високі, а, може, ще вищі. «Медея» – це не трагедія, це проба трагедії, так вирішила режисер і так було зазначено в афіші. Навіть жанром запитує глядача: «Чи здатні ми сьогоднішні на справжні почуття?».

У 1995 р. А. Бабенко поставила «Медею» Ж. Ануя. На думку режисера, ця трагедія інтелектуально складніша і не вимагає великих затрат. З приводу цієї постановки Т. Вергелес писала: «Не кожен день трапляється душа»<sup>22</sup>. Ця душа – актриса Дарина Зелізна, яка виконала роль Медеї. Дарина Зелі-

на – вихованка студії театру імені М. Заньковецької 1977 р., була першою претенденткою, а потім неперевершеною виконавицею ролі Марусі Чурай. А. Бабенко розповідала: «Чому раптом „Медея”? Роман Віктюк іноді говорить, що з ним розмовляє якийсь Голос. Так і мені, коли Дара телефонувала, хтось несподівано сказав: “Медея” Еврипіда. Ні – Жана Ануя». А. Бабенко знала, що Д. Зелізна хороша мелодраматична актриса, її добре знали з вистав «Ой, не ходи, Грицю», «Маруся Чурай». Але «Медея» не мелодрама, а глибокий інтелектуальний філософський твір. Ця п'єса побудована на переключеннях з однієї якості в іншу. І, як зізнається режисер, вона сумнівалася, що акторці Д. Зелізній це вдасться.

А сама актриса розповідала в інтерв'ю 1995 р.: «Часом актор настільки зголодніє за роботою, що це не передати, це щось, як у жінки потреба мати дитину...»<sup>23</sup>. Зелізна сама попросилася у Алли Григорівни на позапланову роботу, в якій могла б сказати щось важливе, «таке, що виходить з мого нутра...»<sup>24</sup>. Працювали над «Медеею» 5 місяців по 5 годин на день. Актриса прагнула трагедії, щоб загорітися, врятувати себе. Під час репетицій терпіла все. Але Д. Зелізна хотіла працювати і працювала. «Алла Григорівна – людина неординарна. Зранку, в обід, увечері – завжди вона живе театром. Вона вимагає за максимумом, до неї дотягнутися неможливо. І разом з тим, буває страшенно дитячою. Може бути дуже вольовою. І раптом плакати чи сміятися. Одне слово – Медея!»<sup>25</sup>.

Прем'єра відбулася 25 березня 1995 р. На авансцені стояв білий телефон і біля нього – тонка висока жінка з буйним волоссям, яке часом здавалося зміями медузи Горгони, у чорній сукні. Вона благала, молила, кликала, просила почути в трубці його голос, Язона. Але Він міг бути ким завгодно, просто чоловіком, а вона – просто змучена жінка. А потім – мить спокою. І вона разом із Годувальницею (Л. Каганова) читають книжку: перші репліки, ремарки, як на першій репетиції. Та от, це уже прекрасна колхідська чарівниця із пекучою образою за зраду. «Актриса увійшла у простір трагедії невимушено і природно. Градус її відчаю, нестерпності чекання одразу злетів поза всі контрольні позначки»<sup>26</sup>. Вона – Медея, чаклунка, колхідська варварка, злочинниця, але жінка. «Гнів, відчай, сарказм, жіноча слабкість, усвідомлення неминучої катастрофи зливаються у Дарини Зелізної в цілісний вибухонебезпечний сплав, якому немає еквіваленту на сьогоденній українській сцені»<sup>27</sup>.

Вадим Яковенко – Язон – актор, який навіть в епізоді «без ниточки» вміє знайти те, найголовніше в образі, співвіднести це з виставою в цілому. Поряд з Медеею, прекрасною в її ненависті, стомлений чоловік, котрому хочеться вже спокійно жити: без убивств і без кривавих злочинів. Він логічно і переконливо осмислює свою куцу, на думку Медеї, позицію.

Роль Годувальниці скорочена. Але в Любові Кагановій «досить сценічної і житейської мудрості для того, щоб показати світ цієї жінки»<sup>28</sup>. Вона прагне тиші і по-своєму бажає добра Медеї. Проте їхні внутрішні світи не співмірні: прагнення спокою не співмірне з ненавистю розлюченої жінки.

На сцені немає крові, немає невинних дітей, яких Медея, як жертвних овечок, віддає на заклання. Але глядачі відчували біль матері, яка поклала їх на жертвник кохання. Голос Медеї втратив фізичну силу, вона вже помирає. У червоному плащі, як останнє вогнище кохання, спалахне на сцені прекрасна трагічна Медея. На авансцені з'явиться жінка, яка так і не дочекалася голосу з телефонної трубки. Режисерські переключення із античності в сучасність говорять глядачу: «Зрада в коханні, хоч би яким палким воно було, розчиняється в бурхливому потоці цивілізації»<sup>29</sup>. Медея ніби смолоскип, спалює стереотипи сучасності, залишаючи тільки попіл почуттів. Алла Бабенко довела природний зв'язок часів. «Її союзниками були античність і актриса Дарина Зелізна»<sup>30</sup>. «Медея», як каже Алла Григорівна, прийшла від космосу. «Бо життя жорстоке, воно боляче б'є. Але знову і знову ти піднімаєшся і як те звірятко з розпореним животом, стаєш. Устаєш, аби дограти долю до кінця...»<sup>31</sup>. Головне в «Медеї» А. Бабенко те, що кожен повинен нести свій хрест, у кожного своя доля, яку треба дограти. «Так, переключення на сцені з античності в сучасність ви правильно зрозуміли: ми здрібніли в свої пристрастях...»<sup>32</sup>

Три Медеї були в українському театрі, три різні образи жінки: проста земна жінка Зінаїди Дехтярьової, надлюдина Віри Левицької, пристрасна героїня Дарини Зелізної. Всі ці актриси віддавали образу Медеї всю себе, вкладали свою душу, наділяли її своїми емоціями і пристрастями. Бо антична Медея потребує для свого сценічного втілення актриси з трагічною душею, душею, здатною на справжні пристрасті, тільки на справжню любов і справжню ненависть. Режисери А. Ротенштейн, В. Шашаровський, А. Бабенко поставили «Медею» Ж. Ануя, бо знайшли актрис. Ці актриси змогли не тільки доторкнутися до античності, не тільки зазирнути в неї, а жити в ній.

На думку багатьох режисерів, пізніші інтерпретації античності сучасних авторів актуальніші для глядачів, але для втілення цих образів, як і для героїв Есхіла, Софокла та Еврипіда потрібні талановиті сильні актори, а ще більше – актриси з сильними характерами. Незаперечним залишається той факт, що всі «Антигони», «Медеї» та «Федри» ставилися «на актрис»: Є. Шашаровську, В. Левицьку, З. Дехтярьову, Л. Кадирову, Д. Зелізну. Тобто якщо була актриса-героїня, – був для неї і античний образ. Та зазвичай ці вистави були не репертуарними, а позаплановими роботами на експериментальній чи камерній сцені. В цю роботу творчий колектив вкладав душу і намагався дошукатися в універсальній античності того, що їх турбувало, обмежуючись скромною сценографією і костюмами, невеликим сценічним майданчиком, зосереджуючись на образах. У цих поставах частіше заміняли відтворення реконструкцією античного простору, конкретного реквізиту, що дає посилання до класики, їх відчуттям, мінімальними орієнтирами, котрі ще й використовували у виставі.

По-іншому відбувалася робота над «модними» п'єсами Г. Фігейредо та



Г. Горіна. Це були планові, репертуарні та ще й касові вистави. Режисери у роботі над ними спирались на ремарки авторів і давали можливість акторській інтерпретації. Художники ж реконструювали чи стилізували античні колони і костюми. Та це була тільки форма, тло. Незаперечним є той факт, що такі умови роботи диктував час. Але мистецьку цінність несуть саме жіночі античні образи, створені в українському театрі ХХ століття, їх люблять і пам'ятають і сьогодні, вони стали важливим кроком до подальшого розвитку, були для українського театру тим рубежем, що його треба було перейти.

Отже, в Україні теоретичне і практичне обґрунтування рецепції античної культури тільки починається. Власне одним з небагатьох у цій галузі є Львівський академічний театр імені Леся Курбаса під керівництвом режисера Володимира Кучинського.

Вистави за діалогом Платона «Бенкет» – «Хвала Еросу» (2000) та «Silenus aicibiadus» (2003) творять своєрідну античну діалогію в репертуарі театру. Ці дві роботи ще раз переконують у тому, що Володимир Кучинський успішно працює з матеріалом, який вважається непридатним для сценічних постановок. Адже філософський трактат Платона один із найскладніших творів. У сучасній європейській практиці його сценічне прочитання чи не єдине.

Режисер В. Кучинський творить театр як шлях до пізнання, філософського осмислення людського буття. Він завжди звертається до матеріалу, через який можна пізнавати себе і світ, обираючи метод гри як основний. Він не робить різниці між репетицією, виставою, тренінгом – все це складові у пізнанні науки та релігії театру. У виставах цього режисера гармонійно сполучаються європейські експерименти ХХ ст. з знаковою мовою східного театру, постмодерні пошуки із засобами першоджерел – античної культури і театру.

Яскравим прикладом такого поєднання є комедія за філософським трактатом «Бенкет» Платона – «Хвала Еросу». Ця вистава разом з усім репертуаром творить єдину цілісну лінію форми, форми-забави, форми-гри.

Прем'єра «Хвали Еросу» відбулася у 2000 р. Цікавим є той факт, що саме тоді в осередку театральних практик «Гардзеніце» під керівництвом Томаша Родовича проводилися дослідження джерел європейської музики – часів античності, до цього практично не досліджуваних. Ці дослідження брали початок з праць М. Рихег із групою «Гардзеніц», яка була скерована на дослідження і оформлення музики до вистави «Метаморфози, або Золотий осел» Апулея. Результат праці – CD-диск «Гардзеніце. Метаморфози. Музика античної Греції». Але так чи інакше залишилися ще багато нереалізованого матеріалу, питань та нових гіпотез. Ці події започаткували театральне товариство «Хорея», яке досліджує, готує і презентує здобутки у дослідженнях музики з 7 ст. до н.е. до 2 ст. н.е., аналізують і показують у формі концертів і вистав античну музику, різні форми танцю та сучасні інтерпретації.

У період 1999 – 2000 р. Володимир Кучинський консультувався з Томашем Родовичем та Доротою Поровською. Згодом представники театрального товариства «Хорея» приїжджали до Львова і, напевно, дивилися виставу «Хвала Еросу» та вносили певні корективи в музичне оформлення вистави, її прем'єра збіглася з публікацією нових досліджень на тему античного театру і античної музики.

Отже, «Бенкет» – це філософський трактат Платона, де викладено вчення про любов, яка є способом досягнення найвишого блага, прагненням до вічності і безсмертя. Саме це вчення і лягло в основу ідеї вистави – пошук любові як джерела істини. Підказку до розуміння ідеї вистави режисер дає глядачам у експозиції. Актора, який з'являється на сцені, намагається схопити юрба чоловіків. Вони ганяються за ним, поступово роздягають догола – от вона, гола правда, чиста істина. Якщо Платон розділяв любов на два види – земну і небесну, то Кубинський-режисер не робить такого розмежування. Він поєднав ці види в єдине ціле – любов прекрасну, що і доводять актори протягом дійства – любов єдина і чарівна.

Задум режисера полягає у тому, щоб через гру, забаву донести до глядача складні філософські ідеї, розкрити теми Еросу, любові, дружби. Реалізуючи свій задум на сцені, Володимир Кучинський зумів створити атмосферу радості, невимушеності, веселощів та дитинства.

Театр запрошує глядачів у живу античність, де кожен монолог, жест, рух, організація простору – фреска, послання зі Стародавньої Греції, що пройшло крізь віки, видозмінившись і ввібравши різні засоби театрального мистецтва. Тут і поєднання античних жанрів комедії, трагедії та сатиричної драми, і елементи середньовічних мораліте та міраклю, і свобода комедії дель арте, і амбівалентність сакрального та мирського, божественного та людського від українського барокового театру, і методологія шкіл Є. Гротовського та А. Васильєва, і власна методика В. Кучинського. Глядачі, за задумом режисера, стають співтворцями дійства і співучасниками розмови про Любов. Сама ж вистава – це дійство не про вічне, а про теперішнє, сьогоденне.

Інсценізований текст відрізняється від оригіналу насамперед структурою. До прикладу, переклад 1967 р. С. К. Апта поділявся на розділи «Аполлор та його друг», 6 промов та заключна сцену. Структура тексту у виставі складається з прелюдії та епілогу, п'яти інтерлюдій та семи епіодів (епісодіїв). Сама вистава структурована частинами: парод, епісодії, стасіми, ексод. Це дає нам можливість говорити про відтворення у комедійній за жанром виставі структури давньогрецької трагедії. Доведемо це через порівняння.

**Парод** – вихід хору, який починався з прологу. Саме так можна зрозуміти і витлумачити перший етюд, який умовно назовемо «Момент істини». Олег Стефан–Істина і Натопв – бажаючи спіймати істину. Функція цього пароду зосередити увагу глядача, зазначити атмосферу, у якій буде розвиватиметься дійство. Перша частина у «Хвалі Еросу» викликає сміх, ба, навіть регіт,

отже, атмосфера – невимушена. Кожен актор займає своє місце, будуючи колобійні мізансцени (постійно, протягом вистави зміщуються до глядачів). За текстом такого початку нема – це внесок Кучинського.

**Епісодії** (той, що додає, доповнює; в тексті – енкомії). Ними розбудувалась трагедія. Це діалогічна форма, що рухала сюжет, розвивала дію. Епісодії – взаємопроникна система складових-монологів. Епісодії – це тканина вистави, кожен з них наче міні-вистава у виставі. Саме тут актори виголошують тексти Платона, не спрощуючи їх та роблячи зрозумілими для глядача. Вистава «Хвала Еросу» – це дійство філософських роздумів. Слід зазначити, що кожен наступний монолог – цікавий не лише за змістом, а й персонажем, що його виголошує. Наприклад: Федр–Андрій Водічев роздумує над тим, що Ерос одночасно прадавній і юний, не серйозно, а з посмішкою та іронією. Він радше бавиться у філософію. Або ж Сократ – Олег Стефан – найпрозоріший для сприйняття і найглибший водночас образ. Легко, жартома Сократ говорить про вічні теми, викликаючи і партнерів по сцені, і глядачів на дискусію. Він пробує розв'язати одвічні питання. Та спершу заплутати співрозмовників, щоб у результаті привести їх до самостійного рішення. Образ Сократа у виставі наскрізь іронічний. Він, наче повитуха, допомагає народженню істини. Своєю удаваною простакуватістю і навмисно наївними запитаннями Сократ виявляє обмеженість і абсурдність думок своїх опонентів, які самовпевнено мудрують. Хоч у виставі «Хвала Еросу» режисер подає тільки початок монологу Сократа – про Любов словами мудрої жінки гетери Діотими, він розповідає в другій частині діалогії, в «*Silenus alcibiadus*». Та цей образ цілісно відкривається і в першій частині. Олексій Кравчук – Ериксимах поєднує монологічні роздуми про Любов із пластичним рисунком східних бойових мистецтв, елементами капоейри. Олег Цьона – Аристофан працює у фарсовій манері. Починає свій епісодій етюдом з гикавкою, використовуючи і випробовуючи різні способи її припинення. Розмахуючи величезним штучним фалосом, він викликає справжній регіт у глядачів. Все це призводить до того, що розповідь Аристофана про андрогінів неможливо сприймати серйозно. Саме так і треба: бо ж андрогіни – це істоти, які не згадуються у жодному творі античної міфології, і є тільки філософським вимислом Платона. На підтвердження своїх поглядів філософ часто посилається на міфи, фантастичні чи поетичні мотиви.

**Стасіми** – пісні хору, що лунають між епісодіями. Як стасіми у виставі Володимир Кучинський використовує музику, але не в класичному її розумінні, її виконують на музичних інструментах (флейта, сопілка), які видозмінені, ведуть свій початок з античності. Всі звуки, що лунають на сценічному майданчику, зливаються в єдине цілісне полотно звуку, яке на рівні підсвідомого впливає на сприйняття вистави глядачами. Також як стасіми режисер використовує пластичні етюди акторів. Наприклад запалення вогню в імпровізованих жертовниках (Федр–Андрій Водічев),

номер з шаблями (Ериксимах—Олексій Кравчук), символічне жертвоне піднесення Агатонові папірусу тощо.

**Ексод** — вихід, заключна пісня, під час якої учасники вистави покидають сценічний майданчик. Кучинський як ексод використав коловий танець під спів давньогрецького гімну. Варто зазначити, що грецька та українська мови творять єдине мелодійне звукове полотно вистави. Рухи танцю — відтворення тих, що зображені на вцілілих зразках античної культури. Зокрема, це ваза Проноса — єдина ваза, яка повністю відтворює дійство в давньогрецькому театрі.

Отже жести, пластичні етюди, рухи танців започаткувались ще з Діонісійських свят, які, власне, і стали першоджерелом театру. Жест був головним джерелом виразності у античному театрі, аж до того, що міміку обличчя ігнорували і використовували великі нерухомі маски. Систему, на якій базувався античний танець, найкраще описав Плутарх. Він розрізняв: рухи (пхорей), позиції або поставу (схемата), вказування на предмет чи особу (деіксис)<sup>33</sup>.

Пізніше Поллукс розписує позиції чи поставу в танцях (схемата) як такі рухи: піднесені долоні, як у молитві чи в танці сатирів, що зображено на багатьох вазах; жест кошика (руки над головою як кошик, на зразок того, як тримають руки каріатиди); опущені долоні; «пара язиків» (позиція ніг); оберт<sup>34</sup>.

Саме ці рухи і використовують актори у фінальному танці (чимось схожому на сіртакі), а також упродовж вистави. До класифікації античних рухів слід додати ще один елемент танцю, властивий комедії — кордатіс. Зразок — та ж ваза Проноса, на якій один із хореутів зображений у костюмі сатира, стоїть на одній нозі на пальцях, друга нога піднята одночасно з рукою, голова повернута в протилежний бік. Цей рух дуже часто використовується у виставі.

Компоненти, які режисер В. Кучинський використовує у виставі «Хвала Еросу»: форма, зміст, слово, музика, мелодика, жест, танець, етюд, всі видимі і невидимі елементи зливаються — в єдине органічне ціле та досягають гармонії у «театрі-ритуалі», «театрі-забаві». Коріння цієї гармонії в античній культурі, мовою якої сьогодні театр може активно спілкуватися з сучасними глядачами, що доводить робота Львівського академічного театру імені Леся Курбаса.

Друга частина античної діалогії у Львівському академічному театрі імені Леся Курбаса — вистава «Silenus alcibiadis» (2003 рік) — є продовженням вистави «Хвала Еросу» за філософським діалогом Платона «Бенкет». Вся вистава побудована на абсолютно українському ґрунті. Саме в ній режисер акцентує схожість ідей античної філософії та філософії українського бароко, що базується на вченнях Григорія Сковороди. Як стверджує Надія Кондур, «час у виставі втрачає лінійний вимір і переходить у типову барокову опозицію: вічне і минуше, небесне і земне. Таке семантичне поле народжене

сценографічним ансамблем: віз і драбина. Віз – це горизонтальний вимір, він символізує земний шлях. Драбина, біля підніжжя якої лежить каміння (один із символів вічності), – вертикаль, духовний шлях, шлях до вічності, до Бога у Християнстві»<sup>35</sup>.

Тему вічності, циклічності та гармонійності людського існування продовжує коло, що постійно присутнє у виставі: і у колобіжних мізансценах, у коловому танку, що супроводжує античні гімни, котрі виконуються на початку і в кінці вистави.

Тема вічності та неминущості роду людського завжди присутня у образі жінки, жінки-жриці, жінки-чарівниці. У Платона – це образ жінки-мудреця гетери Діотими, а В. Кучинський бачить у Діотимі риси української мудрої жінки. Цю мудрість увічнили ще у прадавніх «бабах» – символах материнства та вічності, берегинях родинного вогнища, яких здавна поважали на Україні, її монолог трансформований на гуцульський діалект, що вказує на спорідненість філософій.

Наприкінці вистави знову виникає маска. Якщо у першій частині у виставі «Хвала Еросу» це була антична маска трагедії, то тут вона виникає у формі ритуального хліба, що виготовляється тут же, під час вистави. Це маска комедії, виготовлена акторами, у театрі символізує акт творення, творчості. Цим же ритуальним хлібом актори діляться з глядачами, ніби причащаючи їх з священної чаші мистецтва. У другій частині продовжується мотив жертвоприношення мистецтва як продовження античної традиції «з'їдання бога», присвяченої Діонісу, як свідчення його незнищенності бога Загреуса. Цей ритуал полягав у тому, що вакханки, шалений натовп розривали і з'їдали священного бика. У Львівському академічному театрі імені Леся Курбаса маска з ритуального хліба символізує незнищенність мистецтва.

Вистава закінчується промовою-монологом Аліквіада, який з'являється у сучасному костюмі під ритми рок-н-ролу. Він складає хвалу Сократові, порівнюючи його з силенами, з порожністими всередині потворними фігурками, в яких зберігали прекрасні зображення богів. І знову тут ми стикаємося з амбівалентністю барокового мистецтва, що ним насичена вся вистава.

Саме вистава «Silenus alcibiadis» є найяскравішим зразком національної рецепції античної культури. Володимир Кучинський легко поєднує в ній філософські ідеї Платона і Сковороди, тому що вони близькі вже за самою своєю суттю. Це підтверджує той факт, що українська культура завжди розвивалася невіддільно від світового культурного процесу, привносячи в нього щось своє, власне українське.

Львівський академічний театр імені Леся Курбаса з великою увагою ставиться до античної культури. За прикладом Леся Курбаса вони ставляться до античних творів не тільки як до яскравого неординарного сценічного тексту, але і як до високоякісного навчально-виховного матеріалу. Театр

вчить своїх студійців сценічної мови та майстерності актора на кращих зразках античної літератури.

У 2002 р. була створена вистава «Одіссея» (за Гомером) з тодішніми студентами акторського відділення при Львівському національному університеті. У ній В. Кучинський об'єднав у єдине ціле монологи, що їх готували молоді актори на заняттях з сценічної мови. Кожен з монологів, так само, як і у діалогії за «Бенкетом» Платона, це окрема моновистава. Вона досить статична за зовнішніми виразниками, але дуже ритмічна за тональністю. Використані в ній звуки разом зі словом творять єдине музичне поле вистави.

Простір, у якому відбувається вистава, круглий, актори розміщені у колі посередині, ніби на човні у морі. У сценографії використані тільки мінімальні символи і деталі, що апелюють до умовного місця та часу у виставі. Актори не намагаються вжитися в образи, про які оповідають, а пробують подивитися на них мовби відсторонено.

У 2006 р. актор театру Олег Стефан також обрав як навчальний матеріал для студентів акторського відділення факультету культури і мистецтв «Метаморфози» Овідія. Слід зазначити, що у Європі театри звертаються до цього матеріалу досить часто, а от в українському театрі це звернення до Овідія є чи не першопрочитанням. Про перетворення, що відбувалися у природі, походження різних рослин та дерев, явищ актори розповідають українською мовою у блискучому перекладі Андрія Содомори.

Вистава починається музичною експозицією, у якій поєднані звуки бандури та електрогітари, як символічне злиття у музиці прадавніх мотивів із сучасними. А далі у шаленому ритмі починається оповідь про створення світу та людей. Раптово шалений ритм змінює сповільнений темп німого кіно. Між моновиставами-монологами лунає пісня-інтермедія. Місце та час дії у виставі швидко змінюються, молоді актори не просто ілюструють події, про які оповідають, а вживаються в створювані образи. За Лесем Курбасом, у кожному їхньому русі, в кожному предметі присутній ритм.

Під час танців використовуються рухи, зображені на античних вазах та скульптурах. У виставі актори роздумують про плинність та змінність речей, наголошуючи, що завтра ми будемо вже інші, ніж тепер. У кожній людині постійно відбуваються метаморфози, але завжди залишається основа, на якій все базується, яка міняється і розвивається. Життя людини немовби колода карт, виникає наприкінці вистави у руках циганки, її постійно тасує доля-ворожка.

Твори античних авторів на сцені Львівського академічного театру імені Леся Курбаса – цікаве явище в межах не лише міста, а й, мабуть, України і навіть Європи. Театр постійно прагне повертатися до початків, черпає з першоджерела світової культури заради відтворення і творення нової метамови в українському театрі, котра буде близькою українцям і зрозумілою всьому світові.

На початку третього тисячоліття в суспільстві, а як наслідок і в театральному

мистецтві, відбуваються глобальні зміни, ми частіше звертаємося до першоджерел, до витоків, бо саме там криються істина, розуміння буття і правдиві людські цінності. Актуальними стають дослідження тенденцій, що відбулися у театрі ХХ століття, але не окремо, а в контексті подій в європейському театральному мистецтві.

Порівняно з п'ятьма виставами упродовж століття за роки зламу епох на українських сценах було поставлено майже два десятки вистав за творами античних авторів. Дослідивши репертуари українських театрів, бачимо таку картину: з двох десятків вистав – одинадцять за трагедіями Софокла, а з них – вісім „Царів Едіпів” (режисерів Л. Курбаса, Г. Юри (дві редакції), М. Яремківа, Є. Журавкіна, Р. Стурау, Д. Богомазова, В. Троїцького) і три «Антигони» (Д. Алексідзе, О. Ліпцина і аматорська вистава М. Фоміна). Також були три вистави за Еврипідом: дві «Медеї» й одна трагедія в Античному театрі в Херсонесі за «Гекубою» та «Троянками» цього ж автора. Решта – діалогія за Платоном та по одному сценічному втіленню за творами Аристофана, Гомера та Овідія.

Цей факт дає підтвердження тому, що процеси, які відбулися в європейській культурі, – універсальні і неминуче повинні відбутись і в культурі українській. Якщо століттями Україна не мала можливості черпати з джерел світової культури, а свою власну намагалася не розгубити у державах-завойовниках, ревно оберігаючи традиції й обряди, то нині вона намагається це надолужити.

Така проста мова цифр свідчить, що в українському театрі після розпаду Радянського Союзу з'явилася можливість розвиватися разом зі світовими тенденціями, але із запізненням майже в століття. А оскільки наша культура, звісно, є частиною світової, прискорені процеси надолуження мали відбутись. І вони відбулися майже повністю за десятиліття. Після чого у театрі почалися процеси стагнації і пошуки нового героя у театральній естетиці. Багато хто знайшов цього героя саме в античності, що змогло нерозривно пов'язати наш театр із європейським.

Антична традиція розповідає, що в 534 р. до н. е. в Афінах, під час весняного свята Великих Діонісій, відбулася перша постановка трагедії, автором якої був Феспід. У наш час є багато наукових досліджень, що вивчають прототеатральні явища, котрі мали місце набагато раніше. Але все ж античний театр – витвір людської думки, зацікавлення яким ніколи не зникне. Твори, створені понад дві тисячі років тому, цікавлять людей століттями інколи навіть більше, ніж сучасні. Важливим стає не тільки зберегти філософський зміст, а й надати універсальним античним образам сучасного звучання, актуалізувати їх для сучасного глядача, наділивши рисами людей нової епохи.

---

<sup>1</sup> Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej a Wschodniej. – Warszawa, 1997. – С. 127

- <sup>2</sup> Антонович Д. Триста років українського театру 1619 – 1919 / Д. Антонович. – Львів, 2001. – С. 190
- <sup>3</sup> Там само. – С. 126
- <sup>4</sup> Красильникова О. Історія українського театру ХХ сторіччя / О. Красильникова. – К., 1999.
- <sup>5</sup> Там само.
- <sup>6</sup> Кобів Й. Спектакль про славного байкаря / Й. Кобів // Вільна Україна. – 1959. – 20 лютого.
- <sup>7</sup> Лурье С., Плаушевская Е. Вторая встреча с Эзопом // Львовская правда. – 1959. – 15 февраля.
- <sup>8</sup> Рябокобиленко С. Не забывать Герострата // Львовская правда – 1973. – 12 ноября.
- <sup>9</sup> Веселка С. Львівський період творчості Лариси Кадирової / С. Веселка // Просценіум. – Львів, 2003. – Ч. 3(7). – С. 51.
- <sup>10</sup> Білецька Л. Федра та її оточення / Л. Білецька // Вільна Україна. – 1988. – 17 грудня.
- <sup>11</sup> Там само.
- <sup>12</sup> Расин Ж. Сочинения / Ж. Расин. – М., 1984. – Т. 2.
- <sup>13</sup> Білецька Л. Федра та її оточення / Л. Білецька // Вільна Україна. – 1988. 17 грудня.
- <sup>14</sup> Там само.
- <sup>15</sup> Там само.
- <sup>16</sup> Степанчикова Т. Путь актрисы / Т. Степанчикова. – Львов, 2002. – С. 156.
- <sup>17</sup> Вальо М. «Медєя» / М. Вальо // Вільна Україна. – 1967. 12 квітня.
- <sup>18</sup> Там само.
- <sup>19</sup> Там само.
- <sup>20</sup> Ревуцький В. Віра Левицька. Життя і сцена / В. Ревуцький. – Нью-Йорк, 1998.
- <sup>21</sup> Там само.
- <sup>22</sup> Вергелес Т. Не кожен день трапляється душа / Т. Вергелес // Молода Галичина. – 1995. 6 квітня.
- <sup>23</sup> Там само.
- <sup>24</sup> Там само.
- <sup>25</sup> Там само.
- <sup>26</sup> Веселка С. У просторі трагедії / С. Веселка // Неділя. – 1995. – 19 травня.
- <sup>27</sup> Там само.
- <sup>28</sup> Вергелес Т. Не кожен день трапляється душа / Т. Вергелес // Молода Галичина. – 1995. 6 квітня.
- <sup>29</sup> Веселка С. У просторі трагедії / С. Веселка // Неділя. – 1995. – 19 травня.
- <sup>30</sup> Там само.
- <sup>31</sup> Вергелес Т. Не кожен день трапляється душа / Т. Вергелес // Молода Галичина. – 1995. – 6 квітня.
- <sup>32</sup> Там само.
- <sup>33</sup> Koczur M. Teatr antycznej Grecji / M. Koczur. – Wrocław, 2001.
- <sup>34</sup> Там само.
- <sup>35</sup> Кондур Н. Театр українського бароко, або Спроба національного міту? / Н. Кондур // Просценіум. – 2006. – Ч. 1 (14). – С. 60.



# ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА



**КІНЕМАТОГРАФ БРАТІВ КОЕНІВ:  
ІРОНІЯ ПОСТМОДЕРНУ**

*Тема статті – постмодерністські тенденції та їх прояв у кінематографі американських режисерів братів Коенів на різних етапах творчості останніх.*

**Ключові слова:** іронія, пародійність, цитування, міфологія, жанр.

*Тема статьи – постмодернистские тенденции, их проявления в кинематографе американских режиссеров братьев Коэнов на разных этапах творчества последних.*

**Ключевые слова:** ирония, пародийность, цитирование, мифология, жанр.

*Postmodern tendencies, their manifestation in the brother Cohen cinema at the different periods of their carrier.*

**Key-word:** irony, parody, quotation, mythology, genre.

Брати Коени з'явилися на кінематографічному горизонті в середині 1980-х років ХІХ ст. Тоді ж заявили про себе такі enfant terribles американського кінематографа, як Джим Джармуш і Девід Лінч. Зірка Квентіна Тарантіно зійде дещо пізніше. Вже у вісімдесятих на кінематографі позначиться одна з найхарактерніших рис мистецтва постмодерну – наближення авангарду і відвертого кічу. В американському кіно цей процес набув своєрідних форм. Серед недоторканих святинь естетики Голлівуду завжди виділялися фабула і жанр. Найвизначніші кіномитці Америки не відступали від цих «священних корів». Розказати захоплюючу історію – таке надзавдання завжди стояло перед американським кінематографістом, незалежно від того, на якому щаблі «табелю про ранги» він перебував. Справедливо буде згадати, що першими цю небезпечну гру розпочали європейці. Ця «нова» і «нова-нова хвиля» скористалася повною мірою жанровими схемами «гангстерського» фільму і трилера, апелювала до обожнюваного Гічкока, щоб розповідати, як-то кажуть, «про інше». Мабуть, ці віяння з Європи надали сміливості і заокеанським кіномитцям. Вони розпочали не лише гру і жонглювання голлівудськими стереотипами, а й використовували європейський досвід, започаткований ще «Андалузьким псом» Бунюеля. І Джармуш, і Лінч,

і брати Коени, залишаючись стовідсотково американськими режисерами, вводять у структуру своїх стрічок, що ґрунтуються на добре вибудованих за американською традицією історіях, відчутний елемент сюрреалістичного фантазування, характерний для європейського кіно.

Дебютували Коени в 1984 р. стрічкою «Просто кров». Показово, що вже тоді, задовго до Тарантіно, молоді американські режисери розпочали свої вільні ігри з традиційними жанровими структурами. І не тільки. Тут зовсім у іншому ракурсі показано постать головного героя, який теж має в класичному американському кіно чіткі кліше, порушувати які нікому не дозволялося. В дебютному фільмі Коенів ідеться про симпатичного працівника нічного клубу, закоханого в дружину свого шефа. Несподівано герой знаходить у кабінеті його тіло і підозрює, що вбивство – то справа рук його коханої. Щоб урятувати жінку, юнак везе тіло за місто, аби там його потай поховати. Та жертва несподівано приходить до тями. І далі йде епізод, який так чи інакше стає центральним у фільмі, бо він докорінно змінює традиційне трактування постаті позитивного героя в американському трилері. Розуміючи, що тепер підозрюваним стане він сам, бармен вирішує добити пораненого. Далі бачимо шокуючі кадри невмілої і недолугої розправи, яка закінчується тим, що в землю закопують людину, яка ще дихає. Здається, що Коени навіть пішли шляхом відтворення на екрані реального часу, зробивши майже нестерпним для глядача це криваве видовище. Так автори фільму поставили знак рівняння між катом і жертвою, натякаючи, що, залежно від обставин, їм дуже легко помінятися місцями. Щоправда, рука долі відновить справедливість, згідно з голлівудською традицією загинуть усі, хто заплямував себе кров'ю, в тому числі й головний герой фільму. І разом з тим, попри цю вищу справедливість, у самій назві звучить свого роду байдужість до того, що відбувається. «Просто кров» – ці слова запозичені в одного з улюблених авторів Коенів – у Д. Геммета. Так цей майстер детективу характеризує стан людини, що вперше вчинила вбивство.

Подальший шлях режисерів – це вірність собі у відтворенні світу з максимальною достовірністю, поєднаною з гротеском. І ще, картина Коенів притаманне майже постійне звернення до іронічного переосмислення естетики Голлівуду. Але, з іншого боку, саме вона є для них живильним джерелом. Це проявляється і в відтворенні тих епох, коли влада імперії кіно була непохитною і неподільною. Як бачимо, це повністю відповідає одній з наріжних максим постмодерну, що її виголосив Умберто Еко: блукаючи лабіринтами культур минулого, з уламків їх артефактів творити своє мистецтво.

Слід зауважити, що брати Коени наслідували певним чином і практику американських «незалежних» щодо «мінімалізму» і прагнення творити кіно малобюджетне. Вони знаходили дотепний вихід з ситуації навіть коли була потреба відтворити минулу епоху з усіма її знаковими деталями часу. Так було в фільмі «Перехрестя Міллера» (1990), до речі зверненого не

лише до класики Голлівуду епохи Депресії і бутлегерства, а й сповненого ремінісценцій з таких знаменитих гангстерських стрічок епохи «срібного віку» Голлівуду, як «Хрещений батько» Ф. Ф. Копполи і «Якось у Америці» С. Леоне. Прагнучи якомога скоротити бюджет, автори відтворили сцени мафіозних сутичок у лісі, стверджуючи, як свідчить А. Плахов, що «ліс 1929 року, як дві краплі води схожий на ліс 90-го»<sup>1</sup>.

Помічені і відзначені критикою Коени, втім, не претендували на якісь високі шаблі ні в американському, ні тим більш у європейському кіно. Прорив стався на початку 90-х, коли до програми Канського фестивалю 1991 р. було включено їхній фільм «Бартон Фінк». Це знову «ретро». Дія відбувається в «золотий вік» Голлівуду, на початку 40-х. У цій стрічці з'являється герой «вудіаленівського» стибу, розгублений інтелектуал, який ще не раз «прикрасить» своєю постаттю екран Коенів. Як і в «Перехресті Міллера», йдеться не про документальне відтворення епохи, а про ремінісценції на голлівудські мотиви, що домінували в ті часи. Якщо в «Перехресті Міллера» було використано фабульні схеми і образи твору Д. Геммета «Скляний ключ», то «Бартон Фінк» – річ цілком оригінальна. Втім, і в ній рясно присутні теми і образи, характерні для екранних реалій Голлівуду 40-х років, хоч і потрактовано їх у притаманному Коенам іронічно-пародійному ключі.

Головний герой, Бартон Фінк, – успішний драматург з Бродвею отримує пропозицію від босів Голлівуду, від якої годі відмовлятися. З вірою у свою щасливу зірку і свій талант, письменник-ідеаліст прибуває на Західне узбережжя. Спочатку стрічка розгортається як досить традиційна сатира на голлівудське середовище. Тут і самовпевнений продюсер Ліпчик, що має риси хрестоматійно відомих «батьків» Імперії сновидінь від Луїса Майєра до Джека Ворнера.

Сценарист – у минулому знаменитий письменник, а нині п'яниця і садист, який тероризує свою секретарку. Тут можна знайти прямий «неввічливий» натяк на таких класиків, як С. Фіцджеральд і У. Волкнер, що не гребували підробляти в Голлівуді.

І все ж головним об'єктом жорстокого сатиричного дослідження стає сам головний герой – сценарист Бартон Фінк (Д. Туртурро). Адже саме він, охоплений найкращими сподіваннями, рішуче налаштований писати правду і тільки правду, уплутався в гру, з якої годі було сподіватися вийти переможцем.

І що наполегливіше Фінк прагнучиме відтворювати «правду життя», то більше вона віддаляється, неначе «фата моргана» в пустелі, а звичайні люди і речі, немов у кафкіанській фантазмагорії, набувають якихось сюрреалістичних рис.

Цілком логічна пропозиція продюсера: аби письменника ніхто не відволікав, він має зачинитися в готельному номері і працювати, – несподівано набуває моторошного забарвлення. Респектабельний зовні готель, виявляється старим, захарашеним і занедбаним. Кімнатка, в якій змушений

мешкати Фінк, може викликати лише відчуття клаустрофобії. Єдиною світлою плямою у цій похмурій кімнаті є рекламний плакат, де зображено привабливу дівчину, що насолоджується сонячним теплом на морському пляжі. Цей плакат сприймається як свого роду еталон маскульту, те, від чого всіма силами бажає відсторонитися Фінк. До того ж готель заповнений якимись дивними постатями, серед яких своєю вітальністю і енергією виділяється хіба що страховий агент Чарлі, готовий завжди розрадити сусіда пляшечкою віскі. Та несподівано виявляється, що під машкарою «свого хлопця» (відповідно законам голлівудського трилера) криється небезпечний маніяк, який стинає голови своїм жертвам. Незважаючи на гучні візити поки що не викритого Чарлі, Фінк продовжує наполегливо творити, аж поки не помічає, що він перетворився на придаток своєї друкарської машинки, яка раптом набуває страхітливої активності та незалежності. Для акцентування цієї думки Коени подають кадри, зняті «з точки зору» клавіші цього нехитрого приладу. Можна запідозрити, що «хитромудрі» брати вирішили проілюструвати відому постмодерну тезу про смерть Автора, про перетворення його в «скриптора», що лише фіксує певний текст, незалежний від його творчої волі. Постать автора деперсоніфікується, втрачає свою психологічну артикуляцію. Кадри, зняті «з точки зору» друкарської машинки, набувають не меншої макабричності, ніж пробудження Фінка поруч із коханкою, у якій відтято голову. Далі котиться вир подій з пожежею, арештом і визволенням Фінка, який зрештою опиняється на морському узбережжі, яке він бачив на глянцевому плакаті в своєму номері. В руках у Фінка коробка, в якій зручно носити дамські капелюшки, а можна і... Фінк з жахом поглядає на акуратно перев'язану картонку, адже він отримав її він маніяка Чарлі.

Автори фільму так і залишають глядача в невідомості – що ж таки насправді було в тій коробці. Власне, з цієї стрічки брати Коени послідовно починають мистецьке втілення тези про онтологічну непізнанність світу, що обертається до нас то фантазмагорією, то фільмовою ілюзією, і тому, на думку польських критиків М. Пшиліпяка і Є. Шилака, режисери перекладають на глядачів відповідальність за те, як вони витлумачать їх режисерський месидж, воліючи шокувати заявами, що самі його не мають узагалі. Адже людство змиралося з думкою, що життя не має сенсу, то чому ж його мусить мати мистецтво<sup>2</sup>. Втім, це знов-таки постмодерні «жарти».

Завдяки «Бартонові Фінку» американські режисери успішно виграли в європейців на їхньому полі: «Золота пальмова гілка» Канського фестивалю 1991 р. За кілька років на режисерів уже чекав «Оскар» за фільм «Фарго». Стрічка ця здається безкінечно далекою від їх європейського експерименту. Зовні це класичний американський фільм, побудований за американською міфологією на чіткому протиставленні добра і зла. І разом з тим, це погляд на американську цивілізацію зсередини, погляд уважний та іронічний.

Йдучи начебто за американським міфом, Коени рішуче змінюють традиційні маски героя і злочинця американського кіно. Виявляється, що

зовні цілком добропорядний менеджер автомобільної фірми Джеррі здатний задумати огидний злочин. Найнявши двох головорізів, він домовляється про викрадення своєї дружини, сподіваючись, що тесть викупить її за чималі гроші. Звісно, викуп поділять між собою замовник і виконавці. Принципово важливим є те, що криваві і жорстокі плани плекає людина абсолютно пересічна, звичайна, непомітна, не здатна, здається, навіть мухи вбити.

Проте саме він залюбки стає партнером двох кримінальних типів, змальованих у традиції гран-гіньюлю. Вони нагадують персонажів з «Комічної» часів Мак-Сеннета або, якщо брати ближче, то з абсурдистських комедій братів Маркс – один похмурий, мовчазний гігант, що не випускає з рота недокурок, інший – невисокий, верткий, балакучий, чим страшенно дратує свого напарника. Їх учинки крок за кроком переходять у криваву клоунаду, в жахливий фарс, в якому через «непрофесійність» злочинців гинуть дружина Джеррі, її батько, поліцейський і ще двоє випадкових свідків. Врешті-решт, мовчазний злочинець, втративши терпець від балачок свого напарника, перемелює його в гігантській м'ясорубці. Спостереження у фільмах Коенів за світом американської провінції, за її мешканцями приводить до висновку, що агресивний хижак живе в душі кожного і потрібен лише певний збіг обставин, щоб ця хижа сутність людини проявилася повною мірою.

Хто ж протистоїть цьому світові зла? І тут режисери кидають черговий виклик традиції американського кіно класу «Б». Антиподом злочинців, їх переможцем стає зовсім не блискучий супермен шварценегерівського типу. Розплутує загадкову кримінальну справу жінка-полісмен, непоказна, непримітна, ще й на останніх місяцях вагітності. Роль поліс-вумен Марджі Гендерсон зіграла дружина Джоела – Френсіс Мак Дорманд. Наділивши свою героїню привабливістю, актриса разом з тим всіляко акцентує звичайність, пересічність цієї жінки. Розкрити злочин їй допомагає як її жіноча інтуїція, так і налаштованість на одну хвилю з Джеррі, прекрасне розуміння мотивів його вчинку.

На відміну від «Бартон Фінка» чи наступного фільму «Великий Лебовський» Коени демонструють у «Фарго» максимальну стриманість у застосуванні виразних засобів, нахил до майже документальної естетики. Проте їх мистецька палітра вражає точністю знайдених прийомів. Режисери начебто всіляко прагнуть зруйнувати глядацькі очікування, що ґрунтуються на певних сталих уявленнях про запропонований жанр. Так під час викрадення дружини Джеррі один з бандитів, укушений жінкою в руку, починає бігати по будинку у пошуках аптечки, аби втамувати кровотечу.

Для монтажної композиції фільму в цілому і характерна різка зміна темпоритму, коли затягнуті, повільні епізоди змінюються своєрідним «синкопом»: галасом, біганиною, метушнею. Саме так виглядає викрадення, що починається зі спостереження камери за монотонною течією повсякдення пересічної американки і раптово, з появою викрадачів переходить у шалену метушню, позбавлену будь-якої логіки та сенсу.

Камера може спостерігати за персонажами зі значної відстані, скажімо, коли вбивці тікають сніговою пустелею і неначе губляться в безкінечному білому просторі. І так само раптово камера максимально наблизить до глядача великий план з червоними плямами крові, що залишилися на снігу.

В картині немає ні сюрреалістичних фантазмагорій, що їх бачимо в «Бартонові Фінку», ні відвертих стилізацій під улюблений кінематограф 30-х, що прочитується в більш пізній картині «О, де ж ти, брате?», в якій герой Джорджа Клуні в м'ятій кепочці, що прикриває набріолінену зачіску, так нагадує і Кларка Гейбла й героя Генрі Фонда з «Грон гніву» Д. Форда. А двоє злочинців, що супроводжують його в безкінечній «Одіссей» дорогами і стежками американської провінції, примушують згадати персонажів все тієї ж «Фарго».

Саме у своєму оскароносному фільмі Коенам, за словами А. Плахова, вдалося досягти академічної незворушності та мінімалізму режисерського стилю. І при тому залишитися вірними своїй манері гіперреалістичного гротеску, мішанини потворного і прекрасного<sup>3</sup>.

Пародійність, така відверта у «Бартонові Фінку», де зображення реальності виявляється «симулякром» щодо кіно 40-х років, або в картині «О, де ж ти, брате мій?», що посилає нас до 30-х років, у «Фарго» постає в прихованому, проте від того не менш відчутному вигляді. Форма фільму-репортажу про начебто реальні події, потрібна була братам Коенам для того, аби ще раз продемонструвати неможливість об'єктивної оповіді про ту чи іншу реальність, перевернути, неначе у кривому дзеркалі, улюблені американські міфологеми.

На думку А. Плахова, новизна естетики «Фарго» полягає в тому, що «міфологеми в ній уведено всередину сюжету і стали частиною його життєподібної органіки»<sup>4</sup>.

Варто погодитися з думкою тих дослідників, які бачать певну близькість творчих пошуків братів Коенів і таких своєрідних режисерів, як Д. Дармуш і Д. Лінч. Це стосується як схильності до естетичної стилізації, так і до того, в який спосіб подаються сцени насильства і використання кримінальних сюжетів для розкриття традиційності мотивів поведінки екранних персонажів.

Творчість Коенів у новому тисячолітті, здається, набула нової виразної тенденції. Від картини до картини зростає скепсис, іронія набуває дедалі похмуріших рис, так само як і зла пародійність, що вже робить своїм об'єктом не лише гламурність і моралізаторство голлівудської продукції, а й сам традиційний американський спосіб життя. Це можна помітити і в такій оскароносній картині, як «Старим тут не місце». «Оскар», за виконання ролі другого плану – найманого вбивці Чигура, отримав актор Хав'єр Бардем. Про нього слід сказати кілька слів окремо. Це один з блискучих представників творчої династії Бардемів, племінник режисера Хуана Антоніо

Бардема. В його фільмографії – роботи у таких відомих і знаменитих режисерів, як Педро Альмодовар і Вуді Аллен. Мало хто з європейських акторів має стільки нагород, в тому числі й два «Оскари», «Золотий глобус», відзнаки європейських фестивалів. Одна з визначальних характеристик його творчості – багатогранність. Саме таким він утвердився на екрані, зігравши в фільмі іспанського режисера А. Аменабара «Море всередині» (2005). В картині «Крістіна, Віккі, Барселона» Вуді Аллена він з'явився як божественний художник, а брати Коени побачили в ньому фатальну постать таємничого вбивці, такого собі «янгола смерті», що безжально і невідступно переслідує героя фільму.

На думку спадає один із світових шедеврів – «Жадібність» Е. фон Штрогейма, де теж ідеться про всевладну і отруйну силу грошей, про неминучість розплати за злочин, про ті страшні трансформації, що можуть відбуватися з людиною, яка стала на хибний шлях. Для авторів стрічки «Старим тут не місце» багато значать слова ветерана-шерифа, сказані своєму молодшому колезі, коли той починає нарікати на зростання злочинності: «Так було завжди», – а намагання щось змінити на краще лише свідчать про марнославство людини, спроби взяти на себе місію деміурга.

Успішний, визнаний критикою фільм раптом викликає дивні асоціації з долею самих авторів. А чи не втрачають вони енергетику, притаманну їхнім кращим стрічкам 90-х, чи не набувають їх фільми надто вже демонстративного самоцитуювання, непритаманної їм серйозності? До речі, такі думки викликає і наступний фільм Коенів, що позбавлений легкості і невимушеності їхніх попередніх робіт.

У картині «Після прочитання спалити» улюблені пародійні мотиви Коенів знову набувають рис «чорної комедії». Об'єктом осміяння стає не стільки реальна «шпигуноманія», як її кінематографічні образи, що знаходять своє антиглянцево і антигламурне втілення. Дія розгортається, як і в традиційному голлівудському шпигунському бойовику, навколо диску із записами, що належать колишньому агенту ЦРУ Коксу (Д. Малкович). Всі очі викрасти її переслідують свої не зовсім шляхетні цілі. Колишня дружина сподівається, що знайде там банківські рахунки чоловіка, інші впевнені, що там є неабиякі державні таємниці, на продажах яких можна непогано заробити. Парочку таких горе-шантажистів грають Ф. Макдорменд і один з найгламурніших героїв сучасного екрану Бред Пітт. Здається, цей актор серйозно вирішив довести, що він здатен не лише чарувати своєю невідпорною привабливістю серця жіночої половини глядацького залу, а й готовий до блискучих перевтілень. Цього разу він з'являється як недоладний і гротесковий персонаж, з неадекватною реакцією на будь-які події. Так він відмовляється переслідувати Кокса, бо боїться покинути свій велосипед, а на зауваження Лінди (Ф. Макдорменд), що на ньому є замок, твердить, що його залюбки можна відкрити авторучкою. До речі, в цьому комедійному епізоді відбивається скандал з фірмою Kryptonite. Вважалося, що якість їх



замків поза підозрою, а виявилось, що вони відкриваються без найменших зусиль. Своєрідною пародією на нав'язливе бажання американців будь-що зберігати молодий вигляд (до речі, як жінок, так і чоловіків) стає «ідея фікс» працівниці спортзалу Лінди за всяку ціну зробити собі пластичну операцію. І хай ціною буде продаж важливих державних секретів і таємниць. Адже коли Лінда й її колега Чед переконуються, що грошей від Кокса вони не отримають, то поспішають з диском у посольство Росії.

Втім, на всіх, хто хотів скористатися начебто таємною інформацією, чекає жорстоке розчарування. Таємничий диск, виявляється, не має жодної цінності ні для ЦРУ, ні для розвідок інших держав. І спалити його рекомендують не для того, аби зберегти державні секрети, а просто знищити як непотріб.

Оця якість людської натури, що готова надавати підвищеного значення порожнім і речам, і явищам і не звертати уваги на істинні цінності, стане знову об'єктом мистецького дослідження в їх стрічці «Серйозна людина». Тут знову можна шукати натяків і ремінісценцій. У вітчизняного глядача це, хоч як це дивно, можуть виникнути асоціації з персонажами творів Шолом-Алейхема або навіть з «Одеськими оповіданнями» І. Бабеля. Річ у тім, що хоч дія відбувається в американському передмісті, його населення здебільшого належить до єврейської общини. І, як це демонструють на екрані брати Коени, завдяки точно знайденим характеристам і типажам, упізнаються риси людей і ситуації, знайомі ще з біблійних часів. Деякі критики навіть бачать у сюжеті фільму відтворення історії біблійного Йова.

Можна сказати, що цього разу режисери зосередилися на «ретро», відтворюючи надзвичайно прискіпливо і точно епоху кінця 60-х минулого століття. Мабуть, це можна пояснити не лише ностальгічними настроями. Схильні до парадоксів митці вирішили «зіштовхнути» в своєму фільмі події і характери, що, з одного боку, є породженням буремної епохи кінця 60-х років, коли американське суспільство було знуртоване потрясіннями антивоєнних, антирасистських рухів і сексуальною революцією. А з другого – це була могутня традиція, що прийшла з європейських країн, причому як протестантська так і юдейська.

Щоб наголосити залежність від цієї традиції, режисери не тільки вводять у сюжет постаті трьох рабинів, поданих, щоправда, досить шаржовано. Перед основним сюжетом автори фільму пропонують своєрідний пролог, історію, яку брати вигадали самі, бо не знайшли потрібного переказу чи легенди на ідиші. Як свого роду гра звучить і їхня заява про те, що цей пролог не має жодного стосунку до основного сюжету. До фабули – так, але авторський месидж був би куди менш зрозумілий без містичної історії прологу.

Перш ніж поринути в Америку 60-х років, дія розгортатиметься в Польщі, в маленькому єврейському містечку. Повернувшись зимового вечора з подорожі, чоловік розповідає дружині, що, коли зламався його возик, йому на допомогу прийшов їх далекий родич і він запросив його відігрітися і

відпочити в їхньому домі. Дружина мало не неприємніє: цей родич три роки як помер. Отже, в їх оселі з'явився злий дух. Старий, що заходить у будинок, дуже мало нагадує привид, та дружина вирішує впевнитись, що це не вовкулака. Вона кидається на нього з ножом. І, о жах, він лише сміється. І коли вже чоловік переконаний, що перед ним злий дух, старий встає і виходить, стікаючи кров'ю. Кожен з подружжя лишаються упевненими в своїй правоті: чоловік – що його дружина вбила людину, а вона, що прогнала злого духа. Здавалось би, який стосунок має ця історія до життєвих перипетій шкільного вчителя фізики, типового інтелігента в окулярах, Ларрі Гопніка? До речі, у зв'язку з цією постаттю критики знов-таки настійливо згадують персонажів Вуді Аллена. Виявляється, найбезпосередніше. Позбавлений будь-якого марновірства, фізик не може відповісти на запитання: чому над його головою збираються хмари, чому навіть його безневинний вчинок веде до сумних наслідків. Щоправда тут виникає ще один парадокс, що його любляють фізики, – про kota Шредінгера. Ларрі із захватом пояснює своїм учням цю загадку. Кіт, який перебуває в ящику, – він живий чи мертвий? На це немає відповіді, поки ящик закритий. Цей парадокс фізик Шредінгер вигадав для того, щоб довести одне з положень квантової механіки. Для Коєнів він потрібний знов-таки, як і пролог до фільму, лише для того, щоб довести думку: в житті далеко не все піддається раціональному тлумаченню. А саме в це свято вірив Ларрі Гопнік, фізик-інтелектуал.

Самі режисери, попри досить холодний прийом їх фільму, стверджують, що можна нічого не дивитись з їх фільмів, досить переглянути до кінця «Серйозну людину». Мабуть, для того, щоб переконатися, що серйозність нікого не врятує. Отже, режисери-скептики нарешті дійшли того віку, коли виникає потреба звернутися до публіки зі своїм «поясненням».

Нині є повідомлення, що Коєни беруться за вестерн. Це має бути римейк фільму 1969 р. «Справжня мужність» за романом Ч. Портіса. Це одна з останніх ролей Джона Вейна. За неї він отримав свого «Оскара». Режисери обіцяють, що фільм за своєю стриманістю і суворістю цілком відповідатиме законам жанру.

Залишається лише дочекатися, що вчинять брати Коєни ще з однією «священною коровою» американського кіно.

---

<sup>1</sup> Плахов А. Братья крови и огня, братья холода и льда // Андрей Плахов. Всего 33. – Винница, 1999. – С. 359.

<sup>2</sup> Przyłipiak M., Szytak Y. Kino najnowsze / M. Przyłipiak. Y. Szytak. – Kraków, 1999. – S. 88.

<sup>3</sup> Плахов А. Всего 33 / А. Плахов. – Винница, 1999. – С. 363.

<sup>4</sup> Там само. – С. 366.

## УКРАЇНСЬКИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ВІДЕОФІЛЬМ. ПЕРШІ КРОКИ

*Стаття піднімає питання перших кроків становлення українського документально-публіцистичного відеофільму як окремого жанру телебачення. Автор спирається на власний досвід роботи і не претендує на повний виклад історії українського документального відеофільму, йдеться лише про початок, про перші спроби, учасником та свідком яких він був.*

**Ключові слова:** відеофільм, режиссер, телебачення, режисерсько-операторська робота.

*Статья поднимает вопросы первых шагов украинского документально-публицистического видеofilmа как отдельного вида телевизионной продукции. Автор опирается на собственный опыт работы и не претендует на полное изложение истории украинского документального видеofilmа, речь идет только о начале, о первых пробах, участником и свидетелем которых он был.*

**Ключевые слова:** видеofilm, режиссер, телевидение, режисерско-операторская работа.

*The article deals with the questions of the first steps in the formation of the Ukrainian documentary and public video-film as a separate genre of television. The author uses his own work experience and doesn't reveal the whole history of the Ukrainian documentary video-film. It tells us just about the beginning and the first attempts where he took part.*

**Key-words:** videofilm, producer, television, producer's and operator's work.

Наприкінці грудня 1977 року наказом Голови Держтелерадіо України було відзначено дипломом першого ступеня з наданням творчого відрядження по «Ленінських місцях» режисера-постановника циклу відеофільмів «Найдорожче». Як на той час, це була найвища нагорода, якою міг бути відзначений творчий працівник системи телебачення і радіо. Але річ не в факті нагороди. Спогад про неї цінний лише тому, що диплом, який зберігся у нагородженого режисера, являє собою одне із перших документальних свідчень про власне виробництво відеофільмів телебаченням України.

Першою ж рецензією з-поміж тих, що збереглися, наскільки відомо авторів цих роздумів, можна вважати невеличку нотатку В. Іванченка, вміщену у газеті «Радянська Україна» 11 листопада 1976 р..

Слід зазначити, що автор не вжив слово «відеофільм», але нотатка є документальним свідченням виходу в ефір циклу під назвою «Найдорожче».

«Небагатослівні кількасекундні кінокадри-інтерв'ю токаря, хлібороба, молодій ткалі та студента починають передачу «Причетність», якою Українське телебачення 5 листопада відкрило новий цикл публіцистичних телепрограм...»<sup>1</sup>

Отже, маємо і точну дату — 5 листопада 1976 року.

Над циклом працювала творча група до якої входили автор і ведучий — поет Володимир Бровченко, редактор Олександр Бойко, кінооператор Валерій Канюка і режисер Олексій Одинець. Як було зазначено:

«Особливість багатосерійної програми, яку готує творча група, — органічне поєднання строго документального матеріалу з високим художнім словом...»<sup>2</sup>.

Вперше стосовно Українського телебачення слово «відеофільм» було вжите в газеті «Вечірній Київ» 28 листопада 1977 р. в рецензії Ю. Цюпи, надрукованій у рубриці «Новини телеекрану», яка розпочиналася такими словами: «Українське телебачення продовжило цикл відеофільмів „Найдорожче“, цикл, в якому розповідається про витоки радянського способу життя через конкретні долі людей; в суботу на екрани УТ вийшов сьомий відеофільм „Як тебе не любити, Києве мій“»<sup>3</sup>.

Не будемо акцентувати увагу на ідейній і тематичній спрямованості циклу «Найдорожче», йдеться не про неї, просто маємо ще одну точну дату: 28 листопада 1997 р. — вперше вжито визначення «відеофільм» стосовно твору Українського телебачення.

Вважаю за потрібне наголосити, що на той час на телеекранах СРСР, отже і на телеекранах України, вже пройшов цикл відеофільмів «Наша біографія», підготовлений ЦТ.

Аби покінчити з газетними свідченнями хочу навести цитату із власної статті «Лелеки на ріллі», вміщеної під рубрикою «Телебачення: день за днем» у газеті «Культура і життя» 6 листопада 1980 р.:

«Ось уже кілька років ми з головним редактором пропаганди УТ Віктором Пасакком працюємо в жанрі документально-публіцистичного відеофільму»<sup>4</sup>.

Статтю було присвячено роботі над відеофільмом під назвою «Земля і люди», який вийшов на екрани УТ у 1980 р., а до нього побачили світ відеофільми «Навіки разом» і «Вагомий колос України» у 1979 р.

За свідченням І. Г. Мащенко, у першому томі його дослідження історії телебачення України «Телебачення de facto» зазначено:

«Два перші українські художні короткометражні відеофільми за новелами

Євгена Гуцала „Виїзний товариський суд” та „У лузі, на старому дивані” було знято за допомогою ПТС працівниками відділу відеофільмів, організованого у 1980 році при Дирекції програм УТ»<sup>5</sup>.

Проте, стверджую, що вищезазначені роботи — і мої, й ті, про які пише І. Г. Машенко у своїй книзі (а пише він про перші короткометражні постановочні ігрові відеофільми, а цикл «Найдорожче» — документально-публіцистичний), відеофільмами, у повному розумінні цього терміна, не були. То були перші спроби на шляху до нового виду телепродукції, і той шлях треба було ще здолати.

Може здатися нелогічним, що автор розпочинає дослідження зі свідчення преси про перші відеофільми, до речі зроблені і ним самим, а через декілька рядків стверджує, що ті роботи відеофільмами ще не були.

Спробуємо розібратися по порядку. Розпочнемо з розмежування визначення кінофільму і відеофільму.

«Кіноенциклопедичний словник» кінофільм (від англ. *film* — плівка) визначає як: «матеріальне втілення кіно твору — сукупність зображень послідовно зафіксованих (у прямій або перетвореній формі) на кіноплівці (або на іншому носії) і з'єднаних у тематичне ціле, передбачене для демонстрації на екрані»<sup>6</sup>.

Як видно із цього визначення, використання кіноплівки як єдиного носія фільму не ставиться обов'язковою умовою. І справді, вищезгаданий словник вийшов з друку у 1986 р., на той час уже існували широко розповсюджені сьогодні касети і диски, було винайдено фіксацію зображення і звуку на дроті і кристалах.

Щодо вирішення питання про те, що таке є відеофільм як жанр телемистецтва, звернемося до дослідження режисера, котрий був одним із перших українських режисерів, який не лише працював над створенням відеофільмів, а й розмірковував над проблемою становлення відеофільму на Українському телебаченні.

Мається на увазі стаття професора В. Б. Кісіна «Відеофільм. Перші кроки і перспектива», вміщена у 4-му випуску збірника «Мистецтво кіно» за 1983 р. Він пише:

«Все було гранично ясним: зафіксоване на кіноплівці — кіно, те, що іде з телекамер в ефір, — телебачення. Та на початку 60-х років з'явилися відеомагнітофони, і ясність дещо зменшилася. Виявилося, що можна зняти телекамерами, записати і змонтувати на відеоплівці справжній фільм, як на кіноплівку можна зафіксувати звичайну телепередачу. Так розвиток телебачення по-новому поставив проблему специфіки кіно і телебачення. Сьогодні ми розрізняємо ці мистецтва не за способом фіксації, а за внутрікадровим змістом, за функціями і можливостями монтажу, за способами оперування часом і простором, при відтворенні подій»<sup>7</sup>.

Цікаво, що той самий «Кіноенциклопедичний словник», виданий у 1986 р., зводить різницю між кіно і відеофільмом лише до фізичних особливостей носія: «Фільм записаний не на кіноплівку, а на відеомагнітну стрічку. Виник у 70-ті роки на ТБ, за стильовими ознаками багато чого запозичив у кінофільму»<sup>8</sup>.

Мабуть, ще довго точитимуться наукові суперечки щодо того, чи можна визнати телебачення самостійним мистецтвом, чи обмежити його зазіхання на місце на Парнасі лише тим, заради чого його зрештою винайшли — передачею на відстань рухомого зображення, а відтак функція його зведеться лише до транспортування на домашні екрани здобутків інших мистецтв — того самого рухомого зображення зі звуком на додачу.

Коли пригадаємо історію фотографії, кіно, визначимо їх як техногенні мистецтва, то мусимо визнати, що фотографія, щоправда, не в час Дагера, а кіно не з першого сеансу на бульварі Капуцинів, були допущені на той самий Парнас. І разом із тим фотографія не потіснила з нього живопис, а кінематограф — театр, хоча деякі гарячі голови таке пророкували. Які ж риси мають бути притаманними відеофільмові, аби він міг претендувати на свою винятковість, оригінальність, особисту прихильність бога Апполона — покровителя мистецтв.

Звернімося знову до В. Кісіна: «Покадрова зйомка, монтажне „конструювання“ події за рахунок відчутних змін просторових і часових „параметрів“ від знятого матеріалу — все це створює ту особливу динаміку та образну структуру кіно, яку сучасний глядач легко відрізняє від неквапливої достовірності телебачення. Не встигло, так би мовити, розвиднитися у цьому питанні, як стрімкий розвиток телебачення відкрив принципово нові можливості. Понад два десятки років кіно і ТБ розвивалися паралельно, ми спостерігали взаємовплив, та не мали підстав пророкувати поєднання теле-/кіноіпостасей видовища. Тепер можна впевнено твердити, що виникає сплав можливостей та естетичних якостей кіно і телебачення — в і д е о ф і л ь м»<sup>9</sup>.

Далі ми ще спробуємо розібратися в питанні, що саме передувало появі феномену відеофільму. На погляд автора, відеофільмом, у повній відповідності своїй назві, можна вважати такий твір телевізійного мистецтва, який створено за допомогою саме телевізійних засобів, — і лише телевізійних. Йдеться не лише про телевізійну техніку, а й телевізійні технології — телевізійний спосіб виробництва в усьому: від авторського сценарію до режисерського вирішення, від зйомок і монтажу до доставки споживачеві.

«Розвиток телемистецтва, а відеофільму — особливо, — зауважує В. Кісін, — залежить від розвитку техніки, опанування її нових можливостей, перетворення їх у виражальні засоби. Ця ситуація поки що унікальна в історії мистецтв, навіть якщо врахувати досвід кіно, де з рівня 20-х років усе було навпаки: розвиток кіномистецтва вимагав удосконалення кінотехніки.

Тому кожний крок у напрямку відеофільму ми повинні розглядати слідом за кроками техніки відеозапису і телезйомки»<sup>10</sup>.

Не дивно, що відеофільм міг з'явитися на світ не тільки після впровадження у практику телебачення відеозапису, а й після того, як технічні можливості його дають змогу створювати відповідне, притаманне лише телебаченню, видовище, і, хоч що б казали прихильники віднесення телебачення до рангу «молодшого брата кіно», видовище, яке може бути створене лише на телеекрані і лише за допомогою саме телевізійної техніки і технології, – існує.

За прикладами далеко ходити не треба, досить пригадати будь-які телевізійні трансляції змагань на Кубок європейських чемпіонів з футболу, фінали «Євробачення» тощо. Прості колись трансляції переросли себе і стали неповторним телевізійним видовищем. Беру на себе сміливість стверджувати, що створити таке видовище будь-яким іншим, не телевізійним, способом неможливо. Але повернемося у рік 1976-й.

На цей час на телебаченні вже повним ходом працювала техніка так званого «другого покоління», зокрема відеомагнітофони «Електрон-2» і «Кадр-3», які давали можливість провадити електронний монтаж відеозапису у повному розумінні слова. Магнітофони КМЗІ і «Кадр-1» «першого покоління», які існували на наших студіях до цього, були здатні лише фіксувати те, що надавали телекамери, але без будь-якої зупинки, не кажучи вже про перестановку якихось частин відзнятого матеріалу.

Це був час панування на телебаченні «живого ефіру», передачі «видавалися» безпосередньо зі студії або із ПТС, які вже існували, без зупинки. Так провадилися і громадсько-політичні, і постановочні програми, навіть цілі телевізійні вистави. Іноді відеозапис використовували для запису програм з ефіру задля їх повтору. Практично відеозапис для створення нових програм, навіть таких складних, як телевистави, не використовувався, тому що техніка, в разі зупинки з будь-яких причин, вимагала все повторювати з початку.

Відеомагнітофони нового «покоління» давали змогу не лише зупинятися у будь-який момент і продовжувати запис далі, а й переставляти шматки запису, міняти їх місцями, вставляти нові фрагменти у записаний матеріал, тобто можливості відеозапису ще не перевершили, як сьогодні, можливості кіномонтажу, але підійшли до них досить близько.

Десь у цей період – 1973–1976 р., – і з'явився спочатку на ЦТ, а потім й у нас термін «відеофільм».

Творчі групи Центрального телебачення повним ходом працювали над циклом відеофільмів «Наша біографія», присвяченим 60-річчю Радянської влади, залучивши до цієї роботи найкращі режисерські й операторські сили. Цикл планувалося показати всій країні.

На інших студіях також готувалися до цієї дати.

З визначних телетворів ЦТ не можна не згадати цикл програм «Бенефіс» про популярних у ті роки (1974–1975) акторів радянської естради і кіно, де режисер-постановник Є. Гінзбург, телеоператори О. Богданов, В. Кипарисов і Ю. Афанасьєв використали практично все, що могла надати тогочасна телевізійна техніка. Старше покоління сучасників пам'ятає вражаючі приййоми зйомки і монтажу, яких ми до цього на телеекрані не бачили.

Термін «відеофільм» тоді ще не вживали, але роботи режисера Є. Гінзбурга сміливо можна до них віднести, принаймні вони вперше на радянському телеекрані продемонстрували невичерпні можливості телевізійної технології.

Не відставала і наша Київська студія телебачення. Так, вищезгадуваний цикл «Найдорожче» розпочав свою першу програму 5 листопада 1976 р. і мав закінчитися через рік.

Не могу не наголосити, що така робота не могла виникнути на порожньому місці. Було накопичено певний досвід підготовки як постановочних так і публіцистичних програм. Зокрема робота над телевіставами й іншими постановочними програмами відкривала режисерам все нові і нові можливості телетехніки.

Тут не можна не відзначити творчу співдружність режисерів, телеоператорів і інженерів, яка панувала у той час на Київському телецентрі. Особисто я не пам'ятаю випадку, коли будь-яка задумка режисера чи оператора не знаходила б підтримки з боку наших відеоінженерів, які з недосконалої ще у ті часи апаратури робили для нас і те, що, на перший погляд, зробити було неможливо. Без творчого натхнення таких інженерів, як В. Оркуша, О. Венгрин, А. Печерога і багатьох інших, які не лише виконували наші завдання, а й самі пропонували нові творчі ходи, мабуть, нічого зробити б не вдалося. Тому автор вважає необхідним поруч із прізвищами авторів сценаріїв, режисерів, художників і телеоператорів обов'язково називати і тих відеоінженерів, які працювали разом з нами.

Першою на Українському телебаченні творчою групою, яка для визначення своєї роботи вжила слово «відеофільм», стала група на чолі з режисером Віктором Кісіним (телеоператор П. Черняхівський, художник Е. Колесов, відеоінженери запису і монтажу О. Венгрин, П. Глузд і М. Омельчук).

Ось як описує роботу над виставою «Весняний день тридцятого квітня» сам режисер-постановник: «Все було схоже на зйомки фільму на кіностудії: декорації виконали з докладною проробкою фактур, пристосували для зйомки зворотними точками, прискіпливо працювали з гримом, костюмом, піротехнікою, «шліфували» кожен кадр. Зйомки вперше велися не за порядком сюжету, з дублями (більше як сто кадрів, триста дублів), було застосовано тональне забарвлення кадрів, рирпроекція, переходи від кольорового до тонованого зображення. Під час монтажу зроблено понад сто п'ятдесят стиків, створено два варіанти монтажу, вперше на УТ здійснено



повний перезапис звуку. Отже, всі основні процеси створення відеофільму в умовах павільйону було опановано»<sup>11</sup>.

Початком свого особистого шляху до відеофільму може вважати постановку телевістави за повістю Володимира Дрозда «Люди на землі» влітку того ж 1974 року. До цього у нас з оператором-постановником Павлом Черняхівським було вже декілька поставлених разом телевістав, але всі вони, хоч де б відбувалася їх дія, не виходили за межі студійного павільйону. Пам'ятаю, як одного разу навіть автомашину у студію затягли.

Події повісті Володимира Дрозда мали під собою реальну фактичну основу. Вони насправді відбулися у житті невеличкого сільськогосподарського колективу з села Халеп'я, що розмістилося на дніпровських кручах під Києвом.

Спробуємо розібратися у підставах, які дають змогу вважати цю телевіставу кроком до опанування на Київській студії телебачення відеофільму.

Вибір для телепостановки повісті В. Дрозда був продиктований не лише актуальною темою, а й образністю авторської манери, як на нашу думку, дуже близькою до телебачення. Сценарій, за дозволом автора, написала редактор Олена Пальчун у співавторстві з режисером. Зрозуміло, що нами, вже на рівні сценарію, були враховані телевізійні вимоги, задумані режисерські прийоми і монтажні стики майбутньої телевістави.

Повторюю, ми не вважали, що створюємо відеофільм, визначений у робочих планах жанр «телевістава» нас цілком влаштовував.

У виставі були задіяні прекрасні акторські сили, Головну роль – Діда (голову місцевого колгоспу, прототип якого жив тоді під Києвом у Трипіллі) грав народний артист України Дмитро Франько, а поруч із ним була зайнята його студентка, тепер відома актриса – Наталя Сумська. Це була її перша роль на екрані.

Ми вирішили поєднати студійні зйомки з кадрами сцен, відзнятими у реальних обставинах за допомогою ПТС. Практично це була перша подібна спроба на Київському телебаченні. Таких сцен у телевіставі було дві. Одну ми знімали на автобазі у Києві, другу – на тваринницькій фермі села Халеп'я.

У повісті у Володимира Дрозда є цікавий епізод переправи через Дніпро на пасовища заплави отари корів. На час наших зйомок такого вже не робили, але режисерові-постановнику дуже хотілося відзняти таку переправу... Не вийшло, хоча керівництво колгоспу і району дуже хотіло нам у цьому допомогти. Неможливо було зупинити інтенсивний на той час рух швидкісних суден на Дніпрі.

Але експеримент виявився вдалим і телевістава вийшла в ефір.

Цього разу ми ще більше відійшли від канонів кіновиробництва, відмовившись зовсім від дублів сцен і подальшого озвучення кадрів, навіть відзнятих в умовах колгоспної ферми і автобазі засобами ПТС. Технологія

телебачення давала можливість іти таким шляхом: записана сцена переглядалася на місці і ніякої «страховки» не вимагала. Звук, записаний в умовах зйомок на натурі, цілком задовольняв і звукорежисера Олександра Калініна, і режисера-постановника.

Але то була телеставка, а не відеофільм, хоча за вищенаведеними ознаками (зйомки телезасобами, електронний монтаж, відеоплівка як носій і первинного, і кінцевого продукту) ця робота могла претендувати на іншу жанрову назву, тобто вважатися першим або одним із перших українських художніх відеофільмів...

Слід ще раз зазначити, що зйомки цієї телеставки проводилися по-епізодно, тобто монтажною одиницею був не окремий кадр, як у кіно, а епізод, подія, сцена.

Спроба винесення акторської дії у природні умови нашої творчій групі (редактор – Олена Пальчун, оператор-постановник – Павло Черняхівський, звукорежисер – Олександр Калінін) сподобалася, і в роботі над своєю наступною телеставкою за романом Миколи Олійника «Зерна», ми вже сміливіше задалегідь планували всі події, що відбуваються не в приміщенні, знімати засобами ПТС у природних умовах. У романі йдеться про селекціонера-дослідника, котрий напередодні війни винайшов новий сорт елітної пшениці, зерна якої із різними пригодами проніс через усі фронти і після війни посіяв.

Знову були запрошені провідні київські актори, Головну роль грав народний артист Анатолій Решетников.

Як бачимо, вжито термін «грав», притаманний театрові, а не кінотермін – «знімався в ролі». У період роботи над цими телеставками ми ще не задумувалися про нову назву телепродукції, хоч термін «відеофільм» уже широко вживався. Тут, так само як і у попередній роботі, зйомки велися в основному поепізодно, тобто монтажною одиницею все-таки залишалася сцена, епізод, подія. Правда, у цій роботі, знаючи наперед наші відеомонтажні можливості, ми могли дозволити собі й дрібніший поділ. Але це не була зйомка покадрова. Використовуючи багатоканальні можливості ПТС, знімали сцени майбутньої телеставки, роздрібнюючи їх щонайменше на окремі події. Звук знову записувався у дії, і до тонування ми не вдавалися.

Все це зводилося у єдине ціле у монтажній апаратній. На той час на Київському телецентрі вже існували відеомагнітофони, які могли впоратись із таким завданням. Йдеться про «Кадр-ЗП», управління якими могло здійснюватися через пульт управління. Однак і режисери, і відеоінженери, які проводили монтаж, ще не звикли до нововведення і не завжди користувалися автоматикою.

Технічний винахід існував, але мусив ще пробити собі дорогу.

Далі творчий шлях привів постановника телестав до пошуків у

галузі документалістики та публіцистики. Йдеться про згадуваний цикл «Найдорожче». Технологія його виробництва справді не просто нагадувала технологію кіно, а й низка матеріалів знімалася і монтувалася кінозасобами на 16-міліметровій оберненій кіноплівці й уже у готовому вигляді ставилася до телепрограми, до якої також входили епізоди відзняті у студії: інтерв'ю, бесіди за круглим столом, які вів ведучий програми – поет Володимир Бровченко.

Слід зазначити, що ці програми, незважаючи на наявність готових відзнятих і змонтованих кінофрагментів, що демонструвалися учасникам передачі в студії і ставали предметом обговорення, своєю технологією виробництва передбачали обов'язковий відеомонтаж, результатом якого була готова програма. Кінофрагменти практично завжди записувалися одночасно зі студійною частиною.

Якщо аналізувати частини, з яких складалася майбутня передача, то можна визначити, що і тут велася поепізодна зйомка. Одиницею, фрагментом для наступного монтажу була подія, яка відбувалася в студії. Під час відеомонтажу скорочувалися студійні розмови. Вони ставали більш динамічними, цікавими. Іноді фрагменти розмови могли бути переставлені, або й зовсім вилучені.

В окремих випадках, коли вимагалася особлива якість «картинки», відзнятий кіноматеріал після проявлення цілком переганявся на відеоплівку і монтувався відеозасобом, хоча такі випадки були швидше винятком, а не правилом.

За великим рахунком передачі циклу «Найдорожче» ще не були відеофільмами, хоч і містили у собі деякі їх ознаки, на які ми звернули увагу вище.

Через рік після виходу на екрани УТ циклу «Найдорожче» творча група на чолі з Ю. Барановичем (телеоператор-постановник В. Юрченко) приступила до роботи над відеофільмом «Автограф. Алла Пугачова».

Можна стверджувати, що творча група вперше на радянському телебаченні простежила хід репетицій і запису телепрограми методом багатокamerного спостереження. Згодом на Київському телецентрі стала до ладу ще досконаліша монтажна апаратна, обладнана цілком автоматичним режимом. До комп'ютера закладалася програма автоматичних склейок, і монтаж вівся з двох апаратів на третій. Таких автоматичних стиків могло бути здійснено до двадцяти.

Деякий опір творча група мала здолати з боку... дирекції програм УТ. Опір з приводу визначення роботи як відеофільму. Тодішнє керівництво цього органу стояло на своєму: головні редакції виробляють не відеофільми, а телепередачі.

Аналізуючи цю проблему в аспекті сьогоденного дня, автор не може знайти для цього опору іншої причини, окрім безглуздої економії технічних

засобів і коштів. У разі визнання роботи відеофільмом група могла претендувати і на збільшення кількості технічних засобів (відеомонтажу зокрема), і на постановочну винагороду, а саме цього не могло допустити тодішнє керівництво.

Правда, про винагороду ми думали тоді в останню чергу. Творчі групи просто займалися творчою роботою, незважаючи на те, як її буде названо.

Наступними кроками на шляху створення українського документального відеофільму були вже згадані роботи до підсумків сільськогосподарських 1980 і 1981 років на Україні. Маються на увазі відеофільми «Вагомий колос України» і «Земля і люди», які були запущені у виробництво саме як відеофільми за прямим дорученням керівних органів.

Час був такий: якщо в рішенні ЦК писали випустити відеофільм, то буде – відеофільм...

Технологія виробництва цих фільмів мало чим відрізнялася від попереднього. Те саме поєднання кінозйомок камерою «Еклер» зі зйомками ПТС на полях та інших угіддях. До того ж і в Москві, на ЦТ зокрема, вже застосовували портативну телекамеру ТЖК (тележурналістський комплекс) з ранцевим або пересувним, на візку, відеомагнітофоном. Працював він на плівці БЦН (значно вужчій від ГЛЦ, яку тоді використовували). Найголовнішим у цьому було те, що монтажний комплекс формату БЦН надавав режисерові значно ширші можливості у порівнянні з монтажем на широкоплівочних відеомагнітофонах «Кадр-ЗП».

Московські телережисери освоювали ТЖК вже у процесі роботи над циклом «Наша біографія», тобто у 1976–1977 рр.

На час зйомок вищезгаданих відеофільмів у нас такої техніки ще не було. Ми були змушені поєднувати кіно і телетехнології. Для збереження якості оберненої кіноплівки, яка після декількох прогонів (не кажучи вже про проектор, навіть на монтажному столі) потребувала реставрації, ми, як уже сказано вище, процес кіномонтажу зводили до мінімуму, лише «підбиралися» синхрони (розмови людей в кадрі), і кіноматеріал переганявся на відеоплівку, після чого й відбувався його остаточний монтаж.

Перший відеофільм присвячувався рекордному на той час в Україні врожаєві – планувалося, що зібрано буде мільярд пудів хліба.

Тут немає помилки. Так тоді рахували врожай. Сказали в ЦК, що буде український мільярд, – отже, буде, нікуди не дінеться. І порахували не у звичних тоннах і центнерах, а у забутих пудах, інакше мільярд не виходив...

Так от, на полях Городищенського району на Черкащині ми мали знімати останній сніп в Україні, який цей самий мільярд завершував. Треба наголосити, що завдання на зйомки ми отримали тоді, коли на Україні жнива вже йшли повним ходом. Незіbrane поле нам знайшли на Черкащині, куди і вирушили автоколоною ПТС з допоміжними автобусами. Електроенергію

мали взяти, підключившись до високовольтної лінії, прокладеної через обране для нас поле.

Через терміновість склалася ситуація, за якої режисер не зміг особисто взяти участь в освоєнні об'єкта, що, звичайно є порушенням технології, і розплата за порушення не забарилася. Коли надвечір ми прибули до села, насамперед, поїхали на місце зйомок, призначених на завтра. Враження були шокові.

На останньому полі українського мільярду дозрівав... овес. Фінішувати мільярд вівсом було неможливо, але виручила «радянська» система господарювання. Колгосп, на полі якого ми мали знімати цей епізод, відрапортував про завершення жнив уже декілька днів тому, але в глибинці ще залишалось декілька нескошених гектарів пшениці. На наше щастя, лінія електропередачі проходила і там.

Пересувних машин-електростанцій тоді на УТ ще не було.

Зйомки відбулися, хоча знімали подію, яку практично не було необхідності організувати і ставити. Нам треба було відзняти і сам процес жнив, і останню загінку комбайна, коли скошується останній сніп. Фактично це мав бути репортаж. Епізод вшанування комбайнера, який завершував жнива, чого гріха таїти, довелося поставити.

У цілому було відзнято фрагменти для подальшого монтажу, із яких на відеоманітофонах, після перегону кіноматеріалів, змонтували відповідні епізоди, які б згодом поєдналися у закінчений твір – відеофільм.

У згаданій статті В. Кісіна читаємо: «Необхідно враховувати фундаментальні відмінності телезйомки від кінозйомки. При телезйомці телеоператор бачить те саме, що побачить і глядач. Відразу ж після зйомки дубля вся група може оцінити результат. Через це телеоператор працює значно сміливіше, він може собі дозволити таку міру імпровізації, на яку кінооператор ніколи не зважиться, оскільки результат з'ясується лише через кілька днів, коли зйомку, як правило, вже не можна повторити. Все це створює принципово новий психологічний контакт з апаратурою, зображенням, з акторами, нарешті – з глядачем. Можна сказати, що ми ще не навчилися перетворювати переваги такої зйомки на нові виражальні засоби, рідко користуємося безпосередністю імпровізаційної телекамери, монтажем, що твориться під час зйомки, можливостями тієї, я б сказав, психологічно об'ємної зйомки, яка здатна утворювати особливий ефект співучасті глядача в екранній дії: не „я дивлюся”, а „я знімаю”»<sup>12</sup>.

Наступним кроком у справі освоєння документально-публіцистичного відеофільму на УТ можна вважати «Міфи і дійсність», які вийшли в ефір у 1980 р.. (Автор сценарію — В. Пасак, режисер — О. Одинець) Творча група з ведучим телеінженером А. Печерогою зуміла експресивно поєднати у процесі відеомонтажу за допомогою спецефектів і поліекрана тогочасну зарубіжну кіно- і відеохроніку з власними відеоматеріалами, відзнятими

ше за допомогою тої самої кінокамери «Еклер» (кінооператор В. Канюка). Результатом такої роботи став гострий фільм-памфлет.

Аналізуючи з позицій сьогоднішнього дня, можна вважати відеофільм «Міфи і дійсність» першою роботою УТ, яка повністю підходить під визначення відеофільму, незважаючи на те, що власні зйомки зроблено кінозасобом. Як режисер цього відеофільму, автор певен, що методом кіновиробництва, зокрема кіномонтажу подібну роботу виконати було б неможливо. Група цим завдячує талановитому відеоінженерові Анатолієві Печерозі, який на досить недосконалій монтажній апаратурі 1980-х років зумів добитися таких ефектів, які й сьогодні отримати досить важко.

Сучасним режисерам, особливо молодим, може і не досить зрозуміло, чому автор цих рядків наголошує, як на новині, на появі монтажних пультів, без яких нині неможлива справжня монтажна апаратна, їм не довелося побачити перші професійні відеомагнітофони, вага яких досягала тонни. Все з чогось розпочинається і удосконалюється з часом.

Завдяки спільній творчій роботі з Анатолієм Печерогою ми вперше у практиці УТ зуміли домогтися ефектів, які, з точки зору сьогоднішнього рівня монтажно́ї техніки, можуть здатися примітивними, але на той час були відкриттям.

За задумом, наприклад, треба було надати зворотного ходу пасажирському потягові, який щойно перетнув міст через Тису — державний кордон.

Сьогодні це не викликає жодних проблем, а у 1980-му на телеапаратурі «Кадр-3» такої можливості не було. У зворотний бік можна було пустити лише кіноплівку (адже вихідний матеріал епізоду було відзнято кінозасобом), але такі фокуси із оберненою плівкою були практично неможливі — якість втрачалася незворотно. Як примудрився відеоінженер виконати режисерське завдання, не знаю і донині, але бажаного ефекту було досягнуто. Створили і поліекран, що просто в наші дні, але було новиною тоді.

Деякі ефекти — скажімо, за задумом треба було поєднати в одному кадрі аркуші з біжучими залізничними рейками — було зроблено на студійній апаратурі, де телекамерою знімалися ці аркуші, і рирпроекцією вони поєднувалися з кадрами біжучої залізничної колії, яку було відзнято завчасно кінокамерою. І все це вмонтовано до відеофільму. Треба зазначити, що подібний монтажний стик планувався ще до зйомок, і кінооператор знав: що, з чим і як поєднуватиметься. Таким прийомом тоді користувалися досить часто. Комбіновані кадри записувалися в студії.

У такому випадку знову діяла відмінність телебачення від кіно: телеоператор, створюючи комбінований кадр у студії, разом з режисером відразу бачив його точно таким, яким його побачить глядач.

Коли автор і режисер-постановник відеофільму «Міфи і дійсність» сам схиляється до думки, що саме цю роботу слід вважати повністю відповідною

назві відеофільм, треба на деяку мить відійти від історії і спробувати розібратися в проблемах термінології і технології.

Один із перших українських режисерів, який і прокладав шлях відеофільмові на УТ, і намагався розібратися теоретично у цьому виді телемистецтва, Віктор Кісін, пропонував замість визначення «відеофільм» вживати термін «електронний фільм». Він вважав, що наявний термін, як це видно і з визначення відеофільму енциклопедичним словником «Кіно», прив'язаний до відеомагнітної стрічки-носія. Термін своїм походженням зобов'язаний технології фіксації, і замість нього пропонувалася назва «електронний фільм», яка походила від того, що зображення і звук створюються і передаються за допомогою електронної апаратури. Про сучасні цифрові технології ми тоді ще і не мріяли. Хоч як би там було, але пропозиція не прижилася, і ми користуємося терміном «відеофільм».

Всі режисери і мистецтвознавці, які досліджували феномен відеофільму, особливу увагу звертали і звертають на відповідність розвитку телевізійної техніки й появі нової форми телевізійної продукції. Можна стверджувати, що становлення телебачення як нового техногенного мистецтва відбувається в цілому спільно з відповідним розвитком телевізійної техніки, яка безпосередньо впливає на рівень і розвиток естетичних можливостей художньої творчості на телебаченні. А подекуди, як ми вже визначили, телевізійна техніка розвивається на декілька кроків наперед, порівняно із творчими вимогами.

Може, так і має бути, що своя мова мистецтва формується не вкладаючись у деякі з діючих канонів. Ось що пише з цього приводу Ігор Романовський, один із перших режисерів і дослідників радянського відеофільму, описуючи епізод роботи над фрагментом про врятування шедеврів Дрезденської галереї у відеофільмі «Наша біографія – рік 1945»:

«За замислом сценариста цей шматок розпочинався з панорами руїн зруйнованого Дрездена, потому напливом на кадрах чорно-білої хроніки мали з'явитися кольорові репродукції відомих творів великих майстрів живопису. Готуючись до запису чергового дубля, оператор попросив освітлювача перенести прожектор з лівої сторони пюпітра на праву. Той зняв світильник із штатива і, пересуваючи його, випадково спрямував промінь світла на аркуш репродукції. І раптово на екрані монітора зображення “Мадонни з немовлям” Рафаеля (саме ця репродукція стояла на пюпітрі) спалахнуло неначе у вогні і немовби обвуглилося. Мабуть, від різкого збільшення освітленості відбулося викривлення сигналу, що і призвело до настільки неочікуваного ефекту. Коли ще раз (вже спеціально) пересунули прожектор, ефект повторився. Той, хто бачив фільм у кольорі, пам'ятає, мабуть, як із руїн Дрездена напливом у полум'ї з'являлося зображення обпаленої картини, яка потому поступово набувала вона своїх фарб, доки не ставала саме тим полотном, яке так добре відоме усім любителям живопису.

Передбачаю можливі заперечення: “А хіба не можливо придумати подібний ефект під час роботи над режисерською експлікацією?” Так, можна знайти цікаве рішення і за столом. Але, погодьтеся, що робота в студії, де під рукою прилади, які дають можливість пробувати, експериментувати безпосередньо на знімальному майданчику, дає значно більшу вірогідність таких знахідок. Стверджуючи право на експеримент безпосередньо на знімальному майданчику, ми тим самим не намагаємося протиставити роботу режисера над режисерським сценарієм і в апаратній. Ідеться лише про ширші можливості імпровізації режисера у процесі зйомки, і все»<sup>13</sup>.

До цього можна лише додати ще раз: режисер і оператор під час підготовки до телевізійної зйомки і в її процесі бачить на контрольному моніторі те, що побачить глядач у готовому творі. Звернемося знову до І. Романовського: «Постійно порівнюючи два способи виробництва телефільмів, кіно-відеотехніку, ми не ставимо перед собою завдання протиставити кінематографові телебачення. Навпаки, ми вважаємо, що робота над відеофільмом немислима без освоєння багатого досвіду кіно. Це по суті два різновиди єдиної екранної форми нашої культури»<sup>14</sup>.

«Вже сьогодні відеотехніка впливає на формування сценарних і режисерських задумів, – продовжує І. Романовський у статті «Відеофільм. Технологія і творчість», – які можуть бути втіленими лише за умови використання її багатих можливостей. Але скільки ще доведеться досягнути, вивчити, сформулювати»<sup>15</sup>.

«Так, мова у кіно і у телебачення в основі своїй спільна, – зазначає у своїй книжці «Зображальні ресурси екрана» й Р. Ільїн. – Але, по-перше, не однаковий, так би мовити, «словниковий запас» і «синтаксис» цієї мови. І, по-друге, телебачення і кіно із загальних зображальних ресурсів беруть не одне і те саме, а обирають ті засоби, які найбільше відповідають їх задумам і меті»<sup>16</sup>.

З усього вище наведеного напрошується висновок про існування своєї – особливої, притаманної лише телебаченню естетичної мови, що, своєю чергою, визначає телебачення самостійним мистецтвом, а не своєрідним технічним засобом «старшого брата» – кіно.

Ознакою мистецтва, окрім існування своєї оригінальної мови, слугує наявність свого матеріалу, з яким працює це мистецтво. Проблема існування такого матеріалу відеофільму, його оригінальності і приналежність виключно телебаченню в цілому, і відеофільмові зокрема, давно викликала суперечки і зацікавленість і режисерів, які працювали над першими відеофільмами, і мистецтвознавців. І, справді, чи є якась відмінність матеріалу відеофільму від матеріалу, яким оперує кінорежисер під час роботи над кінофільмом, і коли така є, то у чому вона полягає.

Звернуся до одного із перших режисерів телебачення, яким випало проторувати відеофільмові, як новій формі мистецтва, шлях на екран. Мається



на увазі С. Белянінов — один із режисерів-постановників циклу «Наша біографія». У статті «Про естетичну своєрідність відеофільму» він висловлює такі думки з цього приводу: «У кінофільмі найменшою константою є кадр, формуючим атомом — фотографія. Відеофільм хоча і оперує поняттям “кадр” задля зручності технологічного процесу, усе ж ділиться, головним чином, у часі, тобто за подовженістю того чи іншого плану. Коли первинний елемент фільму — кадр документує момент події подібно до фотографії, то “відео” показує момент дії так, як сприймає довкілля людське око. Відтворене телевізійне зображення створює, таким чином, ефект присутності дещо іншими засобами, аніж ті, які використовуються задля цієї мети в кіно»<sup>17</sup>.

Давно відомо і те, що цей особливий феномен телебачення породжує і інший: у глядача виникає відчуття причетності до того, що відбувається на екрані. Тому особливої уваги потребує проблема часу, коли відбувається дія, зображена у відеофільмі. Знову ж таки феномен телебачення — байдуже, іде передача «живцем» в ефір чи видається у відеозаписові, глядач сприймає подію з телеекрана як таку, що відбувається саме у цей момент.

Мабуть, саме у цьому особливість і різниця між відеофільмом і кіно, природа телебачення полягає у тому, що глядач сприймає дію екранну як реальність, тобто в основу документарного телевізійного видовища покладено принцип прямої передачі.

Ще одна думка С. Белянінова, до якої він дійшов, аналізуючи власний досвід роботи над відеофільмами:

«Талант художника на телебаченні проявляється не стільки у широті охоплення, скільки у глибині проникнення у дійсність. Адже ми цінуємо телебачення передусім за те, що воно розповідає нам про життя трохи більше, ніж знаємо ми самі, — це перша функція будь-якого виду мистецтва»<sup>18</sup>.

Мабуть, у перелічених вище ознаках, а зовсім не в можливостях повторного використання магнітної плівки, полягають мрії відеофільму посісти своє належне місце у шерензі творів екранних мистецтв.

Цікаву думку висловив видатний театральний режисер Георгій Товстоногов: «В усі часи мистецтво, коли воно прагнуло до сучасності, коли воно хотіло бути необхідним сьогодні, ламало кордони, встановлені нормативною етикою. Нові люди, нові проблеми, нові події ламали зміст і форму драми. Розвиток суміжних мистецтв, техніки найчутливішим чином відбився на театрі, і те, що колись у театрі вважали забороненим, ставало обов'язковим. Те саме відбувалося і в музиці, і у живописі, і в кіно»<sup>19</sup>.

Отже процес завоювання місця на Парнасі ніколи не відбувався безболісно, тому не дивно, що існує деяка частина мистецтвознавців, які й сьогодні не бажають визнати телебачення мистецтвом, але, на думку автора, процес цей вже відбувається. Така вже є доля всіх техногенних мистецтв, і фотографії, і кіно, і телебачення, і... Та й не відомо нам, як далеко у май-

бутньому сягне людська думка. Але повернемося до становлення українського відеофільму.

Треба зауважити, що практично до 1981 р. виробництво відеофільмів на українському телебаченні здійснювалося здебільшого за рахунок ентузіазму. Всі творчі працівники, які брали участь у створенні цієї нової форми, працювали у різних підрозділах телебачення, виконуючи свої посадові обов'язки, маючи свій календарно-тематичний план виходу програм в ефір.

Звернемося знову до свідчень І. Мащенко: «Рубіж 80-х років студія „Укртелефільм” зустріла й однією технологічною новацією щодо продукування фільмів. Якщо до того всі стрічки виготовлялися старим добрим методом братів Люм'єрів, тобто на целулоїдній 35-мм плівці, то з 1982 року почався поступовий перехід на виробництво фільмів з допомогою електроніки — відеоспособом»<sup>20</sup>.

Із наведених вище фактів, мабуть, зрозуміло, що пошуки у галузі відеофільму розпочалися значно раніше, й ініціатором нової справи на Україні виступала саме Київська студія телебачення, аж ніяк не «Укртелефільм». До речі, саме І. Мащенко у ті роки очолював Дирекцію програм УТ і тому не зрозуміло, чому він ігнорує факт виникнення відеофільму в надрах очолюваного ним підприємства.

Зокрема, мабуть, неможливо дати відповідь на запитання: чому не було визнано відеофільмами цикл програм виробництва головної редакції пропаганди УТ «Братерство».

Виробництво цього циклу розпочалося у 1982 р. Остання передача вийшла у 1990-му.

Для документально-публіцистичної програми телебачення, за умови щомісячного виходу в ефір, термін існування досить поважний. Над цією програмою працювала група і молодих, і вже досвідчених журналістів: Віктор Шариков, Петро Карпенко, Віктор Пелепець, Борис Гаркавенко, Віола Шастина та режисери: Валерій Мірошніченко і Віталій Калениченко. Програма присвячувалася висвітленню життя різних куточків і народів Радянського Союзу, проблемам, які хвилювали тоді народ і були в центрі уваги. Так, окремі випуски «Братерства» присвячувалися будівництву газопроводу Уренгой–Помари–Ужгород, забиттю останнього «золотого костия», який знаменував собою завершення будівництва БАМу, будівництву міста Славутич. Здійснено випуски про життя Литви, Азейбарджану, Вірменії та інші.

Технологічно «Братерство» готувалося в основному на власних відеоматеріалах. Причому, якщо перші програми у 1982 р. знімали ще на ту саму 16-міліметрову камеру, то до 1990-го наявний парк пересувної малогабаритної телевізійної техніки (камери ТЖК), яка була у розпорядженні Дирекції програм УТ, вже давав змогу відправити зйомочну групу у довгострокове відрядження.

Крім власних матеріалів, творчі групи широко використовували архівні і спеціально відзняті матеріали різних республіканських студій, іноді проводили власні відеозйомки в студіях, як це було в Єревані й Баку. Відзнятий відеоматеріал привозили до Києва і тут монтували, попередньо привівши до єдиного формату. Технологія залишалася незмінною: коли йшлося про кіноплівку, вона переганялася на відео, коли говорили про відеоплівку, то знову треба було визначитися, з якого носія програма вийде в ефір, і у тому форматі проводити всі відеомонтажні роботи. На той час (з 1982 по 1990 рр.) на Київському телецентрі існували вже нові відеомонтажні комплекси типу BOSCH, згодом з'явився BVH, за ним Betacam і Betacam SP, тобто могло трапитися, що робота апаратних телецентру відбувалася у чотирьох-п'яти стандартах (це стосувалося не лише роботи відеомонтажних, а й ефірних апаратних, що, звісно, створювало деякі незручності та додаткові труднощі для режисерів.

Робота над циклом «Братерство», розпочата у 1982 р., зрештою набула усіх ознак технології виробництва відеофільму. Все, про що йшлося у наших попередніх дослідженнях, мало місце, особливо, коли стало можливим зовсім відмовитися від використання кіно і повністю перейти на рейки телевиробництва.

У цьому переліку можна ще згадати роботу журналіста Віктора Пасака і телеоператора Юрія Бордакова про марш миру по США у 1987 р. Це був репортаж про акцію Всесвітньої Ради Миру під назвою «Пішки через Америку», повністю відзнятий на ТЖЗС в СІЛА, змонтований у Києві, і неоплачений з тих самих причин.

«Укртелефільму» початку 80-х теж слід віддати належне. Тут провадився паралельний пошук у тому ж напрямку. Зокрема, йдеться про роботу творчої групи на чолі з режисером Леонідом Осикою над телевиставою за повістю Володимира Тендрякова «Розплата» (оператор – Юрій Федоров, художник – Е. Колесов, відеоінженер – А. Широков). Було проведено ряд натурних зйомок. Правда, на жаль, режисер-постановник не повністю використав можливості електроніки.

Телетехніка використовувалася лише аналогічно до техніки кіно. Але досвід роботи над фільмом «Розплата» довів перспективність нового технологічного напрямку, і на студії «Укртелефільм» навіть розпочалося будівництво нового студійного павільйону спеціально для виробництва відеофільмів.

Згодом павільйон обладнали сучасною телевізійною технікою (зокрема режисерським пультом «Перспектива», аналогічним обладнанню студії телебачення) і спеціально створено підрозділ «Укртелефільму», котрий розпочав регулярну роботу зі створення саме відеофільмів. У розпорядження цього підрозділу поступово передавалася частина нової техніки, що прибувала до Держтелерадіо України.

Можливо, було б доцільно перевести весь «Укртелефільм» на виробництво відеофільмів, але для цього, по-перше, студію необхідно було озброїти новою технікою, по-друге – всі режисери студії мали б перейти на виробництво нової продукції. На думку автора, саме цього, останнього, і не вистачало.

Але вимоги часу брали своє, розвивалася телетехніка, її освоювали режисери, і все частіше їхні задуми вимагали рішень, відповідних технічному і технологічному рівневі, який могло забезпечити лише телебачення. Відділ з виробництва відеофільмів нарешті створили і при Дирекції програм УТ. У цьому разі керівництво вищезгаданої дирекції не ставило перепон щодо визначення жанру, адже виробництво здійснювалося під її егідою.

За свідченням того ж І. Мащенко у 1980 р. при дирекції програм УТ було створено відділ відеофільмів, а у серпні 1981-го розпочалися зйомки перших робіт цього відділу. Це були телевізійні екранізації новел Євгена Гуцала «У лузі на старому дивані» та «Виїзний товариський суд».

Режисерами у цій новій справі виступили випускники телережисерського відділення КДГТМ ім. І. К. Карпенка-Карого Василь Вітер та Ігор Кобрин.

Далі розпочало свою роботу об'єднання «Відеофільм» на студії «Укр-телефільм», основним і єдиним завданням якого було саме виробництво відеофільмів. За роки свого існування об'єднання випустило багато різнопланової продукції, але, на жаль, електронний спосіб виробництва телефільмів чомусь не став на «Укртелефільмі» домінантним, попри зусилля молодих режисерів, зокрема І. Кобрин і В. Вітра, які увійшли до складу цього об'єднання.

Можна стверджувати, що відеофільмом «Останній доказ королів» режисер-постановник Віктор Кісін і його творча група: оператор-постановник Юрій Бордаков, художник-постановник Едуард Колесов, інженер-постановник Євгеній Палій (В. Кісін був першим режисером на Україні, який увів до постановочної групи таку посаду) сказали нове слово в історії українського постановочного відеофільму.

Режисерський задум В. Кісіна містив велику кількість технічних і технологічних проблем, які необхідно було вирішувати практично щоденно і негайно: під час зйомок і під час монтажу. Тому робота з одним інженером-постановником, а не з декількома черговими, була зручною для режисера.

Технічне вирішення сцени чи епізоду не треба вирішувати заново з новим відеоінженером. Це стало новим явищем у телемистецтві. За жанром «Останній доказ королів» можна кваліфікувати як художньо-публіцистичний відеофільм. Ігрові акторські епізоди чергувалися з виступами одного з найпопулярніших у ті часи політичного оглядача ЦГ та співавтора сценарію В. Дунаєва.

Перелік творчо-технічних нововведень творчої групи на чолі з В. Кісіним важко перелічити. Можна впевнено стверджувати, що «Останній

доказ королів» вніс у справу становлення українського відеофільму багато прийомів, якими доводив те саме пресловуте право відеофільму – посісти місце «на Парнасі».

Отже, перше: широке, можна сказати, промислове використання рирпроекції. Звісно, було б безглуздо стверджувати, що рирпроекція – винахід телебачення. Але, при використанні її в кіно, вона слугує в обмеженій кількості у комбінованих зйомках. У відеофільмі «Останній доказ королів» рирпроекція стала основним методом майже всіх павільйонних зйомок. Без будівництва декорацій дія відеофільму відбувається і в Пентагоні, і в овальному кабінеті Президента США у Білому домі, і в інших місцях. Телеоператор Валерій Чижов, який саме і займався комбінованими зйомками, художник Едуард Колесов і відеоінженер-постановник Євген Палій, звичайно, за задумом режисера-постановника, зуміли цього добитися. Телевізійні режисери знають, як складно працювати з рирпроекцією, особливо, коли йдеться не про статичні плани, а про досить складні мізансцени. За найменшої неточності режисера, оператора чи акторів усе тло (у разі «Останнього доказу королів» – декорація) може просто «попливти». Повторюю, що до В. Кісіна в Україні, у таких масштабах, ніхто такого не робив. Багато режисерів використовували цей телевізійний прийом (часто виправдано, іноді зовсім недоречно), але до «Останнього доказу королів» не було жодного відеофільму чи телевістиви, у яких рирпроекція використовувалася б і як основний художній прийом, і як основний виражальний засіб.

Об'єднання «Відеофільм» за роки свого існування створило понад 50 стрічок електронним способом. Ми говоримо про етапні роботи на шляху ствердження жанру, звісно, з погляду автора. Однією з найвизначніших робіт «Укртелефільму» безперечно є трилогія «Чорнобиль: два кольори часу» (Сценарій Л. Мужука і Х. Салганіка, режисер – І. Кобрин, оператор – Ю. Бордаков), котру було відзначено на XII Всесоюзному фестивалі телевізійних фільмів у Мінську у 1988 р., а у 1989-му цей відеофільм отримав Державну премію імені Т. Г. Шевченка. Не принижуючи ролі сценаристів і режисера, особливої уваги заслуговують зйомки, проведені оператором Ю. Бордаковим телекамерою з рук у підземному штреку під реактором, на даху четвертого блоку і в інших місцях, де просто не було можливості встановити штатив, світло, де перебування людей обчислювалося секундами. В. Кісін назвав камеру Ю. Бордакова «імпровізаційною співучасницею», поведінка якої надала особливої правдивості і водночас естетичної, а не просто документальної, цінності усьому фільмові.

Додамо, що зйомки відеофільму розпочалися у травні 1986 р., коли реактор ще «пихкав» і телеоператор разом із ліквідаторами аварії пройшов усіма їхніми шляхами.

З усього вищенаведеного можна зробити висновок, що український відеофільм проторував собі шлях до телеекрана. Поступово, але наполегливо виборив собі законне місце серед представників інших мистецтв.

Знову ж таки, завдання цього дослідження не вимагало вступу до суперечки на теми: чи стало телебачення мистецтвом, чи воно є щось інше, чи відеофільм, зокрема, є складовою частиною мистецтва телебачення, чи він відноситься до кіно, як стверджують деякі мистецтвознавці? Автор для себе цю проблему вирішив.

Аргументи?

Коли наведених вище недостатньо, то це може бути темою наступних досліджень і дискусій.

---

<sup>1</sup> Іванченко В. Найдорожчє / В. Іванченко // Радянська Україна, 1976. – 11 листопада.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Культура і життя. – 1988. – 6 листоп.

<sup>4</sup> Вечірній Київ. – 1977. – 28 листоп.

<sup>5</sup> Мащенко Іван. Телебачення de facto / Іван Мащенко. – К. : Тетра, 1998. – Т. 1. – С. 137.

<sup>6</sup> Кино: Энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1986. – С. 74.

<sup>7</sup> Мистецтво кіно. – К. : Мистецтво, 1983. – Вип. 4. – С. 82.

<sup>8</sup> Кино: Энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1986. – С. 74.

<sup>9</sup> Мистецтво кіно. – К. : Мистецтво, 1983. – Вип. 4. – С. 82.

<sup>10</sup> Там само. – С. 83.

<sup>11</sup> Там само. – С. 87.

<sup>12</sup> Там само. – С. 93.

<sup>13</sup> Романовский И. И. Особенности режиссуры документального видеофильма / И. И. Романовский. – М. : Искусство, 1983. – С. 13–14.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Романовский И. И. Видеофильм. Технология и творчество / И. И. Романовский // У кн. : Документальный видеофильм. Этапы становления. – М. : Искусство, 1983. – С. 98.

<sup>16</sup> Ильин Р. Изобразительные ресурсы экрана / Р. Ильин // Там само. – С. 56.

<sup>17</sup> Белянинов С. Об эстетическом своеобразии видеофильма / С. Белянинов // Там само. – С. 96.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Товстоногов Г. О профессии режиссёра / Г. Товстоногов. – М. : ВТО, 1967. – С. 80–81.

<sup>20</sup> Мащенко І. Телебачення України / Іван Мащенко. – К. : Тетра, 1998. – Т. 1. – С. 137.

## ІДІОСТИЛЬ МАРІЇ ЛЕВИТСЬКОЇ. ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ ХУДОЖНИКА В «КОСТЮМОВАНОМУ» ФІЛЬМІ

*Статтю присвячено питанням вивчення індивідуального стилю на матеріалі теле- і кіноробіт головного художника Національного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка Марії Левитської періоду 70-х–80-х рр. ХХ століття.*

**Ключові слова:** індивідуальний стиль, методологія роботи художника кіно, костюмований фільм, драматургія костюму, костюм-декорація, художник театру.

*Статья посвящена вопросам изучения индивидуального стиля на материале теле- и киноработ главного художника Национального театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко Марии Левитской периода 70-х–80-х гг. ХХ века.*

**Ключевые слова:** индивидуальный стиль, методология работы художника кино, костюмированный фильм, драматургия костюма, костюм-декорация, художник театра.

*The article is devoted to the investigation of individual style on the material of television and film credits chief artist of the National Opera and Ballet Theatre by name of T. Shevchenko - Maria Levitska - the period 70–80's 20 th century.*

**Key-words:** personal style, the methodology of the artist's film, a costume film, drama, costume, costumes, scenery, theater artist.

У європейському кіно, особливо англійському, зйомки костюмованого кіно давно вже стали невід'ємною частиною кіноіндустрії. Сформувався навіть особливий термін «period film», «costume drama», а також перелік тих історичних періодів, які особливо цікавлять глядача. Зокрема British Broadcasting Corporation (BBC) воліє знімати свої фільми й серіали (починаючи з 1960-х років) про Ancient Era (до 476 року), Middle Ages (Medieval) (476–XVI ст.), Renaissance and Elizabethan (поч. XVI ст.–середина XVII ст.), The Edwardian Era (1901–1910). Кожні п'ятнадцять років перезнімається фундаментальна англійська класика (В. Шекспір, Ч. Діккенс та ін.) для того, щоб кожне покоління англійців розставляло свої «акценти»<sup>1</sup>.

Теоретичної літератури з питань роботи над костюмованим українським фільмом по суті не існує. Мистецтвознавці роботу художника як у кіно, так і в театрі щоразу волюють розглядати апростеріорно, як суто індивідуальний, іманентний прояв, й так чи інакше збиваються на опис засобів його художньої виразності. Для культурологів це питання занадто локальне й лежить десь поруч з проблемами культурного релятивізму.

Одним з найцікавіших художників, які працювали над костюмованими фільмами в Україні, є Марія Левитська, але навіть у переліку публікацій щодо її робіт до 2006 року у найновіших виданнях<sup>2</sup> вказані переважно критичні огляди з приводу прем'єр й лише одна спроба теоретичного аналізу творчості<sup>3</sup>. Огляд же історії кінокостюма, що його зробила О. Мусієнко в новій монографії<sup>4</sup>, більш зорієнтований на ідеологічну, ніж на естетичну його природу.

Метою нашого дослідження є вивчення синтезу кількох декоративних історичних художніх стилів у творчості художника театру й кіно М. Левитської засобами феноменології та методу (in-depth interview) глибинного інтерв'ю<sup>5</sup>, або «методу бесід». Останній дає результат, коли митець сам схильний мислити дискурсивно, рефлексувати, у який спосіб приходиться до нього те чи інше рішення, й схильний вербалізувати цей процес. Крім цього, об'єктом нашої уваги стає методологія роботи художника, віднайдені ним прийоми роботи в кіно, що є важливим компонентом індивідуального його стилю. Тема, яка взагалі є рідкісною серед зацікавлень українських науковців.

Період, коли М. Левитська ввійшла до українського кінематографа як художник по костюмах і художник-постановник, припав на 1980-ті, канун його краху й занурення у фінансовий хаос. Проте навіть та невелика кількість кінофільмів, у яких художниця встигла взяти участь як співавтор, дає змогу говорити про *стилістичну окремішність* її робіт у надвечір'ї українського радянського кіно. Це був переважно плідний досвід. Головним позитивом стало те, що матеріальна база тодішньої кіностудії ім. О. Довженка дала можливість розвинути й проявитися індивідуальному стилеві Левитської на межі кількох сталих стилів, серед яких вартісне місце й досі, у її театральних роботах, посідають Ар-деко й Бароко. Ми наголошуємо на «прояві», а не на «формуванні» художнього стилю Левитської, хоча це було лише перше десятиліття її професійного життя. Основні риси її стилю до того часу вже були сформовані. Відчуття кольору, а отже, колористика (одна з базових позицій її ідіостілю), зі слів її вчителя в мистецтві, Д. Лідера, завжди були у Левитської «вроджені».

Збіглися обставини — місце, час, режисерське бачення, можливості втілити художній задум повною мірою і... романтичні історії або за казковими сюжетами, або з інших, надзвичайно «гарних» «костюмованих» часів. Серед них



– «*Фантастична історія*» Миколи Ільїнського – фільм зберігся лише в неякісних копіях та на фотографіях і майже не бачив прокату. За версією режисера, у тому числі й через те, що це був останній широкоформатний український фільм, а єдиний відповідний тоді цьому форматові кінотеатр «Кінопанорама» на той час встигли закрити;

– «*Повернення Батерфляй*» Олега Фіалка. Незважаючи на участь у фільмі зірок – О. Сафонові та І. Миколайчука, – фільм теж не мав широкої прокатної долі;

– «*Капітан Фракасс*» Володимира Савельєва, з юним О. Меншиковим, Ю. Ярветом, Л. Ярмольником за сценарієм Ю. Візбора, фільм періодично демонструється на українському телебаченні.

– «*Важко бути богом*» – зі зйомок цього фільму Левитська пішла свідомо, хоча встигла зробити багато.

Працюючи над фільмами саме в цей період, художниця крок за кроком доходить власних висновків щодо *методології роботи в кіно*. В цьому, безперечно, їй допомагає набутий досвід, адже є з чим порівнювати – перед приходом у кіно вона встигла подолати шлях становлення як художник театру драматичного й музичного – оперного й балетного. Прищеплене, знову ж таки, вчителем – Д. Лідером і від природи дане вміння аналізувати, піддавати «алгебрі гармонію» допомагає Левитській мислити цілком теоретично, формулюючи насправді свої, відкриття, просто й невимушено, без зайвого славослів'я.

«У театрі, з подачі художника, глядач сприймає все декоративне рішення повністю. У кіно глядацьке сприйняття набагато більшою мірою залежить від режисера й від оператора»<sup>6</sup>. Де глядач стає співавтором? Безперечно, там, де режисер дозволяє йому вибирати і бути вільним у своєму виборі. Для кіно, а особливо кіно радянського, 80-х років це досить рідкісний режисерський хід. Так знімали небагато режисерів. Серед них – у художньому кінематографі – найяскравіший А. Тарковський, пізніше О. Сокуров, серед українських режисерів цим підходом не користувався, фактично ніхто..., хіба що українські арт-хаусні документалісти (О. Столяров та ін.) рухалися в подібній стилістиці – один з очевидних плюсів, що сприяв світовому загальному визнанню української школи документального кіно.

Цілісність художнього образу, властива декоративним роботам Левитської, тяжіє до традицій мистецтва класичного з елементами арт-нуво. Гармонійна єдність сучасності й традиції, комфортна для глядача, – характерна риса художніх течій початку ХХ століття періоду народження тенденцій «класу «Люкс» або «стилю Ritz».

«Якщо в кіно можна „наїздом” камери на предмет відповідно до акустичного або музичного рішення кадру зробити його образом усього фільму, то у театрі це неможливо. Існують і театральні прийоми акцентування, але вони інші»<sup>7</sup>. Робота з деталлю – на екрані й на сцені – привід для роздумів на

сторінках немалої теоретичної праці. Левитська ж робить для себе висновки сама. Вона вміє працювати з деталями і в кіно, й на сцені. «Драматургія костюма», особлива деміурґійність декораційних рішень, стилізація через вмиле акцентування форм, фасонів, елементів інтер'єру чи екстер'єру споріднює багато її робіт із надзавданнями уже названих історичних стилів. Левитська тонко відчуває «смак», «запах» часу й точно втілює свої відчуття. Розкіш та раціоналізм ар-деко в її творчості синтезуються з вибагливістю нескінченної химерної рослинної орнаментики, яка відсилає глядача до барокової традиції.

«У малобюджетному кіно художник може або «з нічого», з повітря зробити художній твір – це можливо, або гордо відмовитися відразу»<sup>8</sup>. Напевно коментар тут зайвий, але зацентуємо «можливість зробити художній твір «з нічого»: Левитська майстер нових декораційних технологій. «Плетені» костюми для «Лоенґріна» зроблені фактично «з нічого», з перекручених клаптиків тканини, які частіше списують як «garbge». Але цю ефектну сценічну технологію підхоплено й розвинуто вітчизняними художниками (зокрема в «Королі Лірі» О. Богатирьової тощо). Костюми-декорації, костюми архітектурні композиції – таких винаходів «від Левитської» можна назвати безліч. До певної міри це теж данина ар-деко. Характерне для архітектурних споруд цього стилістичного напрямку, Левитська втілює у театральному костюмі. Об'ємність, багат шарова конструкція, яскраве поєднання контрастних кольорів, «для Ар Деко розкіш – це не тільки дорогі матеріали, а й візуальне багатство: яскраві, насичені кольори. Як правило, використовується більш ніж три кольори, і це виглядає дивно цілісно і несподівано гарно»<sup>9</sup>. «Я можу зробити дуже дорогу виставу»<sup>10</sup>, – зізнається художниця.

Втім Левитська естетизує, перетворює на явище мистецтва навіть старий халат або одяг люмпенізованих героїв. Як справжня герцогиня, може постати в художниці Дама в корсеті з бочкових дощок, перев'язаних мотузкою, про що свідчить й ескіз жіночого костюма до кінофільму «Важко бути богом», рукави сюртука, що відпадають від старості, можуть стати зразком моди «від кутюр», як, скажімо, у театральній постановці за Шеріданом – настільки очевидна висока енергетична щільність креативних ідей Левитської, її прагнення у всьому побачити художній образ, навіть в обірваному рукаві сценічного бурлаки.

Фільм про українську оперну діву С. Крушельницьку «Повернення Батерфляй» (кіностудія ім. О.Довженка. 1984 р.) глибоко драматичний. Стоїцизм як плата за світове професійне визнання – так трактував цю історію режисер. Художник же по костюмах одержав широкий діапазон можливостей – від бенкету в жіночому костюмі рубежу століть, особливо десятих років ХХ ст. – періоду активної концертної діяльності Крушельницької у Європі до глибокого самообмеження у створенні костюмів сорокових років, коли

на схилі літ героїня повернулася до Львова, де стала викладати вокал у повоєнні роки.

Фільм виявився для Левитської етапним. Перша робота в художньому кіно й цілком зрозуміле бажання викластися навіть не на сто, – на двісті відсотків. Костюми головної героїні у фільмі змінюються, немов у калейдоскопі. Їх – десятки. Не пошкодувала художниця й власний сімейний раритет – біла сукня бабусі Лелі, учениці балетного класу Вацлава Ніжинського, цілком антикварна, зразка 1905 року. Ця біла сукня абсолютно природно вписується в ансамбль костюмів від Левитської, що свідчить, зокрема й про високий технологічний професіоналізм художниці

Саме під час роботи над цим фільмом почав складатися унікальний метод роботи Левитської над костюмом: одразу, минаючи ескізний період – тоді «на акторах», тепер «на манекенах». «У „Поверненні Батерфляй” усі костюми Соломії Крушельницької я кріпила на шпильках. Вони дотепер уважаються „кращими історичними костюмами українського кіно”». «<...> Я одягала Соломію по шість годин. <...> Наступного дня, коли для дубля знадобився створений учора костюм, то на складі його не виявилось – усе розпалося: шарфи окремо, шпильки окремо, браслети окремо. Усе. Нічого немає. І найжахливіше, що повторити його було неможливо. За американськими нормами – це, ймовірно, непрофесіоналізм. <...> Але професіоналізму, точності повтору можна навчитися. Творчості – ні»<sup>11</sup>.

«Повернення Батерфляй» – справді один з найбільш стильних серед українських радянських фільмів, де фігурує «зарубіжжя». Нескінченно різноманітні костюми Крушельницької. Майже в кожному епізоді вона з'являється в іншому вбранні. Є просто витвори мистецтва. У момент зустрічі зі Стефаніком Крушельницька у невимовної форми й розміру мереживному білосніжному капелюсі. Емансиповане вбрання – стилізований під чоловічий, вишуканий фрак й сорочка з метеликом – під час прес-конференції з журналістами. Ефекту новизни, свіжості художниця досягає завдяки деталям – скажімо, накинувши героїні в черговому епізоді на вже відому білу сукню чорну мантилю з високим горлом. При цьому Крушельницька з'являється в костюмах обмеженої кольорової гами, в основному чорному або білому, зрідка у вишнево-червоному або темно-коричневому. Вся інша розмаїтість – це розмаїтість фактур і фасонів.

У фіналі тріумфального періоду життя Соломія вбрана в сірий оксамитовий костюм, шийна шовкова хустинка заколота невеликою сірою перлиною – підкреслений аскетизм кольорів, самодостатність фактур. Крушельницька ж львівського періоду 40-х років – втілення радянської уніфікації. Скромна сорочка з виложистим комірцем, стриманий орнамент, темна спідниця цілком відповідають її аскезі на дзвінок журналіста у фільмі: «У професійних питаннях ви розберетеся як-небудь без мене, а в особистих – після моєї смерті».

Чоловічі костюми, звичайно, більш канонічні. Але й за таких умов Левитській вдається вдягти А. Крушельницького (І. Миколайчук) таким чином, що підбір кольорів стає особливо виразним. Біле, бордове, чорне, сіре. Сцена довга, устигаєш розглянути всі деталі, і не перестаєш дивуватися сміливості, з якою художниця поєднує в єдиний ансамбль кольори, продовжуючи в них бентежний характер героя.

Культура носіння костюма у фільмі висока. Як жіночих, так і чоловічих. Можливо, це заслуга акторів, можливо – режисера, але безумовно й художника, що може бути спокійний за збереження у кадрі правильного враження від знайденого. Фільм підкреслено вишуканий.

«Hand made» стиль «від Левитської» у фільмі В. Савельєва «*Капітан Фракассе*» (кіностудія ім. О. Довженка. 1986 р.), вгадується з перших його кадрів. У таловині вікна через фарбу, що обтікає у вогні, починає проступати силует середньовічного замку, який бачив кращі часи, як і герб дворянського роду, й залишки гардин. Протяги, що тривожать полум'я свічок, гуляють серед напівзруйнованих стін. Але справжньої філософської глибини фільм і його художниця досягають у сцені бурі, коли театральний візок, що виконує роль пересувної сцени, зривається з місця й у завісах-вітрилах майже летить у повітряних потоках. Його Величність театр, у якому рвуться на клаптики пристрасті і вирішуються долі – на справжніх вітрах фактично беззахисний. Метафора потужна й глибока. Людська суть хитка й уразлива. Її сила – у нематеріальному...

*Костюм* головного героя – Барона де Сагіньяка – вирішений як *драматичний твір* – із зав'язкою, кульмінацією й розв'язкою. Це одне з власних, можна сказати стилістичних, надбань художниці. Зав'язка відбувається за її рішенням з помітною долею гумору: обвислий, зрушений «на ніс» плюмаж, але при цьому горда перев'язь із родовою зброєю й чистий мереживний комір романтичної сорочки. Барон, звичайно, бідний й, звичайно, шляхетний, як і належить романтичному героєві. Наприкінці фільму він постає взірцем стилю. Бароковий історичний формат, в якому Левитська почувається вільно як ніхто інший, поєднався з романтичним пригодами героїв.

Початок зйомок фільму «Важко бути богом» був багатообіцяючим. Левитська створила для фільму костюми, ідею яких потім не раз трансформувала для великих оперних постановок. Але тоді вона пішла з картини й фільм завершував інший художник. «Герої фільму „Важко бути богом“, були з фантастичного світу, але їхня історія – це життя в тоталітарній державі. Спочатку я спробувала використовувати авторські ремарки про костюми <...>. Але як тільки я спробувала трансформувати реальні радянські гімнастерки в космічні костюми, один за іншим почали виникати образи героїв. Я думаю, це було правильне рішення для матеріалу, побудованого на реаліях радянського тоталітарного суспільства»<sup>12</sup>.

Саме у цьому фільмі вона спробувала втілити свій колишній задум – костюм у стилістиці ар-деко: плетені важкі строї, об'ємні, багат шарові композиції, пошук кольору.

Поетика «*Фантастичної історії*» (кіностудія ім. О. Довженка, 1988 р.) увібрала в себе «естетичне гурманство», тремтливий потяг до розкішних інтер'єрів і багатства колориту. У цій імпровізації на теми старовинних казок Левитська була й художником-постановником, і художником по костюмах, разом з О. Погожевою.

Естетична цілісність, зокрема в роботі Левитської, ставить фільм у ряд радянських аналогів, що відверто заявляють бароковий ігровий прийом як основний. Світ «*Фантастичної історії*» стоїть в одному ряду із «*Чорною куркою...*» В. Греся, фільмами М. Захарова «*Звичайне чудо*», «*Той самий Мюнхгаузен*», «*Будинок, що збудував Свіфт*»... Безліч деталей, якась дивним чином створена, але в силу талановитості авторів обжита природна «тиснява» речей і людей у кадрі створюють повну ілюзію паралельного світу казки, що живе поруч. У той же час це не іграшковий світ, це світ цілком реальний. «Хто сказав, що театр – гра, адже люди в ньому народжуються, живуть й вмирають», – говорить Левитська<sup>13</sup>.

Тиснява умовна. Насправді речі віддалені одна від одної, між ними є простір, повітря, між ними можуть легко ковзати, ховатися, несподівано з'являтися персонажі. Інтер'єри вишукані, ігрові, з підвищеною динамікою форм, неспокійним ритмом кривих ліній, пластичними формами прикрас, складно переплетеними орнаментами<sup>14</sup>. Тут можна нарахувати до п'яти планів одночасно, кожний з яких освітлений по-своєму. Драматична напруга присутня у кадрі як самостійний кіногерой, настільки кожної кіноміти вона відчувається у матеріальному світі героїв, що його створює художниця.

Сильний вітер вигадливо грає довгими плащами й подолами суконь із кринолінами на фігурах подорожніх, що поспішають йому назустріч за високим візком. За ними ледь устигає карлик у чернечій рясі, що котить запасне або відпале колесо. Камера вихоплює цю сценку через напіврозбите віконце кольорового скла. Віконце зі скрипом повільно відчиняється...

Фільм вирішений Левитською за допомогою візуальних барокових парадоксів. Рясно падає на підлогу, на зборки гардин, що провисають під його вагою, осіннє листя. Майже шквальний вітер панує в інтер'єрах. Осідає на меблі й плечі героїв густий, лапятий сніг. Гуркоче й шаленіє феєрверк, що здіймається за тендітними витими ґратками палацу й спинами безтурботно танцюючих пар...

Щедрий, чуттєвий світ казки, розмаїття форм, невичерпна фантазія й невтомність художника-постановника й водночас її воля й незалежність від одноманітних норм і канонів, підхоплена незвичайним глибоко креативним рухом камери. Підхоплює оператор і нестандартність поєднання кольорів у інтер'єрах художниці. Саме в такий спосіб виникає дивний кадр у казино,

коли на третьому й на першому плані блищить світло, а на другому, на рівні Майстра – здіймаються в людський ріст таємничо-темні свічники вигадливої майже природної деревної форми, створюючи багату й тривожну раму першій зустрічі Майстри зі Смертю. Контраст добра й зла, світла й тіні. Улюблений художницею. Цілком бароковий за філософією. Настільки, що в кадрі може вільно поєднуватися абсолютна пільма першого плану зі сліпучою, майже караваджівською променистістю фігури коханої героя – фрекен Дани, у прорізі дверей, на плані другому.

Населений ляльками в людський ріст будинок Майстра – лялькаря Йоганнеса – справляє незабутнє враження, але художниці все одно не вистачає маленького Арлекіна, який, обіймаючи байдужий маятник, теліпається на ньому, вочевидь, не один десяток років. І тоді, коли Йоганнес був молодий і закоханий, і тоді, коли він постарів і, самотній, готував себе до смерті.

І, звичайно, штормовий вітер рватиме задник літнього театрика, якому призначено бути непорушним тлом до будь-якої постановки. І, звичайно, Левитська без побоювання поєднає в одному кадрі дам у білому й дам у чорному вбранні. Їй це не складно, поєднувати непоєднуване, барокові контрасти – її стихія. У цьому фільмі, як ні в жодному іншому.

*Драматургія інтер'єру.* Я б так назвала відкриття, що його зробила тут М. Левитська.

Після зради Коханої й Поета головний герой повертається в знайомий будинок, але тепер він порожній. Звільнений від пам'ятної тисняви речей і людей простір пустельний і приречений. Ця підкреслена порожнеча інтер'єрів, легкий тлін, що «дихає» всюди під слабкими поривами вітру – лише епізод. Потім Майстер спробує заповнити її манекенами – точними копіями людей, що зіграли в його житті свої ролі. Але це буде вже інша, мертва тиснява, у якій ляльки можуть лише поскрипувати, якщо до них торкатися, і бездумно водити скляними очима.

В останніх кадрах фільму Смерть піднімається до Майстра в будинок. Коли вона сягає верхніх сходинок, глядач звертає увагу на занадто довгий плащ, що тягнеться за нею по всьому високому прольоту сходів. Він зроблений знов-таки у техніці «know how» від Левитської – техніці *об'ємного костюма з функціями декорації*: нібито не плащ накинутий на плечі Смерті, а ціла кам'яна брила – доля – фатум – фінальна завіса. «Ти не віддав найвитонченіший вид власності, – говорить Смерть Йоганнесу, – думку». Один з багатьох ознак ар-деко – функціоналізм, що проявлявся у трансформованих предметах<sup>15</sup>. Левитська – майстер матеріальних візуальних перетворень.

Відчуття повного самовираження, що не залишало художницю під час зйомок, ще один аргумент на користь твердження про стилістичну привабливість для Левитської костюмованої, віддаленої у часі й художньому просторі сценарної основи. «Фантастична історія» – один із найбагатших

за фактурою, думкою, почуттям, розмаїтій й водночас стилістично витриманий фільм Марії Левитської. Ар-деко, Бароко – серед зразків цих підкреслено декоративних стилів існує індивідуальний, сучасний стиль самої Левитської. Якби вони не існували до неї, вона б їх створила власноруч. Чому саме ці стилі близькі художниці? Можливо й тому, що однією з багатьох тем її творчості була й лишається туга за найкращим, за казкою наяву, яка приступна лише пристрасним й відвертим натурам. Очевидні провіденціалізм і пасіонарність робіт Левитської, як у кіно, так і у театрі, спонукає говорити про наближення її до становлення «театру художника», про який починають замислюватись новітні дослідники у зв'язку з шуканнями сучасним мистецтвом шляхів виходу із кризи<sup>16</sup>.

---

<sup>1</sup> <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1367780>

<sup>2</sup> Художники України. Енциклопедичний довідник / Авт.- упорядн. М. Г. Лабінський. – К., 2006. – 640 с.

<sup>3</sup> Коваленко О. М. Марія Левитська. Буклет / О. М. Коваленко. – К., 2002.

<sup>4</sup> Мусієнко О. С. Видима людина. Костюм як ідеологема / Мусієнко О.С. // Українське кіно: тексти і контекст. – Вінниця, 2009. – С. 217–253.

<sup>5</sup> Електронний ресурс : <http://quans.ru/research/methods/deep/>

<sup>6</sup> Коваленко О. М. З бесід із Марією Левитською. (Архів автора)

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Стиль інтер'єра Ар-деко (Art Deco). – Електронний ресурс : <http://www.lamaison.ru/statji/stili-interjera/ar-deko.html>

<sup>10</sup> Коваленко О. М. З бесід із Марією Левитською. (Архів автора)

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Там само.

<sup>14</sup> Архитектура. Стиль Барокко. – Електронний ресурс : <http://www.arhitektura.net.ua/stili-arhitekturi/stil-barokko.html>

<sup>15</sup> Философия Ар-Деко. Опубликовано : 20.09.2009 / Автор: Critic // Рубрика: Art Deco. – Електронний ресурс : <http://inartdeco.com/filosofiya-ar-deko/>

<sup>16</sup> Крымов Дмитрий. «Театр художника. Художник театра...» Театр ищет выход из кризиса в новых формах. Суббота, 1 ноября 2008 г. – Електронний ресурс : [http://www.chaskor.ru/article/dmitrij\\_krymov\\_teatr\\_hudozhnika\\_hudozhnik\\_teatra\\_97](http://www.chaskor.ru/article/dmitrij_krymov_teatr_hudozhnika_hudozhnik_teatra_97) (переклад мій – О.К.)

## ТРАНСФОРМАЦІЯ РЕАЛЬНОСТІ НА ЕКРАНІ В ЕПОХУ ДИГІТАЛЬНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

*У статті розглянуто окремі естетичні аспекти еволюції візуальних засобів кінематографа, обумовлені широким впровадженням дигітальних (цифрових) технологій.*

**Ключові слова:** дигітальні технології, естетика, візуалізація.

*В статье рассматриваются отдельные эстетические аспекты развития визуальных средств кинематографа, обусловленные широким внедрением дигитальных (цифровых) технологий.*

**Ключевые слова:** дигитальные технологии, эстетика, визуализация.

*Article is dedicated to some aesthetic aspects of development of visual means of the cinema, caused by the wide introduction of digital technologies.*

**Key-words:** digital technologies, aesthetics, visualization techniques.

Проблема відношення художнього твору до реальності — одне з найскладніших питань мистецтва, що сягає ще «Поетики» Аристотеля, із класичним визначенням завдання автора показувати не те, що було, а те, що могло б бути, у разі можливості або ймовірності<sup>1</sup>.

Кожна епоха пов'язана з певною парадигмою мистецтва, що визначає різні цілі, завдання й канони. Так, наприклад, епоха Просвітництва бачить у мистецтві «нормальне», «природне», класицизм — «зразкове». Гегель — ідеальне в значенні розвиненості потенційної можливості<sup>2</sup>. У радянському мистецтвознавстві панівний метод соціалістичного реалізму декларував певні канони відбору матеріалу і втілення реальності у творі (категорії типового)<sup>3</sup>. У наш час трактування проблеми отримало значно ширший культурологічний аспект. Віктор Знаков у праці «Психология понимания правды» підсумовує накопичений культурний багаж розуміння «правди» у широкому спектрі психології, соціології, мистецтва, наголошуючи психологічну основу правди й гносеологічну — істини<sup>4</sup>. Відома робота Зигфріда Кракауера «Природа фільму. Реабілітація фізичної реальності» знаходить сучасний відгук у монографії Н. Хренова «Кіно. Реабілітація архетипічної реальності»<sup>5</sup>.

Це засвідчує, що реальність у найширшому змісті цього поняття — як філософська категорія «істинного» — усього сущого, «іст-нуючого», підко-



ряючись задумові автора, зазнає трансформації й може набувати *форм*, що відрізняються від життєподібних.

У кінематографі, внаслідок властивої кіно технічної здатності, з одного боку, фотографічно точно *фіксувати* зовнішній образ реальності, а з іншого – настільки ж вільно *трансформувати* цей образ, значення художньої правди, як втілення «правил гри» створеного світу, – особливо актуальне. Ця актуальність посилена тим, що сучасний рівень розвитку техніки й комп'ютерні технології піднімають можливість трансформації матеріалу на екрані на радикально новий рівень, створюючи як максимально близьку подобу реальності, так і максимально «реалістичні» фантастичні «світи». Це відбивається й на сучасних жанрових моделях ігрового кінематографа, обумовлюючи їхню трансформацію. Накопичений естетичний досвід кіномистецтва породжує синтез різних естетичних концепцій, що в сполученні з технічною досконалістю екранного мистецтва дає змогу гнучко інтерпретувати різні художні методи; органічне запозичення прийомів і стилів народжує фільми, що поєднують у собі різні принципи трансформації реальності, які найчастіше ламають жанрово-стилістичні стереотипи.

Із цих позицій розуміння художньої правди можна розглядати як один з аспектів проблеми співвідношення реальності й твору (одним із шляхів осмислення трансформації матеріалу), аналізуючи кінотекст у ракурсі співвідношення дійсності й створеного світу.

Художня правда трансформує закони повсякденної логіки й здорового глузду, перепідкоряючи їх «правилам гри» даного фільму. При цьому «правда» припускає порівняння сприйманого об'єкта з якимось «зразком». Первинною «платформою» порівняння залишається реальність (у найширшому змісті, не тільки її зовнішні форми) – уявлення глядача про неї, що є складним комплексом. Причому будь-які відхилення стають знаком переходу від прямого наслідування до образу, провокуючи реципієнта до пошуку в цьому порушенні особливих «правил гри», ідучи шляхом від денотації до конотації змісту.

Зв'язок кінематографа з технікою обумовлює специфічну глядацьку зацікавленість, орієнтовану на «захопливість» технічного ефекту. Зацікавленість іманентна, що сягає ще часів першого кіносеансу в паризькому Гран кафе 28 грудня 1895 р., де враження власне від техніки було основною складовою видовища. У сучасних фільмах Роберта Земекіса «Полярний експрес» (2004) і найбільшою мірою у фільмі «Беовульф» (2007), а також у «Різдвяній історії» (2009) глядача захоплює сам факт знайомства із зображенням, отриманим за допомогою технології motion capture, що дає змогу «анімувати» реальних акторів у вигляді анімаційних персонажів. При цьому власне джерело матеріалу, наприклад, стародавній епос у «Беовульфі», тут слугує лише формальним джерелом навіть не сюжетної канви в строгому розумінні, а антуражної естетики, вільно переосмисленої в жанрі «фентезі». І якщо в «класичних» екранізаціях, що мають міцну (хоч і творчо перероблену – що завжди «регламентовано» підходом «за мотивами...») основу, ця літературна основа завжди залишається центральним чинником

співвіднесення з позиції «правди», «вірогідності» (хоч би як спростовував пряме співвіднесення суперечний цьому задум кінематографістів), то у «Беовульфi» екранна «візуалізація» настільки домінує, а відголоски й джерела стародавнього епосу настільки відсунуті сучасною візуальною стилістикою видовища 3D-анімації й потужністю звуку Dolby Surround, що глядач без застережень приймає фільм як повністю сучасний продукт, суто кінематографічний.

У кінематографі, найбільшою мірою «технічному» мистецтві, екранний світ майже повністю «зливається» з образами реальності у візуальному плані – він настільки ж «правдоподібний» зображально, як документальний кадр, як і сама реальність. У цьому зв'язку, у ключі сучасних тенденцій потрібно торкнутися аспекту трансформації жанрових форм – жанру «мок'юментарі» («Перші на Місяці» Олексія Федорченка). Жанр репортажу тонко стилізований у фільмі «Паві Лакін» ірландського режисера Перрі Огдена. Мотив стилізації під документалістику має й «Пузир» Стівена Содерберга.

Захоплення властивостями апаратури, що зумовлює появу свіжих творчих концепцій, було характерно й для 60-х рр. ХХ століття – тоді поява портативної кінознімальної й звукозаписної апаратури відіграла ключову роль у нових стилях і напрямках: «пряме кіно», «сінема-веріте», «нова хвиля» у французькому кіномистецтві з виразним прагненням поринути у життя, неприкрашене й вільне від ідеологічного диктату нарівні зі свободою від павільйонів і декорацій, штучних озвучувань і електричного світла.

Сьогодні створення віртуальних світів, навпаки, провокує кінематограф до візуалізації «гри уяви», до вільної трансформації образів дійсності, до фантазії, максимально вивільненої завдяки технічним можливостям. Так у фільмі «Місто гріха» (2005) першооснова – мальований комікс Френка Міллера – дала не тільки сюжетно-образний матеріал, а й стилістику й образотворчі засоби: візуально фільм наближений до графіки коміксу, немовби «ожилої» на екрані (багато в чому завдяки використанню сучасних комп'ютерних технологій).

Графіці мальованих картинок Френка Міллера фільм зобов'язаний і своєю колірною гамою – з перевагою своєрідного монохроматичного зображення з помітними вкрапленнями чистих, позбавлених перехідних відтінків, кольорів – червоного, жовтого, білого.

У цій праці перед автором не стоїть завдання всебічного аналізу фільмів. Тому немає необхідності зупинятися на детальному розгляді багатьох компонентів образно-сюжетної структури фільму а також його специфічної естетики (естетика насильства, якою насичене «Місто гріха» глядачами сприймається далеко не однозначно).

За всієї умовності фільм, з одного боку – завдяки навмисній «інаковості», відсутності прямого наслідування реальності (що досягнуто збереженням акцентованої «фантазійної», якщо не фантастичної, естетики коміксу Ф. Міллера), створенням явно вираженого світу вимислу – створює, таким чином, і зовсім особливі критерії трансформації реальності. З іншого – фільм

тим самим стає й показовим прикладом умовності розуміння художньої правди в ігровому фільмі: відсутня вірогідність, властива реалістичному методу зображення життя, і, водночас присутня внутрішня несуперечність запропонованих «правил гри».

Повертаючись до «Міста гріха», із цих позицій можна відзначити, що мальований комікс, як матеріал для екранізації, значною мірою позбавлений літературної багатозначності (текстова інформація зведена до ємних написів), має відточену зорову виразність і тим самим мовби «адаптований» до кінопостановки (хоча в екранному наративі, безумовно, є своя специфіка й труднощі). Що давало героям коміксів можливість з успіхом ставати кіногероями (найвідоміші з них: Супермен, Бетмен, Тарзан, Людина-Павук, люди Ікс – таких авторів коміксів, як Стен Чі та ін.).

Слід відзначити, що й тут «Місто гріха» значною мірою ламає стереотип – а з ним і глядацьке очікування, яке сформоване попереднім естетичним досвідом і здатне формувати готовність до «правил гри» апіорі. По-перше, «Місто гріха», будучи екранізацією «коміксу для дорослих», – жорстке оповідання, яке за естетикою насильства може певним чином обмежувати глядацьку аудиторію. Тоді як переважна більшість екранізацій коміксів належить здебільшого до легкого пригодницького жанру й розрахована на широку, у тому числі й досить юну аудиторію – і таке сприйняття екранізованого коміксу (як і самого жанру коміксів) стало фактично традиційним. По-друге, це чи не перший фільм, що за рахунок нової техніки й нового її використання зберіг візуальну специфіку графічних картинок, не будучи при цьому анімаційним фільмом. Як зазначається в пресі, «Фільм „Місто гріха” зробив для естетики коміксів більше, ніж всі попередні екранізації мальованої класики, оскільки ті все-таки були фільмами, а „Місто” і на плівці залишилося графічним романом»<sup>6</sup>.

«Правила гри» умовного світу «Міста гріха» підпорядковані й законам комерційного кіно, маючи усі складові касового продукту: любовна історія, еротичні мотиви, гострі конфлікти, насичені поетикою жанрового кіно – бойовика, трилера, яскраво вираженого «екшн» з «ударними» моментами жорстких сцен. Що, поряд із славетними іменами авторського складу – Роберта Родрігеса, Френка Міллера, «запрошеного режисера» Квентіна Тарантіно й із «зоряним» складом виконавців (Брюс Уїлліс, Бенісіо Дель Торо, Рутгер Хауер, Міккі Рурк, Елайджа Вуд, Джессіка Альба, Бріттані Мерфі) підсилює комерційний розрахунок.

Якоюсь мірою сьогодні глядач і екран навіть міняються ролями. Якщо раніше глядач більшою мірою «оцінював» показане, стежачи за сюжетними перипетіями й психологічними портретами кіногероїв, то тепер екран здатний придушувати глядача видовищністю – «агресія» його полягає навіть не в зображенні насильства, а в самій здатності підкорити своїй візуалізації; придушення проявляється навіть у певному «знеособлюванні» – популярні актори й «кінозірки» надягають маску 3D-технологій, проходячи немовби «переідентифікацію».

Широкі входження мас-медіа в повсякденне життя, велика кількість

телепроектів за участю акторів кіно (участь у спортивних, музичних, циркових та інших шоу) призводить до того, що їхня поява в кіно-ролях сприймається з невід'ємним шлейфом розтиражованого образу – внаслідок чого актор трансформує роль під свій мас-медійний образ, у якому актор «правдоподібний», головним чином, за критерієм органічності свого «я», ніж за критеріями психологічної вірогідності героя.

Кінематограф накопичив значну суму прийомів, жанрів і тем, які знаходять творче переосмислення, переробку, а глядач своєю чергою сприймає тепер не першоджерело, а переінакшений досвід, рефлексію. Приклад «Планети страху» (2007) – глядачі мало знайомі власне із субкультурою грайндхаусів, але знайомі з її рефлексивною переробкою Тарантіно-Родрігеса.

Все це не змінює загальний принцип співвідношення правди художньої й життєвої, але значно ускладнює її трансформацію, форми сполучення об'єктивного й суб'єктивного відповідно до тих складних шляхів, якими йде її трансформація на екрані.

У цілому помітне повторення тенденцій, що характеризує свого роду зміну парадигм – початок історії кінематографа, удосконалювання мови кіно, прихід портативної апаратури, широке запозичення й ускладнення жанрових схем у період бурхливого розвитку цифрових технологій.

Так само, як і на початку історії кінематографа, коли спершу знайшов попит саме видовишний бік технології рухомих зображень, сьогодні дигітальна техніка постає насамперед як нове видовище. Вдавшись до методу екстраполяції, можна чекати на подальшу диференціацію дигітального зображення за видами і жанрами.

Своєю чергою власне фіксація зримого образу реальності – іманентна специфічна особливість кінематографа – також проходить процес дигітальної еволюції, передусім у вигляді граничної масовості портативних пристроїв, від побутових відеокамер до обладнаних цифровими камерами мобільних телефонів і навіть авторучок із вбудованими мікро-камерами.

Мистецтво, як спосіб освоєння дійсності й одна з форм колективної свідомості, оперативно реагує на нові віяння епохи – і фільм Метта Рівза «Монстро» (2008) повністю побудований у специфічній манері демонстрації аматорського відеозапису. Незмонтовані епізоди (точніше кажучи – специфічно змонтовані як *начебто незмонтовані*) йдуть один за одним у тому порядку, у якому натискали кнопку запису, із відповідними специфічними монтажними стилями – кадри показують події, зняті під час невідомої катастрофи, без жодних коментарів поза межами стилізованого аматорського відео.

Велика кількість фільмів («Полярний експрес», «Беовульф», «Різдвяна історія», «Аватар», «Аліса у країні див» та ін.) і режисерських імен (Вінсент Уорд, Роберт Земекіс, Джеймс Кемерон, Тім Бартон) свідчать, що комп'ютерні технології стали здійсненим переходом кінематографа на нову технологічну платформу. Творче осмислення можливостей дигітальної техніки вочевидь має послугувати формуванню естетичної парадигми –

якщо під останньою розуміти ту ж загальність впливу, що його в різні етапи еволюції кіномистецтва мали монтаж, звуковий фільм, прихід кольору.

Певна диференціація лежить уже на рівні авторського естетичного осмислення технічних зображальних засобів. І одна з рис авторського підходу – пізнаваність стилю – доволі яскраво проявляється у дигітальному вимірі: кольори, атмосфера, герої фільмів Роберта Земекіса, Тіма Бартона, Джеймса Кемерона при спільності дигітального походження є естетично самостійними.

І одразу постають певні питання. Скажімо, про роль актора-виконавця. Зірки світового кіно, зокрема Ентоні Гопкінс, Джон Малкович, Джонні Депп, Том Хенкс, Джим Керрі, Анджеліна Джолі, Сигурні Уївер та інші зазнали трансформації завдяки дигітальній технології анімації персонажів Motion Capture. Поряд із доволі прямою передачею похідного живого зображення ми бачимо трансформації на кшталт міфологічних перетворень: героїня Анджеліни Джолі отримує хвіст («Беовульф»), Сигурні Уївер та Зої Салдана перетворюються на струнку синьошкірі створіння – жителюк планети Пандора («Аватар»), які подібні до людей, але величезного зросту, мають хвости і подовжені вуха, – і це зближує абсолютно несхожі у реальному житті постаті: 60-річну білу Уївер та 30-річну чорношкіру Салдана...

Маска, що іноді взагалі робить актора невпізнаваним – чи то завдяки гримові, чи то іншим технічним засобам – звісно, не є винаходом доби комп'ютерних екранних технологій (ба навіть кіномистецтва взагалі). Достатньо пригадати грим Бориса Карлофф (Вільяма Генрі Пратта), виконавця ролі Франкенштейна з однойменного фільму 1931 року або ближчий до нашого часу образ Фредді Крюгера, наскрізного персонажу циклу фільмів («Жах на вулиці В'язів» (1984) і подальші фільми циклу). Проте нові технології фактично нівелюють перехід від обличчя до маски. Відомий вислів Ф. Хитрука про властивий мультиплікації «найкоротший шлях від образу до думки, до почуття»<sup>7</sup> тепер вочевидь розширює свої межі і стає цілком справедливим для технологій екранних мистецтв загалом.

Про певне протистояння ідеологій, завдань, естетик показово свідчать слова Еміра Кустуріці, сказані ним під час інтерв'ю російському телеканалу «Вести»: «3D створює перспективу, глибину, яка досягається за допомогою мізансцени, тим самим ставка робиться на мізансцену, на ефектне, видовишне розташування об'єктів на екрані. Але тривимірність, об'єм, глибина залежать від їхніх людських характеристик. Як оптичний феномен, дивовижний трюк, атракціон 3D може мати успіх, але цю штуку ніколи не можна використовувати в царині серйозного кіно, тому що серйозне кіно досягає тривимірності свого змісту за допомогою смислу, а не таких-от оптичних ефектів. <...> у таких фільмів є дуже серйозний конкурент <...> Це відеоігри. <...> Й зараз у Голлівуді розмірковують над тим, як змагатися з відеоіграми – не в якості, а в способі як легше витягти з людей гроші»<sup>8</sup>. Емір Кустуріца цілком точно позначає специфіку видовищного використання 3D-технології. Проте очевидно, що дигітальна техніка як така є тільки засобом, який хоч певним чином і впливає на естетику, одначе

видовищний атракціон – це не специфіка техніки а мета, яку переслідує автор. Кустурица, як представник авторського кіно, фактично лише пояснює різницю між двома полюсами: мистецтвом і атракціоном.

Підсумовуючи, можна зробити такі висновки. Дигітальні технології в кінематографі (екранних мистецтвах) набули технічної досконалості, є широкоживаними – за їх допомогою створюються і середовище дії, і персонажі. Технічні засоби зближують обличчя актора і маску: будь-які трансформації образу вже не обмежуються фізичними можливостями людини або технічними властивостями костюма чи гриму.

Можливості створення яскравих видовищ обумовлюють широке використання дигітальних технологій передусім у жанровому кінематографі, як певний атракціон. Однак паралелі із початковим періодом історії кінематографа показують принципову подібність у «лініях» Люм'єрів та Мельєса – використання кінотехніки як для реалістичного нарративного підходу, так і для формотворчого, із трюками та фантастичними образами. Незважаючи на певну досконалість дигітальних технологій, осмислення їх в естетичному плані, як власне мистецького засобу, – актуальне і відкрите питання.

---

<sup>1</sup> Аристотель. Поетика / Пер. з старогрецьк. Б.Тена; вступ. ст. і коментарі Й. У. Кобова. – К.: Мистецтво, 1967. – 82 с.

<sup>2</sup> Гегель Г. В. Работы разных лет. В 2 т. / Г. В. Гегель. – М. : Мысль, 1971. – Т. 2. – 630 с.

<sup>3</sup> Новиков В. В. Движение истории – движение литературы / В. В. Новиков. – М. : Советский писатель, 1982. – 576 с.

<sup>4</sup> Знаков В. В. Психология понимания правды / В. В. Знаков. – СПб. : Алетейя, 1999. – 282 с.

<sup>5</sup> Хренов Н. Кино. Реабилитация архетипической реальности / Н. Хренов. – М. : Аграф, 2006. – 736 с.

<sup>6</sup> Семен Кваша. Город греха против тупых. – Газета.Ru [Електронний ресурс] – Режим доступу : [http://www.gazeta.ru/2005/06/17/oa\\_161049.shtml](http://www.gazeta.ru/2005/06/17/oa_161049.shtml)

<sup>7</sup> Хитрук Ф. С. Сто восемь встреч / Ф. С. Хитрук // Искусство кино, 1966. – № 12. – С. 54.

<sup>8</sup> Кустурица: культурные истоки сербского кино – в России. – Вести. Ru : новости, видео и фото дня. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.vesti.ru/videos?vid=256461>

# КУЛЬТУРОЛОГІЯ



## СЕМАНТИЧНИЙ РИТМ ЛІБРЕТО МУЗИЧНОЇ ДРАМИ

*Семантичний ритм – поняття, впроваджене в лінгвістиці тексту, яке характеризує семантичні переходи через відхилення сенсу окремих висловів від пересічного значення як алгоритм ідіоматизації. Перемінність сенсу висловів зумовлена їх залежністю від позицій у семантичному ритмі тексту. Ідіоматика прямує до перетворення на ейдетика, зокрема, на унікальні, притаманні лише даному корпусу текстів носії сенсу, подібно до імен власних виходячи за межі суто вербальних можливостей. Зокрема, в музичній драмі семантичний ритм спирається на ансамблеву техніку, яка відрізняється від драматичних діалогів особливостями інтенціональності.*

**Ключові слова:** семантичний перехід, інтенціональність, рефлексія, ансамбль, ейдетика, мотив, ідіома.

*Семантический ритм – понятие, введенное в лингвистике текста, которое характеризует семантические переходы через отклонение смысла от усредненного значения как алгоритм идиоматизации. Переменность смысла выражений обусловлена их зависимостью от позиций в семантическом ритме текста. Идиоматика стремится к преобразованию в образную эйдетика, в частности, в уникальные, присущие лишь данному корпусу текстов носители смысла, подобно именам собственным выходя за рамки чисто вербальных возможностей. В частности, в музыкальной драме семантический ритм опирается на ансамблевую технику, отличающуюся от драматических диалогов особенностями интенциональности.*

**Ключевые слова:** семантический переход, интенциональность, рефлексия, ансамбль, эйдетика, мотив, идиома.

*The semantic rhythm is a notion coined in the linguistics of text to denote semantic transitions with the deviations of sense from a mean value level of a common lexical meaning as an algorithm of the process of idioms' formation. The variability of the sense of expressions is preconditioned with their dependence upon their positions within the frame of semantic rhythm of a text. Idioms tend to be transformed into images as unique designations peculiar for the given corpus of texts that are similar to proper names thus passing over the limits of pure verbal opportunities. In particular it is in*



*music dramas that semantic rhythm is supported with the ensemble techniques that differs from those of drama dialogues due to the properties of intentionality.*

**Key-words:** *semantic transition, intentionality, reflection, ensemble, images, motif, idiom.*

Думка про те, що художній текст має ознаки ритмічної організації в плані змісту, а не лише виразу, стала порівняно недавнім надбанням одного з напрямів нової риторики – так званої лінгвістики тексту. Насамперед, ці ознаки виявляються в тому, що іменується польовою структурою, – в протиставленні центру та периферії, кульмінаційних, ключових ділянок тексту та сполучних, проміжних ланок, що відповідає акцентній організації ритму. Водночас реально зафіксовані елементи тексту зіставляються з уявними, прихованими, що правлять за своєрідний орієнтир, подібний до метричних схем ритму. Приміром, у тексті як своєрідній самоорганізації мовного матеріалу виявляється закономірне коливання довжини речень біля уявної середньої одиниці, так що «середні розміри речення та абзацу правлять за тло, на якому виявляються композиційні ролі експресивних одиниць»<sup>1</sup> подібно до того, як метрична схема для ритму визначає такі ж пересічні, середні одиниці. За аналогією до акцентів виділяють атрактори – «області тяжіння<sup>2</sup> тексту, його центральні ключові ділянки, своєрідні вузлові точки, до яких прямують та з яких виводяться лінії оповіді. Одне з провідних понять лінгвістики тексту – реляційна структура «як послідовне перерахування подій»<sup>3</sup> – визначає взаємопов'язаність та взаємозалежність його ланок у плані змісту так само, як послідовність стоп вірша у плані виразу. Виділяють, насамперед, «предикативно-релятивний комплекс» тексту – те, що «не можна вилучити без зруйнування сенсу»<sup>4</sup>. Тут, зокрема, зв'язок ділянок тексту здійснюється за ланцюговим принципом як «перетворення дієслівного присудка в попередньому реченні в абстрактний іменник в ролі суб'єкта в наступному»<sup>5</sup>. Мережа взаємних посилянь, «дейксис в широкому значенні – вказівка на щось»<sup>6</sup>, визначає органічну неподільність тексту, зокрема, таку його властивість, як когезія, що «відносить читача до того, що було висловлено раніше»<sup>7</sup>, тобто взаємоузгодженість, ритмічну сумірність не лише виражальних засобів, але і самого їхнього сенсу.

Істотно, що такі ритмічні особливості виявляє зміст не лише в масштабі риторичних періодів (так званих надфразових одиниць), а й у межах традиційних граматичних об'єктів – речень, коли враховується їхня комунікативна роль. Вже феномен «граматичного очікування» (вислів В. Г. Адмоні) появи того чи іншого вислову на відповідному місці створює такий же ефект для розгортання сенсу оповіді, як метрична схема для струменя виражальних засобів. Тим більше взаємини ритму та метру увиразнюються в відношеннях формального граматичного присудка (так звана тема за термінологією комунікативної граматики) та того, що стає

предметом повідомлення і несе в даному контексті нову інформацію – так званої реми. Приміром, у реченні «дерева ростуть у лісі», залежно від контексту, новиною (комунікативним предикатом), виділеною зазвичай фразовим наголосом, буде або «дерева» (а не трава чи кущі), або «ліс» (а не сад), або «ростуть» (а не гинуть). Відтак виокремлюється «темо-рематичний ланцюжок»<sup>8</sup>, де формальні граматичні члени речення відіграють стосовно реальних комунікативних носіїв інформації ту ж роль, що метричні схеми для ритмічних структур. Все це підводить до висновку про те, що «динамічність первинного семантичного ритму тексту» стає своєрідним «ключем до розуміння інтегральної концепції тексту», визначаючи «загальну психологічну перспективу тексту»<sup>9</sup>.

Шлях до концепції семантичної ритміки, своєю чергою, прокладався в театральній практиці. Так, приміром, прообрази вищевідзначених реляційних структур тексту вбачають у тому, що «надзавданню тексту підпорядковано дрібніші завдання», отож «перспектива тексту – це орієнтація на надзавдання»<sup>10</sup>. Зрештою, вже в підручниках та науковій літературі подається як загальноприйнята річ, що «ритм драми є ритмом боротьби»<sup>11</sup>, що «темپ виправляє, вирівнює ритм, наближає його до метру»<sup>12</sup>, натомість «метр – це схема»<sup>13</sup>. У драмі розгортаються гра і протигра між спонукальним моментом та його розв'язанням через ланцюг перипетій<sup>14</sup>. Ритмічна структура драми визначається саме перипетіями, а відтак вона завжди несе семантичне навантаження. Саме концепція ритму як семантичного процесу належить до здобутків театральної культури ХХ століття.

Так, концепція ритмопластики Л. Курбаса вихідним пунктом мала хореографічні уявлення Далькроза та Дельсарта, але вийшла далеко за їх межі. Свою «акторську формулу» Л. Курбас вбачав, за Н. М. Корнієнко, «в ритмі як свідченні глибинних форм життя», для нього «все на світі наділене ритмом. І стіл <...>, і вітер, і не лише ритмом для вуха <...> Коли актор заглибиться, зосередиться на моменті перебування в певному ритмі, він повинен знайти <...> символи, які дав митець»<sup>15</sup>. Саме долаючи зовнішні хореографічні витоки ритмопластики, Л. Курбас «розробляє партитуру ритмічних перетворень» та, відповідно, «методологію відчуження засобами ритму як внутрішньої пластики»<sup>16</sup>. В підсумку «ритм перетворюється на структурну одиницю, яка по-різному живе в мікросюжетах вистави», тобто постає чинником семантичного розвитку, суголосним вищеокресленим концепціям лінгвістики тексту.

Так само концепція темпоритму К. С. Станіславського, ініційована уявленнями про зовнішні дії, що стають поштовхом до переживання, вийшла далеко за межі тодішньої рефлексології, в якій ці уявлення культи вувалися. «Темпоритм потрібний нам не один, сам по собі й для себе, а в сув'язі з запропонованими обставинами, які створюють настрій, у сув'язі з внутрішньою сутністю, яку темпоритм завжди містить у собі»<sup>17</sup>. Природа

дієвості темпоритму коріняться в остаточному рахунку в спілкуванні, оскільки люди «одержують найзагальніший настрій від чужого ритму, а це вже дещо означає у впливі на інших»<sup>18</sup>. Промовисте зауваження стосовно семантичної природи темпоритму вміщено в режисерських варіантах «Отелло», де описується спосіб формування актором необхідного переживання через осмислення ритму: «Знайшовши <...>, можливо, безпричинний ритм сам по собі і для себе, намагайтеся виправдати його якимось магічним “якби” <...> навчившись у правильному ритмі <...>, підставляйте слова тексту і виправдовуйте їх вашою вигадкою»<sup>19</sup>. Узагальнення цієї рекомендації дає змогу стверджувати, що «від відтворюваного ритму згадуватимете <...> різноманітні внутрішні почуття і відчуття»<sup>20</sup>. Нарешті, з наведених практичних спостережень виводиться характеристика темпоритму, де «всі сили людини спрямовуються на очікуваний об'єкт»<sup>21</sup>.

Інакше кажучи, темпоритм постає тут як інтенціональний об'єкт у сенсі класичної феноменології, що змушує згадати класичне положення з «Амстердамських викладів» Е. Гуссерля, за яким: «<...> до кожного сприйняття як інтенціонального переживання належить як невід'ємне від нього те, що воно є сприйняттям свого сприйнятого <...> воно <...> незалежне від питання, чи дійсно існує, приміром, сприйняти ландшафт, чи він, як виявляє подальший досвід, виявляється ілюзією»<sup>22</sup>. Отже, інтенція, що засвідчується ритмом, породжує рефлексію («сприйняття сприйнятого»), якою власне вмотивується організаційна роль ритму в драматичному тексті. Саме на основі рефлексії складається той зворотний зв'язок ритму з метром, що виявляється неперервним зіставленням реальних здобутків або втрат з очікуваними сподіваннями та відповідним корегуванням вчинків персонажів.

Поряд з цими театрознавчими витоками концепції семантичного ритму в літературознавстві розроблялися уявлення про ритміку прози, які виводили до перспективи художнього часопростору, а відтак до виявлення образної основи ритмічної організації. Теза О. В. Чичеріна про те, що «для ритму прози вирішальне значення має не фонетичний, а семантичний устрій поетичного мовлення»<sup>23</sup> – зокрема, семантичний та синтаксичний зв'язок слів у словосполученнях, стала вихідним положенням для досліджень, які розгорнулися в організованому Н. Х. Копистянською у львівському національному університеті семінарі «Проблеми художнього простору, часу, ритму». В працях Н. Х. Копистянської, зокрема, виявлено генерологічні властивості семантичного ритму прози, що через особливості формування часопростору дає можливість окреслити жанрові особливості тексту. Зокрема, саме такий аналіз дав змогу обґрунтувати формування особливого баладного роману в літературі ХХ ст.: «У баладній прозі посилена драматизація викладу сприяє стислості оповіді»<sup>24</sup>. Так само завдяки особливій семантичній ритміці оповіді «Флобер іронічно переосмислює двосвіття романтиків»<sup>25</sup>. У цьому ж

напрямі здійснено низку гоголезнавчих досліджень Н. Арват, яка, зокрема, констатує, що «засобами створення ритмічності є насамперед синтаксичні конструкції»<sup>26</sup>. Ці літературознавчі дослідження виявили універсальне значення хвильової, коливальної будови як основи ритму в художньому тексті, що передбачає самоорганізацію на основі рефлексії, зворотного зв'язку між очікуваннями та реальними ефектами. Особливо істотним виявляється багатшаровість самого художнього часопростору, організованого ритмом, що сягає від документальної фіксації подій до вигадок та спогадів. Ритмічно організований часопростір стає дієвим чинником формування образу.

Та теоретичне осягнення цього було значно випереджене творчою практикою, зокрема, течією так званого струменя свідомості, однією з чільних представниць якої була англійська письменниця В. Вулф. Своєрідним маніфестом ролі ритму як провідного чинника творення образів став її роман «Хвилі», про який сама авторка висловилася, що «труднощі полягали в тому, що я писала для ритму, а не для сюжету», та що «ритмічне для мене більш природне, ніж оповідне»<sup>27</sup>. Побудований як зіставлення сповідей героїв, цей роман містить чимало авторських рефлексій, що дають змогу витлумачити таку програмовану ритмічність оповіді. Приміром, в уста однієї з героїнь, Роди, вкладається сентенція: «Wonder and awe change as they put off the draperies of the flowing tide»<sup>28</sup> ('Здивування і жах змінюються, коли відкидається вбрання хвилі, що напливає'). Водночас саме аналіз ритміки часопростору роману надає можливість виявити його жанрові витоки, зокрема, зіставити його за композицією з баладою. Це пояснює присутність у романі типово баладних мотивів – таких, зокрема, як символізація водою кордонів між особами. Дослідниця твору відзначала також, що «чергування монологів персонажів, які утворюють опозиції жіноче – чоловіче, також дозволило Вулф ритмічно структурувати оповідь»<sup>29</sup>, те ж стосується ритмічного протиставлення персонажів та дієвості «архетипу водної стихії з її власними ритмами»<sup>30</sup>.

Проте існує ще одна обставина, до якої досі не приверталася увага. Йдеться про баладні витоки роману В. Вулф та фундовані ними паралелі до музичної драми Р. Вагнера «Летючий голландець», яка також виходить з баладних традицій. Письменниця вкладає відверті натяки на баладні джерела в уста одного з персонажів, Бернарда, який значною мірою постає як її alter ego: «I pass from house to house like the friars in the middle ages who cozened the wives and girls with beads and ballads. I am a traveller, a pedlar, paying for my lodging with a ballad» ('Я простую від хати до хати, наче ченці в середньовіччі, які зводили жіночок та дівчат коралями й баладами. Я волоцюга, мандрівний гендляр, що сплачує за ночівлю баладою')<sup>31</sup>. Відтак твір можна віднести до тієї категорії баладних романів ХХ ст., виявлених Н. Х. Копистянською, де «не описують ситуацію, а викликають <...> живе уявлення про подію»<sup>32</sup> – відповідно до відомої спорідненості балади

та драми<sup>33</sup>. Твір Р. Вагнера так само містить подібні свідчення, особливо яскраво подані в ключовій сцені – в баладі Сенти, де викладено резюме подальших подій. Істотні також конкретні паралелі: так, спільним для обох творів виявляється мотив випробування вірності кохання. Вагнеріанські алюзії містить ім'я одного з персонажів роману – Персіваль (Парсифаль), який гине, впавши з коня<sup>34</sup>. Самовбивство Сенти у Вагнера – очевидна паралель до такого ж кінця Роди у Вулф: обидва жіночі персонажі являють собою аутсайдерів. Зрештою, визначення самою авторкою роману як драматичної поеми та зібрання сценічних солілокви<sup>35</sup> дає підстави для виходу до театральної, драматичної проблематики.

Отже, можна стверджувати, що на противагу розрізним мовленнєвим актам тексту є властивою ритмічність розгортання сенсу одиниць мовлення. Це розгортання сенсу, позначене семантичними переходами і витворенням стійких перенесених значень, становить процес ідіоматизації мовних виразів. Слово, вжите в художньому тексті, стає неповторним моментом семантичного ритму цього тексту, що насажує його унікальним для даного тексту сенсом, а відтак набуває значення ідіоматичного виразу, фіксованого в даному тексті. Відбувається своєрідна «пульсація» сенсу, живе слово дихає й тріпотить, як організм, пройнятий ритмічним струменем. Саме через стан переходовості словесного сенсу виявляється ця семантична ритмічна організація конкретного тексту, надаючи окремим лексичним одиницям окремішнього ідіоматичного сенсу. Ідіоматизацію висловів визначає не полісемія та багатозначність, а саме перемінність та переходовість сенсу, узалеженого від їхніх ритмічних позицій у тексті. Своєю чергою, всі такі ідіоматичні відхилення сенсу від звичайного, пересічного лексичного значення та семантичні переходи відбивають інтенціональність мовленнєвого акту. Доля ідіоматизованого вислову визначається його місцем у ритмічному струмені розгортання сенсів, зокрема, наближенням або віддаленням від такої пересічної лінії залежно від намірів промовця, від мети мовленнєвого акту. Ідіоматизація висловів може розглядатися як результат їх семантичної ритмізації – заряджання енергією цього ритму, що походить від мети, заради якої створено текст. Інтенціональність тексту як виявлення цієї мети викликає рефлексію, що проймає текст наскрізною мережею взаємних посилення, пов'язуючи всі вислови в суцільну тканину, організовану за ритмічним принципом зворотного зв'язку між пересічним значенням та ідіоматичним сенсом..

Окрему проблематику ритмічна зумовленість ідіоматизації висловів породжує в драмі. Відома думка про те, що драма пишеться заради єдиного слова, вимовленого в єдиний можливий момент і в єдиному визначеному місці, унаочнює саме таку зумовленість сенсу вислову мережею ритмічної структури, часопросторовими координатами даного слова в тексті. Своєрідність семантичного ритму драми відображує його загальні

генерологічні властивості, тобто його відповідність жанровій характеристиці тексту. Приміром, коли для ритміки епосу властива завершеність періодів, то драма позначена фрагментарністю, зумовленою вже діалогічною будовою тексту. Саме стосовно цих властивостей окреслюється коло питань, які особливо значущі для музичної драми, де складається відомий парадокс: закроєна для долання умовностей традиційної оперної «номерної» структури, для наближення до драматичного театру, вона часто не наближала, а віддаляла від мети. Цей парадокс виявився, зокрема, в тому, що замість сподіваного ефекту драматизації одержували цілком протилежні результати ліризації або епізації вислову: вагнеріанський театр розвивався в напрямку оперно-ораторіального синтезу. «Травіата» була драматичнішою від сучасного їй «Трістана», а протиставлення Бізе Вагнерові з відомого памфлета Ніцше «Казус Вагнера» обґрунтоване саме невідповідністю намірів та наслідків. Зрештою, аргументація Ніцше варта спеціальної уваги.

Спочатку, в есеї «Ріхард Вагнер у Байреїті» з циклу «Несвоєчасні думки» Ніцше шукав обґрунтування новаціям Вагнера, вбачаючи в ньому «дифірамбічного драматурга» та припускаючи, що «зовні нова форма уявлялася нібито поєднанням в одне ціле кількох музичних п'єс, серед яких кожна окрема подавала начебто певний стійкий стан, а насправді ж — лише один момент в драматичній течії пристрасті. Слухач уявляв собі, що він немовби слухає стару музику настрою»<sup>36</sup>. Таким чином, витоки вагнеріанства вбачалися в бароковій концепції афектів — настроєвої музики, що відтворює і викликає саме певний стан, а не становить чинник драматургічного розвитку. Та під кінець життя Ніцше розчарувався в успішності подібних виправдань і у згаданому памфлеті висловився відверто про вагнерівські опери як про «низку сильних сцен, одна іншої сильніша, а впереміж — безліч розмаїтих дурниць» всупереч тому, що «драма вимагає суворої логіки», звідки виводиться вердикт: «Вагнер не драматург, не варто себе дурити»<sup>37</sup>. Заперечення драматизму вагнерівської творчості виявляється у відповідній атрибуції: «Його опера є оперою спасіння»<sup>38</sup>. Відтак у ній вбачається епічна статика, передбачуваність на кшталт такого феномену, як «щасливий рішенець» (happy end) — тобто присуття властивість ораторії, а не драми. Звідси впливає ще один парадокс — несподівана схожість з вагнеріанством діяльності цілковитого заперечувальника та непримиренника цього напрямку Брехта — творця епічного театру, який спирався на баладні традиції, вагомі й самі по собі як джерело розвитку новочасної драми. Більш того, відомо, що цей театр попри цілу його удавану протилежність вагнерівським настановам, фактично спирався на ті ж принципи трактування словесного матеріалу, що й «музична драма»<sup>39</sup>.

Складність питань, пов'язаних з драматизацією опери, визначалася ще й тим, що само формування драми передбачало долання канонів, які виникли за умов дуалізму комедії та трагедії. Практично одночасно з досягненнями

Лессінга в тому ж напрямі розгорталася оперна реформа Глюка – Кальцабіджі, спрямована проти «серйозної» опери Метастазіо. Однак, як відомо, ця реформа заради створення альтернативи старому «концерту в костюмах» в межах самої лише «серйозної» опери не досягала сподіваної мети, натомість до справжньої драматизації вели зусилля Моцарта в річищі «буффонної» традиції. Відзначалося, зокрема, що коли для «реформи» визначальними були «<...> заміна recitativo secco, що став у опері-серія майже формальним – акомпанованим речитативом, усунення кордонів, які відмежовували речитатив і арію, створення великих драматичних сцен, які містили і речитативі, і арії, і ансамблі, і хори ...», то вирішальний крок у перетворенні опери здійснив Моцарт, який виходив з буффонної, а не «серйозної» традиції. Зокрема, в нього особливо підкреслено «специфічну буффонну мову – роль ансамблів та хорів вилучених з опери-серія), ансамблеві інтродукції та фінали з їх стрімким розвитком дії та веселою плутаниною і метушнею комічних перипетій <...>»<sup>40</sup>. Інакше кажучи, як у драматичному театрі долався дуалізм комедії та трагедії, так в театрі музичному усувався дуалізм «серйозного» та «буффонного» жанрів. Однак окрім дуалізму трагедії – комедії в музичному театрі ще долався також дуалізм «ефекту» – «афекту», тобто протиставлення дії та переживання, які фіксувалися, відповідно, речитативним та аріозним матеріалом.

Такий дуалізм та відповідна статичність семантичного ритму «серйозної» опери була зумовлена також тією обставиною, що призначалися твори цього жанру для виконання «живими ляльками» – кастратами. Звідси впливає той специфічний автоматизм механічного слідування загальників у наперед відомому сюжетному річищі, що виключав будь-яку можливість драматичного ризику. Крім наявності такого комічного лялькового елемента в трагедії, само вже реєстрове розташування голосів, призначених для кастратів, передбачало можливість їх виконання жінками. Відтак любовний трикутник, як основа фабули, може розіграватися з переодягненими жінками – як трагедія, а не трагедія. Такі приховані в «серйозній» опері можливості трагедійної інтерпретації трагедії визначили її внутрішню суперечливість.

Розв'язання таких суперечностей досягалося створенням спеціальної оперної ансамблевої техніки з особливим семантичним ритмом, принципово відмінної від діалогічного викладу драматичного театру. Виникнення цієї особливої техніки, де ритм чергування «афектів» арій з «ефектами» речитативів усувався на користь плинної ритмічної структури процесу шукання рішення, фундувалося ще однією обставиною. Як відомо, вагнеріанство оголосило «симфонізацію» опери, а відтак по-новому поставило питання про роль драматизму в музичному театрі. В одній з пізніх статей Вагнер зазначав про схожість драми та симфонії, і хоча він вказував також на їх принципові відмінності, та саме симфонічний розвиток здавався йому ідеалом: «У <...>

симфонічній композиції ми упізнаємо ту ж єдність, яка так певно діє на нас у досконалій драмі <...> Найбільш чужим елементом, однак, тут виявляється саме драматичне, яке вимагає для свого розгортання (zu seiner Entfaltung) нескінченно багатших форм <...> Та все ж нова форма драматичної музики повинна виявити (aufweisen) єдність симфонічної композиції»<sup>41</sup>. Програма симфонізації не була, зрозуміло, поверненням до старого «костюмованого концерту», оскільки її основу визначав симфонічний наскрізний розвиток, який передбачав пріоритет ансамблевої техніки. Складалася нова ситуація трактування слова, невідома як колишнім номерним лібрето, так і досвідові драматичного театру, для якого залишилася чужою саме нововідкрита ансамблева техніка, заснована на музичній, а не вербальній, взаємодії учасників діалогу.

Саме принципова відмінність ансамблів від драматичного діалогу давала підставу вбачати в них паростки симфонізації музичного театру. Ансамблева техніка виводиться з прийомів солілоквії – внутрішнього монологу, де розмежування голосів має суто ситуативну зумовленість: приміром, коли в типовій бароковій драмі розмовляють голоси персоніфікованих Душі та Тіла, то зрозуміло, що, дійшовши згоди, вони постануть як один голос особи, якою ведеться відповідний внутрішній монолог. Продовжуючи зіставлення з бароковою традицією, можна сказати, що тут, подібно до жанру декламацій, де окремі уступи монологу виголошувалися різними персонажами, пріоритет має не авторство тих чи інших реплік, а, насамперед, гра намірів, інтенцій, незалежно від того, від кого вони походять і ким виголошуються. Саме інтенції, які від імені окремих осіб виголошуються в декламаціях (або з уст персоніфікованих пристрастей однієї особистості в солілоквіях), стають рушійною силою розгортання і зміни сенсу висловлювань.

Виняткова значущість інтенціональності драматичного тексту, з особливою наочністю засвідчена ансамблевою технікою, визначає особливості семантичних переходів у драматичному тексті. Можна сказати, ідіоматичний вираз тут не стільки *позначає* сенс, скільки *призначає* його відповідно до намірів промовців. Водночас саме інтенціональний аспект драматичного тексту становить особливі труднощі для аналізу. Вже у звичайному монолозі досить важко розмежувати наміри, не кажучи про солілоквію. Ще більш плінні й невизначені розмежування між намірами в контексті концертної пісні, яка часто прибирає ознаки так званого невласно-прямого мовлення, оскільки пряме мовлення іншого персонажа, відтворюване тим співаком, від особи якого провадиться оповідь, вже подається цим контекстом саме як мовлення непряме, відтворене саме через витіснення відповідних вербальних засобів та їх заміну засобами музичними. Наприклад, у «Дощі сліз» Ф. Шуберта в тексті В. Мюллера пряме мовлення коханої, про яку говорить від першої особи ліричний герой, виділено в запису лапками та двома крапками: «<...> sie sprach: “Es kommt ein Regen, ade, ich geh nach



Naus»» (‘вона сказала: “Дошить, прошай, я вертаю додому”’)<sup>42</sup>. Однак у співі її слова злито з оповіданням героя, а відтак виникає ефект інтерференції – накладання додаткового, драматичного сенсу на розповідь про його переживання. Ще більше утруднюється інтенціональний аналіз хорових текстів, своєрідність яких, зокрема, як чинника епічного, стороннього щодо драми елементу, відома ще з античної класики.

Ці труднощі безпосереднім чином стосуються проблематики ансамблевої техніки музичної драми. Зокрема, саме в ансамблевих сценах виявляються ознаки так званого невласно-прямого мовлення, якому притаманна інтерференція авторства та відповідний зсув сенсу окремих реплік, невизначеність їхнього віднесення до тих чи інших персонажів<sup>43</sup>. Ця невизначеність і безособовий модус висловлювання даються взнаки не лише в тому, що, приміром, деякі репліки співають разом різні партнери ансамблю, отож відбувається їх деперсоналізація (така ситуація спостерігається вже в античних хорах), а й у доволі поширеній необов’язковості самого змісту репліки для ролі персонажа, що має місце в рамплісажних епізодах. Так, у моцартівському «Дон Жуані», в дуеті Дон Жуана з Лепорелло, що супроводжує дует Церліни з Мазетто (сцена 20) репліки-вигуки (*‘Riposate, vezzose ragazze! Rinfrescatevi, bei giovinotti!’*<sup>44</sup> (‘Відпочиньте, милі хлопчиська! Відсвіжіться, гарненькі юнаки!’) можуть однаковою мірою вимовлятися як паном, так і слугою. В дуетіно Дон Жуана з Церліною (№ 7) обмін репліками лише готує спільний спів (*‘Andiam, andiam, mio ibene’*<sup>3</sup> (‘Йди, йди, милий мій’). В дуеті з вагнерівського «Тристана» фрази, що передують спільному співу, можуть мінятися місцями: «Isolde: *Herz am Herz dir, Mund am Mund*; Tristan: *eines Atems ein’ger Bund*; Beide: *bricht mein Blick sich Wonn’-erblindet*»<sup>46</sup> (‘Ізоolda: *серце при серці, вуста с вустами*; Тристан: *один подих єднаючих обіймів*; Обидва: *мій погляд заламується, засліплений втіхою*). Про придатність реплік ансамблю взаємно замінитися може свідчити також застосування прийому *Stimmtausch* (обмін голосів), як, приміром, у схожому рамплісажному епізоді Папагено та Паміни (7-й дует) з «Чарівної флейти» Моцарта. Подібні приклади унаочнюють органічну цілісність ансамблевих текстів, зумовлену музичними засобами і неможливу в драматичних діалогах.

Така ситуація властива не лише рамплісажним епізодам «розмови ні про що». Безособовість та надособовість модусу висловлювання в ансамблях зумовлена музичним узгодженням текстів ролей, яке позначається, насамперед, на семантичному ритмі тексту, на перемінах сенсу висловів. Репліки в ансамблі не лише доповнюють одна одну, як у діалозі драми, а й подаються в суто музичних взаєминах, не тотожних вербальним. Як наслідок ансамблевий текст відрізняється значно більшою щільністю сенсу, ніж відповідний діалог поза музикою. Саме завдяки ущільненню тексту ансамблева техніка стає провідним засобом наскрізного розвитку, адекватним вимогам музичної драми.

Однак разом з ущільненням тексту відбувається також послаблення його драматичних властивостей – насамперед того ефекту ризику непередбачуваних наслідків випробування персонажів, який складає одну з визначальних ознак драми як такої. Послаблення ефекту «запрограмованого сюрпризу», притаманного драматичному тексту, відбувається через те, що музичний компонент тексту має свої іманентні закономірності побудови, які нейтралізують враження непередбачуваності словесного ряду і, навпаки, створюють власні несподіванки. Водночас посилюються ліричні властивості тексту, оскільки музичні засоби окреслюють внутрішній простір, до якого переноситься драматична дія. Вміщеними в такому просторі подіями випробування персонажів подаються вже не цілковито непередбачуваними, а відображеними в ліричному світі переживань, опосередкованими рефлексією. Наприклад, в одному з найдраматичніших місць моцартівського «Дон Жуана» (дует 22)<sup>47</sup>, де герой зустрічається з Лепорелло-слугою біля статуї командора та після зізнання в пригодах і реплік статуї вимагає від Лепорелло запросити статую на вечерю, відповідь з того світу не видається несподіванкою, оскільки він підготовлений розгортанням тонального плану. Сперечання між слугою та паном також можуть витлумачуватися як сперечання ліричного героя з собою – типова сцена вагання, невизначеності, непевності, коли персонаж зважує аргументи за і проти обговорюваного рішення. В цій сцені вже передбачено трагічний фінал, який виявляється не стільки драматичною катастрофою, скільки ліричним завершенням історії душі.

Згадуючи наведені слова Вагнера про ідеал симфонічної єдності, можна припускати, що в ансамблевій техніці ці ознаки єдності зумовлені згаданою вище схожістю з солілоквією. Як у солілоквії, так в ансамблі, на противагу діалогу драматичного театру голоси персонажів наближаються один до одного, подібно до реплік персоніфікованих абстракцій внутрішнього монологу. Ансамблева техніка виявляє потенційну монологічність діалогічного тексту, подаючи, приміром, сперечання між персонажами як вагання в душі між різними інтенціями певної надособової істоти. Завдяки музичній узгодженості голосів у ансамблі персонажі постають як персоніфікації, а діалог – як внутрішній монолог, як обговорення різних аргументів тої самої душі. В ансамблевій техніці відтворюються барокові традиції (що, зі свого боку, виводяться з традицій августинівської «Сповіді»), зумовлюючи ліричне осмислення драматичного випробування.

Ущільнення смислової наснаженості тексту, що є безпосереднім наслідком ансамблевої техніки, зумовлює особливості переосмислення висловів, тобто специфічну побудову семантичного ритму, властивого музичній драмі. Вже Г. Лессінг, один з творців нової драми, висловлював у «Лаокооні» думку про «забуття» мовних засобів у образі – їх самозаперечення або зняття в гегелівському сенсі. Таке самозаперечення, долання вербальної

специфіки слова виявляється особливо наочно в романі, де, як відзначив А. В. Михайлов, «слово – не образ, а разом з тим романіст повинен, користуючись словами <...> створити міцні, стійкі, загальнозначущі образи», що аргументує висновок: «Роман як процес має справу з тим розшаруванням рівнів, завдяки якому романне слово зростає й узагальнюється <...> Все це – рефлексія, якій найбільш специфічний для роману саме перехід від слова до тієї об'єктивної картини дійсності, яка <...> навіть притлумлює враження від слова»<sup>48</sup>. Інакше кажучи, закономірним наслідком розгортання семантичного ритму переосмислення висловів стає вихід самих висловів за межі словесності, їх перетворення на самостійну вторинну знакову систему, притаманну саме обраному корпусові текстів. Уможливорюється така метаморфоза слова його позицією в струмені семантичного ритму тексту, його унікальною згадкою *hic et nunc*, саме в даний момент у даному місці. Ідіоматизація слова становить вихідний шабел для його подальших перетворень – насамперед у найменування мотивів.

Між тим, хоча відомо, що взагалі «сюжет <...> народжується зчепленням мотивів – спонукання, пристрастей, намірів та думок персонажів»<sup>49</sup>, питання про спосіб їх опису залишається відкритим. Так, для опери-серія відомі стійкі ряди мотивів – «помста <...>, боротьба за трон, шантаж, провокація, заколот, напад, примус (до шлюбу, до вбивства), замах, безпідставне звинувачення (наклеп), безпідставний арешт, смертній вирок <...> спроба самогубства, інкогніто, боротьба почуття й обов'язку, непокора наказу, вибачення ворога, готовність до самопожертви, потаємне кохання, відмова від пояснення»<sup>50</sup>. Очевидно, що всі вони передбачають відповідні лексико-фразеологічні засоби виразу, а зі свого боку, цей словесний матеріал стає такими засобами саме завдяки позиціям у відповідній семантичній ритмічній структурі тексту. Вкажемо, як на приклад, на мотив фатальної звістки (зокрема, у формі листа), що належить до постійних атрибутів опери-серія та має ще давніші витоки<sup>51</sup>. Зрозуміло, що для перетворення в назву такого мотиву відповідні імена повинні потрапити в належні ритмічні позиції.

Ці аспекти семантичних перетворень, зумовлених ритмічною позицією вислову, особливо унаочнюються завдяки відзначеним властивостям ансамблевої техніки. Це досягається зокрема, завдяки тому суто музичному феноменові, який Д. Золтай (слідом за Д. Лукачем) позначив терміном «Інкогніто»<sup>52</sup>. Можна казати також про своєрідного Оракула, який використовує голоси окремих персонажів у згаданому трактуванні ансамблю як солістоквії. Це тягне за собою також інше, ніж у драматичному театрі, осмислення проблеми характеру та відповідної ідіоматики в тексті ролі. Щодо вагнерівського «Трістана», скажімо, можна було б говорити про Ізольду як центральну ларичну героїню, тоді як Трістан, Марк, Мелот (не кажучи про Брангену) можуть трактуватися як її *alter ego* (або «тіні» її «самості» в юнганському сенсі). Фактично подано історію душі Ізольди, подібно до

того як історію душі Боварі подавав роман Флобера<sup>53</sup>. Персонажі постають як іпостасі Оракула-Інкогніто, ліричного героя, як голоси виреченого ним присуду, а тому вони наче вказують на того, хто стоїть за ними, чії інтенції виявляються в розгортанні семантичного ритму тексту. В музичній драмі такий ритм завдяки ущільненню тексту позначений послабленням суто драматичних моментів ризику випробувань персонажів. Відтак музична драма з її наскрізним розвитком наближається до лірики з її «захищеним» від ризику внутрішнім світом, куди переноситься дія, а ролі персонажів набувають ознак персоніфікації різних іпостасей ліричного героя. Парадокс музичної драми тепер подається як уникання драматизму через вихід до лірики, до внутрішнього світу ліричного героя. Слід наголосити, що поза музичним контекстом лібрето втрачає сенс, в чому легко переконатися, читаючи лібрето без музики: так поза музикою центральний, 2-й акт «Трістана» дістане вигляд, цілком придатний для оперети з адюльтерним сюжетом; фінал «Парсифаля» виглядав би як жінконенависницький фейлетон с типовим резонером в ролі Гурнеманца, а дует Парсифаля та Кундрі з 2-го акту вписується в типовий дискурс салонних бесід «мовою квітів»<sup>54</sup>.

Навпаки, наскрізний розвиток у музичній драмі, що спирається на трактування ансамблю як солілоквії, ущільнюючи текст, сприяє також ліричним тенденціям деперсоналізації персонажів та, водночас, персоніфікації духовних сил у музичній драмі. Голоси персонажів подаються як alter ego ліричного героя, зливаючись фактично в єдиний внутрішній монолог. Таке ущільнення семантичного ритму не лише зумовлює ідіоматизацію висловів та їх перетворення в імена сюжетних мотивів, а й надає їм властивості неповторних, притаманних лише даному ритмічному моменту імен власних – так званих ейдонімів, на протигагу вихідному значенню лексико-фразеологічних одиниць як імен загальних (генонімів). З подібним явищем, що стає межею ідіоматизації, досить часто стикаємося у фольклорі, де імена загальні використовуються як прізвиська в ролі імен власних. Це особливо показово для музичного театру, оскільки ім'я власне, як і музика, не потребує перекладу. Становлячи межу ідіоматизації і позначаючи сюжетний мотив, воно долає свою вербальну природу і стає образом.

Та розширення змісту позначення мотиву відбувається завдяки його вмотивованості семантичним ритмом як парадоксальний вихід слова за межі словесності, доведення його ідіоматизації до граничного перетворення в ім'я власне. Приклади такого перетворення можна знайти в «Чарівній флейті» В. Моцарта<sup>55</sup>, зокрема, в позначеннях мотивів закоханості в портрет та блукання, до якого спонукає кохання. Ключове значення здобуває лексична ідіома WAND (шлях, дорога) та пов'язані з нею імена суміжного смислового поля – синонім WEG, а також PFORTE (брама, ворота), MAUER (мур, стіна). Вперше ключове слово з'являється в устах трьох хлопчиків: «Zum

Ziele führt dich diese Bahn» (до мети тебе веде цей шлях)<sup>56</sup>. Мотив стіни як перешкоди на шляху до мети виникає на початку 2-го акту (3-я сцена), коли на питання, що спонукало прийти, Таміно відповідає: «Freundschaft und Liebe» (дружба і кохання)<sup>57</sup>. Нарешті, мотив воріт з'являється у фіналі, символізуючи досягнення мети. Та зрозуміло, що лексика наведеного поля позначає аж ніяк не ті стежки, якими блукають персонажі та перешкоди, що їх вони долають. Саме коли Таміно згадує «den Weg der Tugend» (шлях чеснот)<sup>58</sup>, він чує голос Паміни. У фіналі ж з уст Таміно лунають слова про «Bahn zum neuen Leben» (шлях до нового життя)<sup>59</sup>. Позначення шукання шляхів тут не лише ідіоматичне: воно також ейдетичне, наочне в тому сенсі, що відповідні слова закріплено за чітко визначеними місцями в ритмічній структурі тексту. І тим більшою мірою така ейдетична наочність символу шукання шляхів виявляється у сполученні з новим мотивом – LIEBE (кохання), коли Паміна виголошує: «<...> die Liebe leitet mich! Sie mag den Weg mit Rosen streu'n, weil Rosen stets bei Dornen sein»<sup>60</sup> ('<...> мене веде любов! Вона забажає всипати шлях трояндами, бо ж троянди завжди перебувають біля тернів').

Ключова ідіома LIEBE вперше вводиться до тексту в партії трьох Дам, які зізнаються в закоханості Таміно: «Würd ich mein Herz der Liebe weihn, so müßt es dieser Jüngling sein»<sup>61</sup> ('коли б я присвятила своє серце кохання, то мусив би ним бути цей юнак'). Біля фіналу кохання тлумачиться в дуєті Папагено та Папагени як ознака людського щастя: «<...> wenn die Götter uns bedenken, unsrer Liebe Kinder schenken»<sup>62</sup> ('<...> якби божества про нас подбали, нашому кохання діточок подарували'). Очевидно, що для Паміни, для Папагено та Папагени, для трьох Дам кохання несе різні додаткові сенси, що відхиляються від його пересічного значення. Ці унікальні сенси, що надають слову статус імені власного, фіксуються відповідними місцями в семантичному ритмі драми, який визначає такі відхилення від «середньої» лінії сенсів.

Своєю чергою, ключове слово BILD (образ, портрет), яким вводиться мотив кохання, Таміно вимовляє після того, як три Дами демонструють йому портрет доньки володарки Ночі : «<...> dies Götterbild mein Herz mit neuer Regung füllt» ('<...> цей божественний образ знову сповнює хвилюванням моє серце')<sup>63</sup>. Закоханість у образ тягне за собою також завіт спасіння через випробування, про який запевняють Дами. Паралельно в тому ж 1-му акті (сцена 14) у Папагено, який звертається до Паміни, мотив знижується: «Komm, schönes Fräuleinbild!» ('ходи-но сюди, гарненький образ жіночки')<sup>64</sup>. Отже, сенс мотиву залежить від того, в якій ритмічній лінії він подається. Подібно до того, як переритмізація однієї мелодії у вигляді танців та псалму використовується для переосмислення музичного матеріалу, тут сенс ідіоматики образу змінюється в устах різних персонажів, що репрезентують різні ритмічні лінії розгортання змісту.

Той же мотив закоханості в портрет подано в «Летючому голландці» Вагнера. Характерно, що ідіома BILD з'являється в репліках Марії перед і після балади Сенти, до того ж вона поєднується з ще однією ідіомою – TRAUM (сновидіння, мрія): «Immer vor dem Bild! Willst du dein ganzes junges Leben verträumen vor dem Konterfei?»<sup>65</sup> ('Повсякчас перед образом! Ти прагнеш все своє молоде життя провести у мріях перед підробкою?'). Та далі TRAUM лунає з уст Еріка, який застерігає Сенту про загрозу біди: «Ein Traum ist's, hör ihm zur Warnung an!»<sup>66</sup> ('От сон, послухай про нього заради перестороги'). Та патронімічний вираз TREUE 'вірність', який вимовляє Сента в сцені заручин з Голландцем, має сенс антитези зловісним пересторогам: «Hier meine Hand, und ohne Reu bis in den Tod gelob ich Treu»<sup>67</sup> ('от моя рука, і без каяття до смерті залишаюся вірною'). Та ж ідіома присутня і в останній репліці Сенти до її загибелі. Таким чином, завдяки розташуванням у відповідних місцях мотиви вірності та сновидіння подаються як антитези, виявляючи ритм смислових відхилень від пересічного значення слів. .

В «Трістані» ідіоматизовано ім'я SCHIFF (корабель). На початку (сцена 1) це ім'я згадане Брангеною, на потіху Ізольді, як носій уявлень про спокій, адже «sanft und schnell segelt das Schiff»<sup>68</sup> (ніжно і швидко пливе човен). У фіналі (сцена 1) в устах Курвенала спочатку лунають слова про HOFFNUNG – сподівання, коли він потішає Трістана словами про Ізольду: «Lebt sie denn, so laß dir Hoffnung lachen»<sup>69</sup> (бо ж вона живе, тож нехай тобі посміхнеться надія). Нарешті, коли Трістан втрачає сили, він на потіху собі згадує про сподіваний корабель: «Das Schiff? Gewiß, es naht noch heut, es kann nicht lang mehr säumen»<sup>70</sup> ('Корабель? Зрозуміло, він прибуде ще сьогодні, він не може вже далі оминати'). Так складається доволі прозорий образ – «корабель надії». Та водночас присутнє також інтертекстуальне осмислення даного мотиву – корабля як постійного образу смерті, посередника між живими та покійниками (човен Харона): віха тут означає супокій останніх справ. Відтак корабель у цій музичній драмі – не лише стійкий ідіоматичний вираз, що несе символічне навантаження: завдяки розташуванню у відповідних позиціях у семантичному ритмі драми, в 1-му та 3-му актах він визначає сюжетний мотив просування від події до супокою.

Ще одну ідіому, яка досягає границі семантичних перетворень в імені власному, використане тут для позначення семантичного поля GARN (плетива та відповідних синонімів – прядіння, обтягування тканиною, обшивання) як символу хитрощів. Тут вжито дієслова umspannen (оббивати – як технічний термін) та umgarnen (оплітати). В 2-му акті Ізольда ставить риторичне запитання: «Wie flöh ich wohl das Land das alle Welt umspannt?»<sup>71</sup> (як втечу з землі, що оббиває цілий світ?). Та ж ідіоматика звучить у репліці Брангени, яка застерігає про зраду Мелота, який «heimlich euch umgarnt»<sup>72</sup> (потайки вас оплітає). Все це завдяки унікальному розташуванню слів стає позначенням сюжетних мотивів хитросплетіння, символікою павутиння

інтриг. Семантичний ритм драми надає їм сенсу позначення даної конкретної зради.

Історична доля музичної драми засвідчує зміни в трактуванні передусім того, що визначало її семантичний ритм: у експресіонізмі навзаємін ансамблевої техніки наскрізного розвитку приходить звернення до діалогів драматичного театру<sup>73</sup>. Прикладом наслідків такої переорієнтації для сенсу ідіомів може служити тлумачення мотиву KIND (дитина) та слів його семантичного поля в опері “Лулу” А. Берга (за Ф. Ведекіндом). Відзначалось, зокрема, що один з коханців, Альва, говорить про дитячі очі (Kinderaugen) героїні, що викликають з його уст дифірамп її красі, а для доктора Шена «безмежна довіра до найближчої людини є вияв якогось Kindergemüt»<sup>74</sup> – духу дитинча, який підлягає осудові. Ритмічні ряди ролей, розкриваючи протилежність характерів, визначають тут протиставлення сенсів одного й того ж вислову. В різних устах, у відмінних ритмічних позиціях сенси вислову відхиляються від пересічного значення в протилежні напрями.

Таким чином, семантичний ритм, притаманний драматичному творові, демонструє алгоритм ідіоматизації вжитих там висловів. Ритмічні позиції визначають роль ідіомів як носіїв відхилень сенсу від середньої лінії пересічного лексичного значення. Завдяки ідіоматизації вислови стають позначеннями сюжетних мотивів, долаючи обмеженість суто словесних засобів вражальності і стаючи знярядям побудови образів. Граничність таких перетворень визначає перехід від ідіоматики до ейдетики, до трактування слова як імені власного, яке означає унікальний феномен з неповторною ритмічною позицією. Зокрема, в музичній драмі основним чинником ідіоматизації стає ансамблева техніка, де особливо унаочнюються властивості інтенціональності семантичного ритму.

Нарешті, дослідження семантичних переходів дають змогу висувати ще деякі припущення<sup>75</sup> щодо особливостей музичної семантики порівняно з семантикою слова. Ансамблева техніка дає можливість простежити таку особливість музичного сенсу, як безособовість, деперсоналізацію порівняно з однозначним віднесенням вислову до особи у вербальній сфері. Якщо лібрето постає як своєрідна «мінус-музика», як словесний ряд, вилучений з визначального для його сенсу музичного контексту, то виявлення відповідних значеннєвих змін дозволяє знаходити непрямі свідчення щодо особливостей того сенсу, який містить саме музичний ряд твору. Семантичний ритм драматичного твору, визначаючи процес формування похідних сенсів, може розглядатися як одне з джерел виявлення специфіки музичної виразності.

---

<sup>1</sup> Москальчук Г. Г. Структура текста как синергетический процесс / Г. Г. Москальчук. – М. : Эдиториал УРСС, 2003. – С. 94.

<sup>2</sup> Там само. – С. 131.

<sup>3</sup> Там само. – С. 68–69.

- <sup>4</sup> Москальская О. И. Грамматика текста / Москальская О. И. – М. : Высшая школа, 1981. – С. 72.
- <sup>5</sup> Тураева З. Я. Лингвистика текста / З. Я. Тураева. – М. : Просвещение, 1986. – С. 119.
- <sup>6</sup> Солганик Г. Я. Стилистика текста / Г. Я. Солганик. – М. : Высшая школа, 1997. – С. 53.
- <sup>7</sup> Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. М. : Наука, 1981. – С. 109.
- <sup>8</sup> Там само. – С. 86.
- <sup>9</sup> Москальская О. И. Грамматика текста / О. И. Москальская. – М. : Высшая школа, 1981. – С. 21.
- <sup>10</sup> Татару Л. В. Пространственная точка зрения и структура повествовательного текста : лингво-когнитивный аспект / Л. В. Татару // Филологические науки, 2008. – Вып. 1. – С. 37.
- <sup>11</sup> Кандинский Б. С. Коммуникативная организация текста / Б. С. Кандинский // Московский гос. институт иностранных языков. – Сб. науч. тр. – Вып. 189. – М., 1982. – С. 26–27.
- <sup>12</sup> Волькенштейн В. М. Драматургия. Изд. испр. и доп. / Волькенштейн В. М. – М. : Советский писатель, 1960. – С. 102.
- <sup>13</sup> Там само. – С. 101.
- <sup>14</sup> Там само. – С. 94.
- <sup>15</sup> Домбровский В. Українська стилістика і ритміка. Українська поезика / В. Домбровский. – Дрогобич : Відродження, 2007. – С. 374.
- <sup>16</sup> Корниенко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция / К. : Государственный центр театрального искусства имени Леся Курбаса, 2005, с. 199.
- <sup>17</sup> Корнієнко Н. М. Лесь Курбас. Репетиція майбутнього / Н. М. Корнієнко. – К. : Либідь, 2007. – С. 188–189.
- <sup>18</sup> Цит. за: Басин Е. Я. (ред.-сост.) Психологические основы системы Станиславского / Е. Я. Басин. М., 2009. – С. 113.
- <sup>19</sup> Там само.
- <sup>20</sup> Станиславский К. С. Режиссерский план «Отелло» / К. С. Станиславский. – М., Л. : Искусство, 1945. – С. 143.
- <sup>21</sup> Там само. – С. 229.
- <sup>22</sup> Гуссерль Э. Амстердамские доклады ; пер. с нем. А. В. Денежкина (по изд. Husserliana. Bd. 9, Haag: Nij-hoff, 1962) ; [ред. пер. В. И. Молчанов и Г. Г. Хмелин]. – Электронный ресурс [WWW.I-U.RU](http://WWW.I-U.RU) С. 9
- <sup>23</sup> Чичерин А. В. Ритм образа / А. В. Чичерин. – М. : Художественная литература, 1973. – С. 206.
- <sup>24</sup> Копилянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Х. Копилянська. – Львів : ПАІС, 2005. – С. 235.
- <sup>25</sup> Копилянська Н. Х. Функція чужого простору в поезії роману Г. Флобера «Мадам Боварі» / Н. Х. Копилянська // Іноземна філологія. – Вип. 114. – Львів, 2003. – С. 116.
- <sup>26</sup> Арват Н. Н. Художественно-изобразительная роль ритма в повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» / Н. Н. Арват // Гоголезнавчі студії. – Вип. 1. – Ніжин, 1996. – С. 13.
- <sup>27</sup> Цит. за: Parsons D. Introduction / V. Woolf. The Waves. – Ware, 2000. – P. V.
- <sup>28</sup> Woolf V. The Waves / V. Woolf. – Ware, 2000. – P. 131.



<sup>29</sup> Любарець Н. О. Ритм художньої прози Вірджинії Вулф. Автореф. ... канд. філол. н. – К., 2008. – С. 9.

<sup>30</sup> Там само. – С. 7.

<sup>31</sup> Woolf, V. *The Waves* / V. Woolf. – Ware, 2000. – P. 123.

<sup>32</sup> Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – С. 225.

<sup>33</sup> Там само. – С. 194.

<sup>34</sup> Зазначимо, що кінь міфологічно трактується як водяна істота, тож подію можна тлумачити в ключі алегоричного розбиття корабля – так само, як гине вагнерівський герой.

<sup>35</sup> Parsons D. Introduction / Woolf V. *The Waves*. Ware, 2000, p. VIII.

<sup>36</sup> Ницше Ф. Несвоевременные размышления : «Рихард Вагнер в Байрейте» / Фридрих Ницше. Соч. : в 3-х т. – М. : REFL, 1994. – Т. 2. – С. 8–9.

<sup>37</sup> Ницше Ф. Казус Вагнера / Фридрих Ницше Ф. Соч. : в 2 т. – М. : Мысль, 1990. – Т. 2. – С. 542.

<sup>38</sup> Там само. – С. 530.

<sup>39</sup> Zahn, P. *Auseinandersetzung des Künstlers* / P. Zahn. Karlsruhe, 1984.

<sup>40</sup> Чигарева Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени / Е. И. Чигарева. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – С. 82–83.

<sup>41</sup> Wagner, R. *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* / R. Wagner. *Ausgewählte Schriften*. – Leipzig Reclam 1982. – S. 298–299.

<sup>42</sup> Приклад наводить Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века. М. : Музыка, 1966, С. 110.

<sup>43</sup> Юдкин-Рипун И. Н. Несобственно-прямая речь как средство фразеологической характеристики романтического персонажа / И. Н. Юдкин-Рипун // Мир романтизма. – Тверь, 2008. – Т. 13 (37). – С. 50–57.

<sup>44</sup> Mozart, W. A. *Don Giovanni*. Klavierauszug von Kurt Soldan. Deutsche Bearbeitung ... von Georg Schünemann / W. A. Mozart. – Leipzig : Peters, s.a./ – S. 130.

<sup>45</sup> Там само, с. 68–69.

<sup>46</sup> Wagner, R. *Tristan und Isolde* / R. Wagner. – Leipzig : Reclam, s.a. – S. 75–76.

<sup>47</sup> Mozart, W.A. *Don Giovanni*. Klavierauszug von Kurt Soldan. Deutsche Bearbeitung ... von Georg Schünemann / W. A. Mozart. – Leipzig : Peters, s.a. – S. 263.

<sup>48</sup> Михайлов А.В. Роман и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982. – с. 198.

<sup>49</sup> Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. – Ч. 2. Эпоха Метастазіо / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М. : Класика-XXI, 2004. – С. 258.

<sup>50</sup> Там само. – С. 259.

<sup>51</sup> У «серйозній» опері, зокрема, цей мотив постає серед таких предметів, як «меч (кинджал), перстень, лист, плащ, чара з отрутою, намисто, шолом, скривавлений одяг», які потрактовано як свідчення, що дозволяють «викрити ... справжнє єство» персонажа (Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. Эпоха Метастазіо / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М. : Класика-XXI, 2004. – С. 259, 262).

<sup>52</sup> В барокко, в частности, по его формулировке, предстает «... связь, выражение в одно и то же время аффективной однозначности и абстрактного инкогнито» Див. Золтаи Д. Этос и афект / Д. Золтаи. – М. : Прогресс, 1977. – С. 201.

<sup>53</sup> Таке трактування, зокрема, вмотивовує дещо несподівані зіставлення з «Чарівним мандарином» Бартока, де вічна тема кохання – смерті (Ерос – Танатос) в нерозривній сув'язі з проблемою визволення – порятунку (та необхідності – Ананке)

подає персонажів у фатальному висвітленні. Дивацький гість Мандарин постає як фатальний вісник-визволитель Дівчини, що дарує їй волю через кохання та смерть, але такий же фатальний зв'язок виникає завдяки фатальному напою у вагнерівській опері. Див. Фан Динь Тан. Проблема «Восток–Запад» и дальневосточная художественная культура. К. : Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, 1998. – С. 200–203.

<sup>54</sup> За спостереженням М. П. Алексеєва стосовно традиції оспівування квітів, на той час «... майже не знаходилося такого поета, який не спокушався б написати щось подібне – про троянду та лілію» (Алексєєв М. П. Споры о стихотворении «Роза» / Алексєєв М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л. : Наука. 1984. – С. 371).

<sup>55</sup> За жанром феєрія з прозорим шифрованим підтекстом, цей твір належить до музичних драм так само, як «Дон Жуан» .

<sup>56</sup> Mozart. Die Zauberflöte / W. A. Mozart. – Leipzig : Peters, s.a. – S. 59.

<sup>57</sup> Там само. – С. 92.

<sup>58</sup> Там само. – С. 147.

<sup>59</sup> Там само. – С. 186.

<sup>60</sup> Там само. – С. 151.

<sup>61</sup> Там само. – С. 17.

<sup>62</sup> Там само. – С. 167.

<sup>63</sup> Там само. – С. 30.

<sup>64</sup> Там само. – С. 55.

<sup>65</sup> Wagner, R. Der fliegende Holländer. Klavierauszug von Gustav Becher / R. Wagner. – Leipzig : Peters, s.a. – S. 90.

<sup>66</sup> Там само. – С. 124.

<sup>67</sup> Там само. – С. 157.

<sup>68</sup> Wagner R. Tristan und Isolde / R. Wagner. – Leipzig : Reclam, s.a. – S. 24.

<sup>69</sup> Там само. – С. 98.

<sup>70</sup> Там само. – С. 104.

<sup>71</sup> Там само. – С. 89.

<sup>72</sup> Там само. – С. 60.

<sup>73</sup> Так, у А. Берга, за спостереженням М. Є. Тараканова, «“Воцек” – це насамперед опера діалогів, де виникають складні суперечливі взаємини між учасниками ...» (Тараканов М. Е. Музыкальный театр Альбана Берга / М. Е. Тараканов. – М. : Советский композитор, 1976. – С. 111).

<sup>74</sup> Там само. – С. 299. Див. також С. 416.

<sup>75</sup> На додаток до вже сформульованих нами положень: див. : Юдкін-Ріпун І. М. Особливості музичної семантики / І. М. Юдкін-Ріпун // Мистецтвознавство України. – Вип. 8. – К., 2007. – С. 127–137.

**МИСТЕЦТВОЗНАВЧА КОНЦЕПЦІЯ АНАНДИ КУМАРАСВАМІ  
ТА ЇЇ ВПЛИВ НА НАУКОВУ ПАРАДИГМУ  
ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ У ХХ СТОЛІТТІ**

*У статті подано загальний огляд праць історика мистецтва Ананди Кумарасвами, визначено основні сфери його досліджень, а також зроблено спробу простежити впливи його ідей на інших мислителів та науковців, які значною мірою формували загальну парадигму гуманітарного знання ХХ ст.*

**Ключові слова:** *Ананда Кумарасвами, мистецтво, мистецтвознавство, традиціоналізм.*

*В статье дан общий обзор работ историка искусства Ананды Кумарасвами, определены основные сферы его исследований, а также сделана попытка проследить влияния его идей на других мыслителей и научных работников, которые в значительной мере формировали общую парадигму гуманитарного знания ХХ ст.*

**Ключевые слова:** *Ананда Кумарасвами, искусство, искусствоведение, традиционализм.*

*This article presents an overview of works of art historian Ananda Coomaraswamy, the main scope of his research and an attempt to trace the influence of his ideas on other philosophers and scholars who formulated the general paradigm of human knowledge in XX century.*

**Key-words:** *Ananda Coomaraswamy, art, philosophy of art, traditionalism.*

Ананда Кентіш Кумарасвами (1877–1947) – видатний англо-американський мистецтвознавець цейлонського походження. Його ім'я вводиться у науковий обіг українською мовою практично вперше. Дослідження, присвячені доробку цього добре відомого в західних країнах вченого, практично не представлені також і російською мовою. У кількох дисертаціях російською мовою згадується ім'я А. Кумарасвами як мислителя, що розробляв парадигму романтизації поняття традиції<sup>1</sup>. Серед англомовної літератури, присвяченої А. Кумарасвами, треба передусім назвати тритомне видання Р. Ліпсі «А. Кумарасвами»<sup>2</sup>, а також дослідження М. Седжвіка

«Проти сучасного світу. Традиціоналізм і таємна історія думки ХХ століття»<sup>3</sup>, в якому багато сторінок присвячено цьому видатному мистецтвознавцеві.

У ХХ столітті гуманітарні науки пережили певну парадигмальну трансформацію: відбувся зсув від предметного, описово-емпіричного рівня дослідження до абстрактно-теоретичного, в методології встановився примат синхронії над діахронією. Водночас категорія суб'єктивного набула ширшого вжитку, суб'єктивний вимір міцно посів місце у наукових дослідженнях там, де, як це здавалося ще у ХІХ ст., його не мусило бути. Ці процеси пов'язані із виникненням семіотики, структуралізму, психоаналізу та історичної школи «Анналів». Ми добре знаємо імена тих дослідників, які стояли на чолі вищезгаданих напрямів гуманітарного знання. Але були й інші люди, вчені-гуманітарії, які, так би мовити, формували загальний інтелектуальний контекст, в якому стала можлива ця трансформація. Одним з таких вчених був Ананда Кентіш Кумарасвами – видатний мистецтвознавець, мислитель, публіцист, дослідник сакральної символіки культур Сходу та Заходу.

А. Кумарасвами народився на Цейлоні в родині цейлонського адвоката й англійки, але виріс та отримав освіту в Англії. Повернувшись на місце свого народження, він багато подорожував Індією та Цейлоном, збираючи колекцію індійського та цейлонського мистецтва. З 1916 р. Кумарасвами живе в Бостоні (США), де до кінця життя обіймає посаду Хранителя колекції Відділу індійського мистецтва Бостонського музею образотворчого мистецтва. На той час це була перша подібна мистецька колекція у США.

Кумарасвами є автором надзвичайної кількості статей та монографій на теми історії азійського мистецтва, сакральних витоків східного та західного мистецтва, порівняльного мистецтвознавства, історії символів, а також статей, присвячених так званій «філософії перенніс», тобто «вічній філософії». Бібліографія його праць налічує 95 томів та близько 900 статей<sup>4</sup>.

Усе своє життя Кумарасвами присвятив збиранню витворів мистецтва, а також їх інтерпретації і, таким чином, сприянню розуміння ролі та функції мистецтва у житті суспільства. При цьому він прагнув показати, що різноманітні форми мистецького вираження (образотворче мистецтво, музика, ремісництво тощо) є, так би мовити, тільки різними діалектами однієї мови, яку він назвав би «мовою Духу».

Ананда Кумарасвами ніколи не прагнув позиціонувати себе як новатора, автора принципово нових концепцій, а, навпаки, у повній відповідності із традиційними східними інтелектуальними практиками, стверджував, що все, що він робить, – це лише повторювання старих істин: «Ми писали із суворо ортодоксальної точки зору <...>, прагнучи висловлюватися із математичною точністю, але ніколи не використовуємо слів власного винаходу та не формулюючи таких тверджень, що їх не можна було б обґрунтувати тим чи іншим автором із посиланням на розділ та вірш; і це робить наш спосіб міркування типово індійським»<sup>5</sup>. Попри цей факт, ідеї, що їх він перший

озвучив у своїх численних працях, стали надзвичайно популярними у різних галузях не тільки гуманітарного знання, а й у суспільно-політичних рухах ХХ ст.

Енциклопедичні знання, високі наукові стандарти роботи, продуктивна довголітня праця забезпечили Кумарасвами належне місце серед учених гуманітаріїв та, насамперед, серед теоретиків мистецтва. Словник «Лексикон нонкласики» згадує ім'я Ананди Кумарасвами поруч із іншими естетиками, такими як Д. Лукач, Г. Гадамер, Г. Маркузе чи М. Дюфренн<sup>6</sup>.

### **Кумарасвами як мистецтвознавець**

Передусім слід відзначити питомий внесок Кумарасвами у розвиток історії азійського мистецтва. Власне, він був піонером у цій галузі. Він перший представив на суд західного читача докладну історію індійського та цейлонського мистецтва. На початок ХХ ст. складалося враження, що традиційне мистецтво Індії та Цейлону перебуває під загрозою зникнення під натиском вестернізації. До того ж мистецтво цього регіону ще не набуло належного поцінування на Заході. В той час як індійська класична філософія та література здобули своїх, так би мовити, апологетів перед західною публікою в особах М. Мюллера, В. Джонса та А. Гамільтона, індійська художня культура до появи Кумарасвами на науково-публіцистичному обрії не мала відповідної фігури. Саме він став популяризатором індійського та взагалі східного мистецтва на Заході.

Важливою особливістю розуміння мистецтва у Кумарасвами є погляд на мистецтво не як на хаотичну збірку артефактів, а як на своєрідну мову, складну систему символів, що мають своє коріння у духовній та релігійній культурі. Принаймні таким він бачив традиційне мистецтво Сходу, а також – треба додати – і традиційне мистецтво Заходу (тобто європейське мистецтво до епохи Ренесансу, або ж, як він сам говорив, «християнське мистецтво»). Варто зазначити, що Кумарасвами одним із перших сформулював цей підхід до розуміння культури – культура як мова символів. Енциклопедичний словник «Культурологія. ХХ століття» у статті «Мова символів» згадує ім'я Кумарасвами поряд із іншими мислителями (Р. Генон, М. Еліаде, П. Флоренський), які розробляли концепцію універсальної мови символів як важливої складової культури<sup>7</sup>.

Маючи на меті апологетику східного мистецтва на Заході, Кумарасвами обрав центральним пунктом своїх міркувань ствердження традиційного характеру східної культури. За Кумарасвами, кожен витвір мистецтва у традиційній культурі виконує певну функцію і наділений певним смислом. Для того щоб зрозуміти цю функцію і розкрити смисл, необхідно покласти конкретний артефакт у загальний релігійно-історичний контекст, якому він виник. Важливу роль у цьому процесі відіграють також міфологічні

сюжети. Для Кумарасвами предмет мистецтва ніколи не є просто красивим. Предмет мистецтва має не лише форму, а й зміст, не лише зовнішнє, а й внутрішнє. Він обов'язково має щось означати, нести певну інформацію. Упродовж значної частини свого життя Кумарасвами у численних працях доводив, що східне мистецтво завжди було і є таким – так би мовити, інформаційно навантаженим. Саме таким, на його думку, було й традиційне західне мистецтво приблизно до епохи Ренесансу. Але модерне, сучасне західне мистецтво втратило свою «інформаційну навантаженість». Багато своїх статей, таких як «Фігура мови чи фігура думки?»<sup>8</sup>, «Краса та істина»<sup>9</sup>, «Християнська та східна, або ж Справжня, філософія мистецтва»<sup>10</sup>, він присвячує послідовній критиці сучасного західного мистецтва, яке зробило мистецтво «ідеалізацією матерії», замість «матеріалізації ідеї», як мало би бути. Натомість, рясно використовуючи цитати зі Святого Письма, з Платона, Фоми Аквінського, Мейстера Екгарта, він доводить, що традиційне західне та східне мистецтво ґрунтуються на тих самих світоглядних засадах.

Кумарасвами глибоко аналізує поняття естетика, намагаючись довести, що це не найкраще слово для визначення теорії мистецтва. Звертаючись до первісного значення цього слова («естетика» – чуттєве сприйняття), він наголошує на тому, що в такому розумінні естетичний досвід – це досвід, спрямований лише на задоволення почуттів, а не на раціональне осмислення, тобто це ірраціональний досвід. Поняття «естетика» він протиставляє античному поняттю «риторика», стверджуючи, що в Античності теорію мистецтва розуміли саме як риторику. Для античних філософів, насамперед, Платона і Аристотеля, мистецтво було чимось, що пов'язано зі знанням, у той час як у сучасному світі це щось пов'язане із почуттями. З погляду Античності, здатність до «естетичного», тобто чуттєвого, сприйняття, споріднює людину з тваринним та рослинним світом. Таким чином, та частина нашої душі, що відповідає за чуттєві реакції, не є «найкращою» чи «найвищою» в людині. А мистецтво, яке ставить собі на меті обслуговувати саме цю потребу в «переживанні емоцій задля них самих», не є, так би мовити, релевантним. Нагадуючи, що слово «риторика», яке спочатку в грецькій мові означає «навички у громадському спілкуванні», Кумарасвами стверджує, що тут також ідеться про «теорію мистецтва як ефективного вираження думок»: «Існує велика різниця між тим, що сказано “задля ефекту” і тим, що говориться для того, щоб бути ефективним і працювати, а інакше воно не варте того, щоб говорити і думати». Мистецтво має бути «мовою», а не «видовищем». Кумарасвами пише, що для тих, хто прагне розуміти мистецтво, а не лише емоційно сприймати його, термін «естетика» як означення теорії мистецтва є незадовільним<sup>11</sup>.

Натомість, перекручений сучасний погляд на мистецтво, за Кумарасвами, призводить до порочного розмежування між художнім ужитковим, коли до того ж поціновується лише художнє. Згідно з такою точкою зору витвори

мистецтва мають бути цілком марними для тіла та для духу, їх призначення буде лише в тому, щоб збуджувати почуття. Утилітарні об'єкти звичайного людського життя натомість надані масовому виробництву механічної індустрії; вони насправді «бездушні», а процес їх вироблення, як і вживання, зводить людину на „тваринний” рівень<sup>12</sup>.

Кеннет Олдмедоу виділяє у професіональному житті Кумарасвами три великих періоди<sup>13</sup>. У перший період – з 1900 по 1917 р., Кумарасвами виступає передусім як «соціальний коментатор та індолог». Другий період (1917–1932) можна назвати періодом історії індійського та азійського мистецтва. Починаючи з 1932 р. Кумарасвами захоплюється ідеями Р.Генона, засновника інтелектуальної течії традиціоналізму, і стає одним з найавторитетніших ідеологів традиціоналізму.

Треба сказати, що кожен з цих періодів у Кумарасвами був так чи інакше пов'язаний із дослідженням мистецтва, але світоглядний контекст цих досліджень із часом змінювався.

Зацікавленість Кумарасвами, геолога за фахом, витворами мистецтва та культурною спадщиною Цейлону й Індії з'явилася під час його захоплення національно-визвольним рухом у цих країнах. 1906 р. він засновує Цейлонське товариство соціальних реформ. Мета товариства – культурне та національне відродження, а серед засобів – викриття «бездумного копіювання неприйнятних європейських звичок та звичаїв»<sup>14</sup>. Серед більш конкретних цілей товариства було об'єднання «східних рас Цейлону», організація навчання рідними мовами замість англійської, «відродження місцевих мистецтв та наук», та, нарешті, «захист стародавніх будівель і витворів мистецтва»<sup>15</sup>. Того ж 1906 р. Кумарасвами організовує виставку народних промислів на Цейлоні.

1907 р. він повертається до Англії, де у 1908 р. виходить друком його книжка «Середньовічне сингальське (цейлонське) мистецтво». 1910 р. він вступає у полеміку із Джорджем Бірдвудом, на той час головою Індійської секції Королівського мистецького товариства. Полеміка мала місце на сторінках газети «Таймс». Д. Бірдвуд твердив, що в Індії нема «образотворчого мистецтва»<sup>16</sup>. Це протистояння спричинилося до заснування Індійського товариства (пізніше Королівського Індійського товариства), яке ставило собі на меті системну протидію поглядам Бірдвуда. Кумарасвами брав у цих подіях безпосередню участь.

Важливою темою в цей час для Кумарасвами було розвінчування індустріального прогресу та викриття його небезпек для традиційного ремісництва. З одного боку, цей антиіндустріальний пафос цілком збігався із подіями в Індії, де Магатма Ганді всіляко заохочував «не зрікатися прядки»<sup>17</sup>, тобто підтримувати традиційне індійське виробництво тканин і бойкотувати англійську промислову текстильну продукцію. А з іншого – не можна заперечувати той факт, що в самій Англії ці антиіндустріальні

ідеї вже знайшли свій вияв у працях Вільяма Блейка, Джона Рескіна та Вільяма Морріса. Вже Рескін і Морріс обурювалися занепадом стандартів традиційного англійського ремісництва та вульгаризацією суспільного смаку під впливом індустріальної революції. Для характеристики поглядів Кумарасвами в цей час якнайбільше пасує фраза Рескіна: «Виробництво без мистецтва – це бруталність»<sup>18</sup>.

Одним з найбільш відомих послідовників Кумарасвами у мистецтвознавстві був Тітус Буркгардт, внучатий племінник відомого Якоба Буркгардта. Такі його книжки, як «Сакральне мистецтво Сходу та Заходу»<sup>19</sup>, «Мистецтво ісламу»<sup>20</sup>, написані з позиції підходу, сформульованого А.Кумарасвами, а саме: розуміння предметів мистецтва у контексті традиційної (чи, можна б сказати, релігійної) культури. Так, наприклад, у передмові до «Мистецтва ісламу» ми читаємо: «Автор представляє ісламське мистецтво як безпосередній дериват від принципів та форм ісламського одкровення, а не як випадково сумовані історичні доповнення, в чому бажали б нас запевнити інші історики мистецтва»<sup>21</sup>. Це досить вдала характеристика загального підходу Кумарасвами до інтерпретації мистецтва. Слова Буркгардта: «Кінцева мета мистецтва – це не пробудження почуттів і не передання відчуттів»,<sup>22</sup> – перегукуються із твердженням Кумарасвами, наприклад, у статті «Краса та істина»: «<...> мистецтво втішання, або, як казав Платон, «лестоців» («Горгій»), не є для Середніх віків призначенням мистецтва, а тільки лише побічним явищем (а для мудрих навіть необов'язковим)»<sup>23</sup>.

### Кумарасвами та дослідження міфології

Як уже зазначалося, важливим елементом дослідження мистецтва для Кумарасвами був розгляд мистецьких артефактів у контексті традиційних міфологічних уявлень, а також корпусу традиційної релігійної літератури. В цій сфері вже з'явилися праці Л. Леві-Брюля, Ф. Боаса, Дж. Фрезера. Але Кумарасвами (а також, зі свого боку і, можливо, незалежно від Кумарасвами, видатний психолог К. Г. Юнг) сформував інший підхід у цих дослідженнях. У рамках його підходу міфологія та традиційні вірування розглядалися не як прояви «примітивного», «менш розвиненого» мислення, а як цілком повноцінна творча продукція, як резервуар глибинних смислів і кодів культури, які, до того ж, залишаються значущими і для сучасної людини.

Серед учених сходознавців та мистецтвознавців, які перебували під безпосереднім впливом А. Кумарасвами, слід назвати Генріха Циммера. Цей німецький індолог та історик південноазійського мистецтва колись сказав: «Єдина людина, яка пробуджує в мені справжній комплекс неповноцінності, – це Ананда Кумарасвами»<sup>24</sup>. Науковий метод Циммера полягав у вивченні предметів мистецтва в контексті індійської традиційної філософії та релігійної історії, ця практика на той час розходила із тогочасними



науковими методами. Неважко помітити, що метод Циммера є, по суті, методом Кумарасвами. Із застосуванням цього методу написані такі праці Циммера, як «Майя: Індійській міф» (1936), «Король та мрець» (1948), «Індуська медицина» (1948), «Філософії Індії» (1951), «Міфи та символи в індійському мистецтві та цивілізації» (1946). Чи не в кожній з цих книг із вдячністю та повагою згадується ім'я А. Кумарасвами<sup>25</sup>. Під час Другої світової війни Циммер був змушений переїхати до США, де він устиг прочитати курс лекцій у Колумбійському університеті (перед своєю передчасною смертю). Одним із його студентів був Джозеф Кемпбел, видатний дослідник міфології, найбільш відомий своїми працями з порівняльної міфології. Метод Кемпбела, який полягав у пошуку певних універсальних схем розвитку міфічної оповіді, які показали б «фундаментальну єдність духовної історії людства», багато в чому споріднений із методом Кумарасвами. Під час роботи над книгою «Герой із тисячею облич» Кемпбел листувався із Кумарасвами та консультувався з приводу деяких санскритських термінів<sup>26</sup>. Кемпбел сам посилається на Кумарасвами, коли пише про ідею спорідненості міфологічних сюжетів різних культур: «Таким чином, Ананда Кумарасвами мав рацію, стверджуючи, що метафізичні символи індійських міфів імпліцитно присутні в міфологіях інших країн. «Кожна міфологія, – пише він у своїй праці, порівнюючи філософію Платона з індійською, – включає в себе відповідну філософію, і якщо є тільки одна міфологія, також як є одна “вічна філософія”»<sup>27</sup>.

Ще одним ученим, чиї дослідження міфології були безпосередньо навіяні працями Кумарасвами, є, безумовно, Мірча Еліаде, і про нього ми скажемо пізніше.

### **Кумарасвами як традиціоналіст**

Увесь останній період життя Кумарасвами, починаючи з 1932 р., можна назвати традиціоналістським періодом. У цей час Кумарасвами перебуває під великим впливом праць Рене Генона, французького мислителя, головного представника філософсько-світоглядної течії, відомої як традиціоналізм. Із творами Генона Кумарасвами познайомився на початку 1920-х років, тобто вже під час свого перебування у США.

Обіймаючи посаду доглядача Східного відділу Бостонського музею образотворчого мистецтва, Кумарасвами мав стійкий авторитет як історик мистецтва. Твори Генона справили дуже великий вплив на Кумарасвами, в них він побачив свої власні переконання. Власне, на той час Кумарасвами вже був перенніалістом, прихильником концепції «Філософії Перенніс». А тепер він стає вже затятим традиціоналістом, і, на думку деяких його друзів, традиціоналіст у ньому почав поступово вбивати історика мистецтва.

Марк Седжвік, дослідник традиціоналізму (а також передусім історії

суфійських орденів у Європі), виділяє три основні світоглядні компоненти цього вчення: 1) ідея *philosophia perennis*, «вічної філософії»; 2) інверсія як загальна характеристика суспільно-історичних та культурних процесів, що відбуваються у сучасному західному світі; а також 3) такі поняття як ініціація та контрніціація<sup>28</sup>.

Ідея «Вічної філософії» вперше була артикульована ще видатним італійським філософом Марсіліо Фічіно. Вона була йому потрібна для того, щоб реабілітувати твори Платона і ввести їх у християнський контекст, жодним чином не применшуючи цінності і значення ані християнського вчення, ані платонізму. Згідно з концепцією *philosophia perennis*, існує Вічна філософія, Вічна істина, яка по-різному може проявитися у різних релігійних та філософських вченнях, але по суті завжди говорить про одне. У Генона ідея *philosophia perennis* перетворилася на ствердження спільного джерела усіх релігій (насамперед християнства та ведичного індуїзму). Це джерело він часто називав «первісна релігія», «примордіальна релігія», або ж «примордіальна традиція»<sup>29</sup>. Сам Кумарасвами висловився щодо цієї теми таким чином: «ця “філософія” є спільним спадком усього без винятку людства»<sup>30</sup>. Інверсія, як ми вже сказали, це «всепроникна характеристика сучасності. В той час як усе, що має хоч якийсь сенс, насправді занепадає, люди помилково вважають, що бачать прогрес»<sup>31</sup>. Протиотрутою від цього прикрого стану справ Генон вважав ініціацію у справжню, ортодоксальну традицію, таку, наприклад, як індуїстська веданта. Власне, середньовічний католицизм цілком відповідав критеріям примордіальної традиції. Але сучасна духовна культура Заходу, на думку Генона (особливо у більш пізній період його життя), є абсолютно незадовільною, і тому тільки Схід може «врятувати» Захід. Тут треба зауважити, що сам Генон, вихований у вкрай побожній католицькій родині, ще у 1912 р. прийняв іслам та вступив до суфійського ордену.

Повертаючись до Кумарасвами та його захоплення Геноном та традиціоналізмом, маємо зазначити, що сам Кумарасвами зробив дуже вагомий внесок у формування концепції традиціоналізму. Вони ніколи не бачилися із Геноном навіч, але дуже жваво листувалися, що давало змогу вільно обмінюватися думками. Генон справив дуже великий вплив на Кумарасвами, але й Кумарасвами справив не менший вплив на Генона. Зокрема, саме Кумарасвами переконав Генона в тому, що буддизм – це не інверсія індуїзму, не індуїстська ересь (погляд, який безумовно, цілком відповідає ставленню до буддизму з боку індуїстської ортодоксії), а такий самий варіант примордіальної традиції, цілком рівноправний як з індуїзмом, так і будь-якою іншою релігією. Цьому питанню Кумарасвами присвятив працю «Індуїзм та буддизм», що вийшла у 1941 році<sup>32</sup>. Пізніше цю концепцію спільного кореня індуїзму та буддизму підхопить Мірча Еліаде.

Також не менш значущою є та обставина, що Кумарасвами, зі своїм

академічним досвідом справжнього вченого, володіючи щонайменше п'ятнадцятьма мовами, був спроможний надати концепції традиціоналізму належне обґрунтування, беручи на озброєння численні цитати і посилання із текстів Платона, Мейстера Екгарта, Фоми Аквінського, із Євангелія та Упанішад, із Кабіра та Лао-цзи. Генон за своїм типом мислення був, так би мовити, радикальний раціоналіст (як протилежне до емпірика), і не дуже турбувався про відповідність своїх теорій конкретним фактам. Якщо матеріал опирався його теорії, тим гірше для матеріалу. Натомість, Кумарасвами, зі своїм авторитетом визнаного вченого й із своїм звичаєм підкріплювати кожну думку масивом цитат та посилань на джерела, міг задовольнити потреби тих зацікавлених у традиціоналістських ідеях, хто потребував дещо більшого, ніж прості констатації «істини», більше схожі на одкровення. За словами Седжвіка, «Генон породжував великі ідеї, а Кумарасвами надавав наукове обґрунтування»<sup>33</sup>.

З 1932 р. Кумарасвами починає дослідження, що вийшли друком у 1934 р під назвою «Трансформація природи у мистецтві»<sup>34</sup>, де він зокрема виклав теорію мистецтва Азії і показав, що той поняттєвий інструментарій художнього символізму, що ним послуговувався Мейстер Екгарт, є дуже близьким, а інколи буквально близьким до вокабуляру відповідних індійських текстів. У 1933 р. виходить його «Новий підхід до Вед. Досвід перекладу та екзегеза». Цей новий підхід, звісно, був перенніалістичний, а саме, як пояснив Кумарасвами у передмові: «Переклад та коментар, в якому джерела та інші форми універсальної традиції сприймаються як щось само собою зрозуміле»<sup>35</sup>.

Кумарасвами також опублікував низку статей, написаних у дусі традиціоналізму, як в езотеричному журналі «Вуаль Ізиди», так і в академічних виданнях на кшталт «Часопису Американського сходознавчого товариства» та «Гарвардського часопису азійських студій». 1944 р. у листі до свого друга він пише: «Свою роботу я адресую тим професорам та спеціалістам, які підточили розуміння смислів та цінностей останнім часом, але чия хвалена “академічність” є насправді забобонною. Я переконаний, що виправлення ситуації мусить починатися з повторюваних “натяків”, і тільки таким чином воно знайде свій шлях до шкільного навчання, до підручників та енциклопедій»<sup>36</sup>.

Слід сказати, що ці ідеї Кумарасвами, хоча спершу не знайшли визнання серед науковців і сприймалися переважно як дивацтва старого професора, поступово все ж таки проклали свій шлях до підручників та енциклопедій у вигляді того, що тепер можна було б назвати «емним» підходом у культурології та релігієзнавстві, тобто підходом, у якому враховується точка зору «об'єкта спостереження»<sup>37</sup>. В рамках такого підходу, наприклад, шаманський танок описується не «шаман танцює навколо великої жердини, уявляючи, що він в цей час подорожує до неба», а «шаман танцює навколо жердини, яка

усоблює для нього Axis Mundi, і здійснює подорож до неба». «Емний» підхід дає дослідникові змогу зрозуміти, що шаман щось собі «уявляє» лише с точки зору зовнішнього спостерігача, тоді як з його погляду він геть нічого не «уявляє», а буквально «подорожує» в часі та просторі. Можливість появи такого підходу в академічному науковому дискурсі пов'язана передусім із ім'ям М. Еліаде. Але ще до Еліаде Кумарасвами зробив дуже багато для обґрунтування цього підходу. Так, у своїй статті «Західне знання та східна мудрість» (1940), присвяченій оглядові праць Генона, він пише: «для індуса події Рігведи вічні і не мають дати, а Крішна Ліла – це не “історична подія”»<sup>38</sup>.

Мірча Еліаде – видатний румунський (згодом американський) історик релігій, перебував під дуже сильним впливом традиціоналізму. Серед авторів-традиціоналістів, чиї праці безпосередньо вплинули на роботу Еліаде, треба назвати самого Генона та Ю. Еволу. Але не менш значущим був також і вплив праць Кумарасвами, якого Еліаде називав «одним з найдосвідченіших і найбільш творчих науковців нашого століття»<sup>39</sup>. Причому, мабуть, той вплив був більший, ніж сам Еліаде був готовий визнати. По-перше, Еліаде не завжди дотримувався стандартів чесності у науковій роботі і часто-густо цитував у своїх працях інших авторів без лапок і без жодного посилання. Так, наприклад, практично два розділи його «Міфу про Реінтеграцію» (1942) є дослівним передруком статті Кумарасвами «Янгол і Титан», що вийшла 1935 р. По-друге, Еліаде добре усвідомлював, що загалом традиціоналістським концепціям бракує науковості і що традиціоналісти іноді заперечували «історичні свідчення та повністю ігнорували фактичні дані, зібрані дослідниками»<sup>40</sup>. Отже, прагнучи кар'єри серйозного науковця, Еліаде мусив певним чином дистанціюватися від традиціоналізму. Що він і зробив, зрештою, в еміграції. Науковий проект Еліаде – це проект побудови загальної моделі релігії людства, від архаїчних шаманських культів до сучасного християнства чи ісламу. Але по суті цей проект загальної релігійної моделі є тим же самим традиціоналістським пошуком *філософії перенніс*, тільки, за висловом Седжвіка, «одягнений у секулярні строї»<sup>41</sup>. Замість терміна «традиція» Еліаде використовує словосполучення «архаїчна релігія». Але сам підхід, згідно з яким можна і в шаманських культурах, і в християнському ритуалі бачити той самий «стрижень» певної «архаїчної релігії», цей підхід був артикульований ще Кумарасвами, коли той твердив, що примордіальна традиція є спадком усього без винятку людства.

Серед традиціоналістських ідей, які отримали розвиток у працях Еліаде, можна назвати такі:

- 1) ідея *філософії перенніс*, що отримала друге життя в концепції «архаїчної релігії»;
- 2) значення ініціації для успадкування культурних норм та реалізації

релігійних потреб (ми пам'ятаємо, що ініціація – це друга з трьох головних складових концепцій традиціоналізму);

3) дихотомія «сакрального» та «профанного» як загальна характеристика архаїчного та релігійного світогляду (використовування цих термінів прийнято пов'язувати передусім із ім'ям Еліаде, тоді як насправді ними широко послуговувалися ще Генон та Кумарасвами<sup>42</sup>);

4) концепція двох часів – «циклічного», більш традиційного, та «лінійного», модерного (це теж не є винахід Еліаде, варто лише уважно проглянути праці Генона, щоб у цьому переконатися)<sup>43</sup>;

5) концептуальне ототожнення індуїстської та буддистської доктрин.

Авторство останньої ідеї належить саме Кумарасвами. Хоча Еліаде часто у своїх працях посилається на Кумарасвами з приводу використання якихось буддистських термінів чи термінів із сфери мистецтвознавства, він забуває послатися на Кумарасвами (а також на Генона), коли переказує їхні загальні концептуальні підходи.

Проте посылатися на Кумарасвами для Еліаде було більш прийнятним, ніж на інших традиціоналістів, адже Кумарасвами мав стійкий авторитет видатного вченого. Еліаде широко цитує Кумарасвами у своїй книзі «Йога: безсмертя і свобода». Наприклад: «Анада Кумарасвами показав, що буддистське посвячення продовжило ведичну традицію (*дикши*)»<sup>44</sup>. У «Міфі про вічне повернення» Еліаде посилається на працю Кумарасвами «Філософія середньовічного та східного мистецтва»<sup>45</sup>; розділи його «Історії віри та релігійних думок», присвячені індуїзму та буддизму, також містять посилання на А. Кумарасвами<sup>46</sup>.

Варто зазначити, що Еліаде був знайомий із Кумарасвами особисто. У 1939 р., намагаючись виїхати з передвоєнної Європи, він писав А. Кумарасвами у США і просив його посприяти влаштуванню на роботу в якийсь американський університет<sup>47</sup>.

Безумовно естетична концепція Кумарасвами, а також його розуміння міфології як певного резервуару традиційного універсального знання, справили вплив на Еліаде. Він розповідає про це у своїй бесіді із Клодом-Анрі Локе: «Треба визнати, спочатку індійська скульптура спантеличувала мене. Однак книга Кумарасвами дала мені змогу зрозуміти сенс цього нагромадження деталей <...> Тут мета художника – аж ніяк не висловити щось „особисте“. Він поділяє з усіма іншими світ цінностей, властивих індійській духовності. Це мистецтво символічне і традиційне, але при тому спонтанне, якщо дозволено так висловитися»<sup>48</sup>.

Таким чином, безперечно, А. Кумарасвами як мистецтвознавець та як мислитель-традиціоналіст справив значний вплив на багатьох сучасників, у тому числі відомих учених, які в багатьох аспектах сформували дослідницьку парадигму гуманітарної галузі в ХХ столітті.

<sup>1</sup> Полонская И.Н. Социокультурная традиция: онтология и динамика : онтология и динамика : дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.11 Ростов н/Д, 2006 322 с. РГБ ОД, 71:07-9/81; Данилова А. В. Своеобразие интерпретации категории «традиция» в эстетической теории и практике постмодернизма : на материале творчества Э. Денисова : дис. ... кандидата философских наук : 09.00.04 Владимир, 2009. – 156 с. РГБ ОД, 61:09-9/265.

<sup>2</sup> Lipsey, R. Coomaraswamy. – 3 volumes / R. Lipsey. – Princeton University Press, 1977.

<sup>3</sup> Sedgwick, M. *Against the Modern World: Traditionalism and the Secret Intellectual History* / M. Sedgwick. – New York : Oxford University Press, 2004.

<sup>4</sup> Sorkhabi Rasoul. Ananda K. Coomaraswamy: From geology to philosophia perennis / Rasoul Sorkhabi. – CURRENT SCIENCE. – VOL. 94, – No. 3, 10 FEBRUARY 2008. – P. 398.

<sup>5</sup> Томас, Ж. Об А. Кумарасвами / Ж. Томас. – Волшебная Гора. – № XI. – 2005.

<sup>6</sup> Лексикон нон-классики. Художественно-эстетическая культура XX века ; под ред. В. В. Бычкова. – М. : РОССПЭН, 2003. – С. 544.

<sup>7</sup> Культурология. XX век. Энциклопедия ; ред. и составитель С. Я. Левит. – СПб. : Университетская книга, 1998. Т.1. – С. 145.

<sup>8</sup> A Figure of Speech or a Figure of Thought? // Coomaraswamy A. K. *The Essential Ananda Coomaraswamy* / A. K. Coomaraswamy. – World Wisdom, Inc, 2004. – Pp. 21–52. – ISBN0941532461, 9780941532464.

<sup>9</sup> Beauty and Truth // Coomaraswamy A. K. *The Essential Ananda Coomaraswamy*. – World Wisdom, Inc, 2004. – Pp. 97–102. – ISBN0941532461, 9780941532464.

<sup>10</sup> The Cristian and Oriental, or True, Philosophy of Art (pp. 23–60) // Coomaraswamy A. K. *Cristian and Oriental Philosophy of Art* / A. K. Coomaraswamy. – Courier Dover Publications, 1956. – Pp. 23–60. – ISBN 0486203786, 9780486203782.

<sup>11</sup> Figure of Speech or Figure of Thought? // Coomaraswamy A. K. *The Essential Ananda Coomaraswamy*. – World Wisdom, Inc, 2004. – P. 22. – ISBN0941532461, 9780941532464.

<sup>12</sup> Томас, Ж. Об А. Кумарасвами / Ж. Томас. – Волшебная Гора. – № XI. – 2005 ; [Электронный ресурс] : <http://vgora.livejournal.com/5695.html>

<sup>13</sup> Oldmeadow, K. Coomaraswamy's Impetus to Eastern Spirit / K. Oldmeadow. – Sunday Times Sep., 10, 2006.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Sedgwick, M. *Against the Modern World: Traditionalism and the Secret Intellectual History* / M. Sedgwick. – New York : Oxford University Press, 2004. – P.52. – ISBN 0-19-515297-2.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Открытие Индии. Философские и эстетические воззрения в Индии XX века. – М. : Худож. лит., 1987. – С. 171.

<sup>18</sup> Oldmeadow, K. Coomaraswamy's Impetus to Eastern Spirit / K. Oldmeadow. – Sunday Times Sep., 10, 2006.

<sup>19</sup> Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада / Т. Буркхардт. – М. : Алетея, 1999. – 213 с.

<sup>20</sup> Буркхардт Титус. Искусство ислама. Язык и значение ; пер. с англ. Локман Н. П. / Титус Буркхардт. – Таганрог : Ирби, 2009. – 288 с. : цв. илл. – ISBN 5-94673-050-9.

<sup>21</sup> Там само. – С. 2.

<sup>22</sup> Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада / Т. Буркхардт. – М. : Алетея, 1999. – С. 9.

<sup>23</sup> Beauty and Truth // А. Coomaraswamy. The Essential Ananda Coomaraswamy. – P. 98.

<sup>24</sup> Heinrich Zimmer : Coming Into His Own / Zimmer Heinrich ; Edited by Margaret H Case. 1994. – P. 5.

<sup>25</sup> Zimmer, H. The King and the Corpse. Princeton University Press, 1971. – P. 96, P. 39. – ISBN069101776X, 9780691017761; Zimmer H., Campbell J. Myths and symbols in Indian art and civilization / H. Zimmer, J. Campbell. – Princeton University Press, 1972. – Pp. 14, 63. – ISBN0691017786, 9780691017785; Zimmer, H., Campbell J. Philosophies of India / H. Zimmer, J. Campbell. – Princeton University Press, 1969.. – Pp. 133, 449, 530. – ISBN0691017581, 9780691017587. Більшість книг Г. Циммера вийшли вже після його смерті під редакцією Дж. Кемпбела. А. Кумарасвами брав участь у роботі над цими виданнями.

<sup>26</sup> Campbell, J. The Hero with a Thousand Faces / J. Campbell. – New World Library, 2008. – P. 378. – ISBN1577315936, 9781577315933.

<sup>27</sup> Кэмпбелл Дж. Биос и митос : [Електронний ресурс] – <http://www.jungland.ru/node/4421>.

<sup>28</sup> Sedgwick, M. Against the Modern World: Traditionalism and the Secret Intellectual History / M. Sedgwick. – New York : Oxford University Press, 2004. . – P. 24–25. – ISBN 0-19-515297-2.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Coomaraswamy, A. Eastern Wisdom and western Knowledge. – Pp. 87–95 // А. Coomaraswamy. The Essential Ananda K. Coomaraswamy. – World Wisdom, Inc, 2004. – P. 88. – ISBN0941532461, 9780941532464..

<sup>31</sup> Sedgwick, M. Against the Modern World: Traditionalism and the Secret Intellectual History. – New York : Oxford University Press, 2004. . – P. 25. – ISBN 0-19-515297-2.

<sup>32</sup> Coomaraswamy, A. Hinduism and Buddhism / A. Coomaraswamy. – Kessinger Publishing, LLC, 2006. – 96 p. – ISBN1428633995, 9781428633995.

<sup>33</sup> Sedgwick, M. Against the Modern World: Traditionalism and the Secret Intellectual History / M. Sedgwick. – New York : Oxford University Press, 2004. . – P. 34. ISBN 0-19-515297-2.

<sup>34</sup> Coomaraswamy, A. K. Transformation of Nature in Art / A. K. Coomaraswamy. – Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1995. – 189 p. – ISBN8120716434, 9788120716438.

<sup>35</sup> A New Approach to the Vedas. Luzac & Co., London, 1933. Цит. за Sedgwick, M. Against the Modern World: Traditionalism and the Secret Intellectual History / M. Sedgwick. – New York : Oxford University Press, 2004. – P. 34. – ISBN 0-19-515297 2.

<sup>36</sup> Sedgwick, M. Against the Modern World: Traditionalism and the Secret Intellectual

History / M. Sedgwick.. – New York : Oxford University Press, 2004. – P.35.. – ISBN 0-19-515297-2.

37 Терміни «емний» та «етний» («emic and etic») були введені лінгвістом та етнографом Кеннетом Лі Пайком (1920-2000) у його працях «Емне та етне як точки зору для опису поведінки» (1954) та «Мова в її відношенні до єдиної теорії структури людської поведінки» (1954). До питання використання такої термінології див., напр.: Семенов Ю. И. Философия истории / Ю. И. Семенов. – М. : Современные тетради, 2003. – С. 56–57. – ISBN 5-88289-208-2; Сурманидзе Л. Д. Культура: современные эмпирико-исследовательские тенденции. // Человек: соотношение национального и общечеловеческого. – Вып. 2. ; под ред. В. В. Парцвания / Л. Д. Сурманидзе. – Спб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2004. – С. 225–226.

<sup>38</sup> Coomaraswamy, A. Eastern Wisdom and western Knowledge. – Pp. 87–95 // A. Coomaraswamy. The Essential Ananda K. Coomaraswamy. – World Wisdom, Inc, 2004. – P. 88. – ISBN0941532461, 9780941532464.

<sup>39</sup> Sedgwick, M. Against the Modern World: Traditionalism and the Secret Intellectual History / M. Sedgwick.. – New York : Oxford University Press, 2004. – P. 112. – ISBN 0-19-515297-2.

<sup>40</sup> Ibid.. – P. 111.

<sup>41</sup> Ibid.. – P. 112.

<sup>42</sup> Див., напр., Генон Р. Традиционные формы и космические циклы. Кризис современного мира / Р. Генон. – М. : Беловодье, 2004.

<sup>43</sup> Р. Генон. Царство количества и знаменья времени. Очерки об индуизме. Эзотеризм Данте / Р. Генон. – М. : Беловодье, 2003.

<sup>44</sup> Элиаде М. Йога : бессмертие и свобода / М. Элиаде. – Спб. : Лань, 1999. – С. 222. – ISBN 5-8114-0184-1.

<sup>45</sup> Элиаде М. Миф о вечном возвращении / М. Элиаде. – Спб. : Алетейя, 1998. – С. 53.

<sup>46</sup> Элиаде М. История веры и религиозных идей / М. Элиаде. – М. : Критерион, 2002. – Т.2. – С. 364, 366–368. – ISBN 5-901337-02-6.

<sup>47</sup> Ленель-Левастин А. Забытый фашизм / А. Ленель-Левастин. – М. : Прогресс-Традиция, 2007. – С. 201.

<sup>48</sup> Элиаде М. Испытание лабиринтом. Беседы с Клодом-Анри Роке / М. Элиаде // Иностранная литература. – № 4. – 1999. – <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/4/sod.html>



**АМАТОРСЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО РІВНЕНЩИНИ  
ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН  
(з історії розвитку)**

*У статті йдеться про розвиток театрального аматорського мистецтва Рівненщини, зокрема про Театри народної творчості, що набули популярності у 1950–1970-ті роки.*

**Ключові слова:** *театральне аматорське мистецтво, Рівненщина, 1950–1970-ті роки.*

*В статье анализируется театральное самодеятельное искусство Ровенщины, в том числе Театры народного творчества, популярные в 1950–1970 годы.*

**Ключевые слова:** *театральное самодеятельное искусство, Ровенщина.*

*Speech goes about development of dramatic amateur art of Rivnenschini, in particular Theaters of folk creation, popular in 1950–1970th.*

**Key-words:** *dramatic amateur art, Rivnenschina, 1950–1970th.*

Історичний досвід завжди є важливим засобом для пошуку форм діяльності, адекватних новим суспільно-політичним реаліям, принаймні він дає добрі підстави для уникнення минулих помилок тим, хто його використовує.

Кожна історична епоха має у своєму арсеналі чимало засобів організації вільного часу населення, формування відповідних ціннісних орієнтацій, духовної культури членів суспільства, що відповідає системі культурних координат доби. І знання та подальше творче використання того досвіду, адаптованого до нових суспільно-культурних реалій, може суттєво вплинути на стан духовного клімату сучасного суспільства, допомогти населенню у розв'язанні багатьох соціально-культурних проблем.

Актуальність цієї проблеми не викликає сумніву, адже майже 20-літній досвід організації культурної практики вже в незалежній державі засвідчує значне погіршення не лише освітнього рівня сучасної молоді людини, послаблення її мотивації до навчання, професійної діяльності та інших подібних аспектів соціалізації, а й погіршення загального стану духовності

цього суспільства, частий вихід за межі усталених моральних норм, що поступово зводить нанівещь високу духовну культуру, притаманну українцям у минулому.

Не зупиняючись на ретроспективному аналізі культурно-мистецького поступу Української РСР загалом упродовж її складного історичного періоду, акцентуємо увагу лише на достатньо апробованих формах реалізації аматорської культурно-мистецької ініціативи широкого загалу в умовах вільного часу на регіональному рівні, оскільки саме останній дає змогу докладніше розглянути позитивні та негативні аспекти організації подібних видів діяльності і спрогнозувати можливі форми діяльності вже в нових суспільно-політичних умовах. Адже вільний час і надалі матиме тенденцію до збільшення, а духовні потреби населення, у міру зростання його матеріального чинника, також поступово зростатимуть.

Детально не аналізуючи фахові наукові розвідки з окресленої проблематики, що підготовлені останнім часом відомими науковцями<sup>1</sup> чи педагогами<sup>2</sup>, низки науково-практичних конференцій, проведених у багатьох ВНЗ, які лише підтверджують актуальність теми, акцентуємо увагу на окремих аспектах організації подібної роботи у попередній суспільно-політичній формації і спробуємо, спираючись на місцеві архівні матеріали, періодичну пресу й розвідки рівненських краєзнавців, відібрати все те позитивне, що могло б і сьогодні з певною мірою адаптації до сучасних умов, функціонувати в українській спільноті та її культурному просторі. Увагу зосередимо на другій половині 50-х– початку 70-х років ХХ століття, періоді, майже тотожному теперішньому щодо суспільних колізій, соціального неспокою, політичної нестабільності тощо.

У той надзвичайно складний період саме аматорське мистецтво та культурно-освітня діяльність змогли значною мірою розв'язати низку важливих соціально-психологічних проблем у радянському суспільстві і допомогти республіці у духовному її становленні.

Вбачаючи в театрі важливий чинник формування національної свідомості, підвищення художньої культури, по завершенні Великої Вітчизняної війни за рішенням радянського уряду (1945 р.) збільшується кількість театральних колективів різних типів, а на республіканському рівні ухвалюється Постанова ЦК ВКП (б) (12.10.1946 р.) щодо театрів та їх репертуарної політики. Через деякий час, у липні 1949 р., ЦК ВКП(б) проводить спеціальну нараду з питань репертуару колективів художньої самодіяльності<sup>3</sup>. Це питання особливо актуалізується на західноукраїнських теренах, які так і не вдалося підпорядкувати повною мірою радянській політичній доктрині. Відповідно, як свідчать місцеві архіви<sup>4</sup>, факт втручання до творчого процесу митців особливо інтенсивно відбувається, починаючи з 1946 року. Адже репертуар залишається чи не провідним чинником визначення ідейності п'єси чи, принаймні, «благонадійності» її автора, а отже впливу на широкий гля-

дацький загал. Тоді ж, у 1946 р., ЦК ВКП(б)У створив навіть спеціальні групи, провідним завданням яких і став пошук «безідейних», або, в західноукраїнській транскрипції, «націоналістичних» п'єс. Та й штати відділів пропаганди і агітації сільських райкомів у західних областях було збільшено на 588 відповідальних працівників, а кількість агітаторів тут становила понад 160 тис. осіб, що майже в 10 разів перевищувало їх кількість, приміром, у не менш проблемній в ідеологічному контексті Естонії<sup>5</sup>.

Майже щомісяця до Рівненського обласного управління культури з новоствореного Управління контролю за репертуаром та масовими видовищами надходили накази про зняття з репертуару і заборону до виконання низки сучасних вітчизняних творів та п'єс іноземних авторів. Під заборону підпадали п'єси Л. Гроха, В. Погодіна, М. Лукомського, В. Катаєва, В. Шварца, інших, не менш знаних драматургів. Була знята з репертуару й відома музична комедія «Весілля в Малинівці» Л. Юхвида<sup>6</sup>; небезпечними вважаються п'єси «Вбивця містера Паркера» А. Морріса, «Дружина Клода» О. Дюма, «Рівно опівночі» Д. Брайтона, «Він прийшов» В. Прістлі та інших<sup>7</sup>. Забороняються до постановки переклади п'єс російського класика О. Островського «Без вини винні», Л. Леонова «Звичайна людина» тощо<sup>8</sup>. У збережених в архівах матеріалах є дані про те, що в цей час Головрепертком зняв із репертуару 456 художніх зразків разом із піснями та естрадними номерами<sup>9</sup>. Згодом частина з названого репертуару повернеться на аматорську сцену, а решта зникне з неї назавжди.

Водночас посилилася практика надсилання на місця рекомендованого репертуару: «За покликом партії» В. Анатирцева, «Ленін з нами» Д. Бедного, «Слово комуніста» А. Безименського, «Нашій партії» К. Ваншенкіна та ін.<sup>10</sup>, що стає обов'язковим до постановки. Тоді ж зароджується й система проведення курсів підвищення кваліфікації керівників художньої самодіяльності (терміни навчання до шести місяців) і посилюється діяльність Художніх рад. Принаймні матеріали фондів Рівненського обласного будинку народної творчості (ф. р.144 од. зб., 1945–1960 рр.) та місцевої філармонії (ф. р. 484, 99 од. зб., 194–1965 рр.), що знаходяться в обласному архіві (РІДА), це і сьогодні демонструють повною мірою.

Зміна політичного клімату, що відбулася з приходом до влади М.Хрущова позитивно вплинула на становище культурної сфери, зокрема й репертуарної політики. І вже у 1956 р., за звітами Рівненського обласного Будинку народної творчості (зараз – ОЦНТ), у репертуарі аматорів з'явився хоча й не національний, утім все ж дещо відмінний від попередньої доби, репертуар: «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука (с. Малин, Острозького р-ну), «Під золотим орлом» Я. Галана (с. Пеньків, Костопільського р-ну), «Нескорена полтавчанка» П. Лубенського (с. Хмелівка, Сосновського р-ну, с. Новостав Рівненського р-ну та Дубенський РБК), «Генерал Ватутін» Л. Дмитерка (с. Вичівка, Висоцького р-ну) тощо. Його творча інтерпретація давала змогу

аматорам спробувати відтворити на сцені риси української ментальності та сильні народні характери, так важливі і для акторів, і для глядачів. Адже, як наголошує Г. Лужицький: «Театр кожної недержавної нації є і мусить бути скарбницею, в першу чергу, не мистецьких цінностей, але охороною власного «Я», заборону проти денационалізації»<sup>11</sup>.

Водночас спроби пошуку нових форм художнього самовираження продовжуються. Тож помітною подією у театральному (а надто – аматорському) мистецтві другої половини 50-х років ХХ ст. слід вважати ініціативу Будинків народної творчості усіх рівнів (республіканський–обласний) щодо руху за створення на громадських засадах Театрів народної творчості (при районних Будинках культури і ОБНТ), як важливої форми урізноманітнення вільного часу населення та численних «культурних естафет» й інших форм творчої змагальності у сфері культури. Популярності набувають й фольклорні театри, пов'язані з усною народною творчістю, що вбирають у себе театралізовані календарні обряди, театральні елементи в народних іграх і розвагах тощо. А народні університети культури, що почали виникати у цей час, швидко поширили такий досвід серед широких верств і культосвітніх працівників.

Стосовно перших із названих вище форм, то доцільність їх існування була підтверджена наступною Постановою Міністерства культури УРСР (14 липня 1959 р.), якою затверджувалися функції 26 обласних і 565 районних театрів як однієї з форм культурно-масової діяльності Будинків культури.

Театр народної творчості, в сучасному розумінні, являв собою мистецький майданчик, на якому досить регулярно відбувалися вистави, концерти, інші культурно-мистецькі акції аматорів, сплановані відповідними базовими закладами культури. Демонструючи мистецькі здобутки широкого загалу, Театр водночас був переконливою формою раціонального використання вільного часу, підвищення мистецької культури населення (в умовах дефіциту мережі фахової мистецької освіти), спеціально організованого працівниками культури (чи як їх тоді називали – бійцями ідеологічного фронту). Плановість, регулярність, такі притаманні радянській добі, знайшли своє втілення і в сфері вільного часу, постійному залученні все нових учасників до народної художньої творчості. А тенденція до постійно зростаючих показників у СРСР лише стимулювала цей процес.

На Рівненщині згадані вище Театри започатковуються в 1957 р. і функціонують при 11 районних Будинках культури, де лише упродовж 1958 р. відбулося 207 вистав, з яких 17 проведено в обласному Театрі народної творчості<sup>12</sup>.

На 1 січня 1959 р., за звітами обласного управління культури, в краї функціонувало понад 15 районних театрів народної творчості<sup>13</sup>. Змістова їх частина також відповідала певному рівневі, що давало змогу окремі мистецькі доробки аматорів виносити на широку репрезентацію.

Великим успіхом на сцені обласного музично-драматичного театру корис-

тувалися вистави художніх колективів Острозького РБК («Не тією стежкою» В. Минка), Рівненського клубу ім. 1 Травня («Наша дочка» Є. Кравченка та ін.).

Зі сцен Театрів народної творчості районів до глядача зверталися найкращі мистецькі сили краю. І все це відбувалося у досить піднесеній атмосфері парків культури і відпочинку, театральних майданчиків, відповідному художньому оформленні тощо.

У Клеванському театрі йшла вистава «Гроза» О. Островського, в Радивилівському – «Любов Ані Березко» В. Пістоленка, в Березнівському – «Шестеро люблячих» О. Арбузова, в Корецькому – «Чорний змій» В. Минка та інші твори сучасної і класичної драматургії.

Як свідчать звіти інспекторів ОБНТ, у період із грудня 1957-го по вересень 1958 років, існувала навіть певна специфіка щодо тематичної спрямованості взятих до постановки вистав. Так, на Дубенщині здійснювалися інсценізації переважно вітчизняної класики – «Пошились у дурні» М. Кропивницького (Гірницький драмгурток), «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» (художній колектив села Загірці), «Назар Стодоля» Т. Шевченка (в постановці аматорів с. Панталія), «Розумний і дурень» І. Карпенка-Карого (в постановці художнього колективу с. Дядьковичі). Чи не є це свідченням високої національної свідомості і режисерів-постановників, і співробітників обласних управлінських структур сфери культури, які внесли подібні твори до рекомендованого репертуару попри не зовсім сприятливу ідеологічну ситуацію в республіці?

Натомість інша частина самодіяльних колективів району використовувала у своїй сценічній практиці лише сучасну драматургію, як це було характерним для костянецьких аматорів («Не тією стежкою» В. Минка, «Коли сходило сонце» Л. Гроха) – у транскрипції гуртківців с. Збитин, «Ой у полі нивка» Л. Гроха, поставлену ульбарівськими самодіяльними акторами тощо<sup>14</sup>.

Гортаючи сторінки районних звітів тієї доби, можна відзначити ефективну творчу діяльність і Межиріцького РБК (постановки аматорів села Самостріли, Корецького р-ну). Лише за 1958 рік художні колективи цього осередку здійснили 8 постановок сучасних та класичних п'єс і підготували 13 концертних програм<sup>15</sup>. Крім згаданих аматорів, на сцені Театру народної творчості, за матеріалами звітів методистів ОБНТ, виступали художні колективи з с. Андрусіїв (вистава І. Карпенка-Карого «Наймичка»), колектив с. Невірків («Ой у полі нивка» Л. Грохи), драмгурток с. Блудів («Комсомольська лінія» Є. Кравченка) та ін.

Поступово у сферу аматорського драматичного мистецтва залучаються й колективи Сарненського та Степанського РБК області, інші гуртки названих районів, що відчували гостру потребу в художніх керівниках, підготовку яких було налагоджено на 3–6-місячних курсах, що стають, як уже згадувалося, ще однією ефективною формою розв'язання кадрового

питання в аматорській сфері. І вже до кінця 1950-х років (за 10 років функціонування) у їхньому репертуарі налічувалося до 75 нових постановок сучасних та класичних п'єс<sup>16</sup>. І подібна статистика не поодинокі і не лише на західноукраїнських теренах.

Наведемо прізвища окремих акторів, художників сцени та режисерів аматорської сфери, узятих із матеріалів звітів, що залишили помітний слід на місцевій сцені: А. Жегadlo, Л. Заячківська, В. Романюк та ін. (м. Острог); Г. Закрой, Г. Лайтман, П. Бровченко, В. Кобець, Д. Ткачук, В. Векленко, Л. Анікушина, Л. Фабіанський (м. Дубно); М. Попов, В. Погорелов та ін. (Рівненський російський народний театр); Н. Опанасюк (с. Деражне), Н. Бойко (м. Костопіль), М. Сливина (с. Рафалівка), Н. Корчун (с. Нова Любомирка) тощо.

Театральний аматорський рух Рівненщини сприяв і заснуванню, за відповідною Постановою Комітету у справах мистецтв Раднаркому УРСР, мережі робітничо-селянських державних пересувних театрів (1949–1959 рр.). Адже будь-якого підґрунтя для їх створення не існувало. Тому основою для подібних структур і ставали аматорські театральні гуртки, як це відбулося, приміром, у Дубні та Острозі ще в серпні 1945 р.<sup>17</sup>. Їх репертуар згодом мало чим відрізнявся від аматорського, хоча й більшою мірою залежав від рішення Художніх рад – це переважно драматургія української класики, що фактично дублювала репертуар Обласного музично-драматичного театру. Тож вони починають активно реалізовувати функцію художнього обслуговування населення. Однак, проіснувавши лише десять років, вони, за рішенням Ради Міністрів СРСР, згортають свою діяльність, народивши низку проблем із працевлаштуванням творчого складу, частина з якого поповнить лави аматорів. Утім, розгляд їх діяльності виходить за межі нашої розвідки.

Ще однією характерною рисою тієї доби можна вважати проведення численних «культурних естафет», інших форм змагальності як у сфері виробництва, навчання тощо, так і в духовній, що пробуджували одвічно закладене в людині бажання бути кращим, довести свою спроможність, стимулювали самовдосконалення особи. І все це робилося без будь-якого матеріального стимулу, а давало досить відчутний матеріальний (поліпшення культури виробництва, підвищення продуктивності праці і т. ін.) і духовний результат.

У період посівної кампанії чи жнив періоду 1950–1960-х рр. Театри народної творчості активно використовували ще одну форму масової пропаганди передового досвіду, боротьби з недбалістю тощо – агітбригаду, яка впродовж свого існування (від 20-х років) чимало еволюціонувала і в назвах, і в засобах подання матеріалу: агітаційно-пропагандистська бригада – агіткультбригада – агітаційно-художня та концертна бригада (у 30-х роках частина цих колективів перетвориться на Театри робітничої молоді –

ТРАМи, більш поширені в Російській Федерації, з подібним агітаційним принципом діяльності та специфічною організаційною практикою залучення молоді до творчості. Щось подібне почне реалізовуватися і у сфері образотворчого мистецтва. Окремі ТРАМи набудуть професійного статусу і на певний час залишаться улюбленою формою радянського глядача).

Побудовану за принципом «ранком — у газеті, ввечері — в куплеті», цю форму культурно-освітньої діяльності за її оперативність завжди охоче залучали для впливу на вирішення термінових проблем — посівна кампанія, обслуговування виборчих діляниць, збирання врожаю тощо. Жодний помітний захід у країні не залишався осторонь участі чи хоча б реакції на нього клубних агітбригад.

Зрозуміло, що їх учасниками формувалася відповідна точка зору у глядача і подібна форма могла існувати лише у специфічних умовах — відповідному рівні знань, інформованості населення тощо, а також щирому бажанні слухачів побачити реакцію митців на те чи інше явище свого побуту.

Агітбригада залишалася важливою формою культурного обслуговування населення особливо під час та після проведення Першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості 1975–1977 рр., коли аналіз цього заходу у всесоюзному масштабі засвідчив стабільне зростання лише згаданого виду культурної творчості по усіх союзних республіках<sup>18</sup>. Це обумовлювалося її мобільністю, мінімальною кількістю засобів виразності та матеріальних витрат, широким використанням сатири, а згодом і музичного мистецтва, а також потужною підтримкою цього виду впливу ідеологічними структурами.

Згадана форма культурно-освітньої роботи значною мірою сприяла вирішенню багатьох виробничих питань, оскільки вела активну боротьбу з недоліками та недбальством у різноманітних сферах життєдіяльності радянської людини (зачіпаючи й керівне ядро місцевого рівня), взявши на озброєння сміх.

У театралізованих дійствах, що відбувалися на імпровізованих майданчиках під час жнив чи інших подібних кампаній, було щось подібне до театру-балагану, що народився ще наприкінці XVIII століття на теренах Слобідської України.

Окремі агітбригадні колективи в основу своїх виступів клали спеціально створені агітаційні п'єси, як це, приміром, з успіхом реалізовував художній гурт села Маші Костопільського району (кер. — Г. Сагайдаківська) для місцевих хліборобів (п'єса «На перші гулі» С. Васильченка)<sup>19</sup>. Художня вартість таких п'єс із погляду сьогодення залишалася невисокою, адже писалися вони, як правило, «на злобу дня», не професіональними драматургами, виконувалися не професіональними акторами, однак свою агітаційно-мобілізаційну функцію, спрямовану на поліпшення виробництва, зміни у ставленні до праці тощо, вони виконували ефективно. Інакше кажучи,

переваги драматичного мистецтва над іншими його видами у той час були очевидні<sup>20</sup>. Тому майже в кожному селі Рівненщини, де існували колективи художньої самодіяльності, функціонував й агітбригадний гурток<sup>21</sup>.

Наведемо досить переконливу статистику стосовно функціонування драматичного жанру в краї в зазначений період (1954 рік). Так, за даними ОБНТ, у підпорядкуванні останнього перебувало 837 художніх театральних гуртків із загальною кількістю учасників – 9 994 особи; найбільше їх було у сільських клубах – 770 (9 220 учасників), найменше – у структурах Промкооперації – 1 (8 учасників)<sup>22</sup>.

У контексті районів статистика зберігає такі дані: на Костопільщині в драматичному аматорському мистецтві у згаданий період брала участь 201 особа (18 драмгуртків), у Висоцькому районі – 150 осіб (21 драмгурток)<sup>23</sup>. А взагалі, у першій повоєнній олімпіаді художньої самодіяльності УРСР, проведеної в м. Києві, взяло участь 15 531 самодіяльних колективів, з яких понад 5 000 – театральних. Натомість у 2009 р., вже в зовсім іншій культурній ситуації, театральних гуртків у Рівненській області, за даними того самого ОЦНТ, налічувалося лише 302, проти 724 театральних колективів та 425 агітбригад – у 70-х роках<sup>24</sup>.

Водночас практика стимулювання аматорської діяльності за допомогою почесних звань «Самодіяльний народний» та «Самодіяльний зразковий» (для дитячих гуртків), широкої участі у культурному обслуговуванні населення тощо не лише підвищувала бажання досягти кращого результату, а й поглиблювала власну художню творчість (адже кожен такий колектив мав у штаті концертмейстера, художнього керівника, костюми, здійснював регулярну концертну діяльність й повинен був організувати повноцінний навчально-репетиційний процес, активно займався художнім обслуговуванням сільського населення). Цьому сприяло постійне проведення кількадечних семінарів керівників аматорських гуртків. Подібна форма чергування теоретичних і практичних занять проводилася і на районних постійно діючих семінарах. Тому режисери-аматори цю практику роботи переносили у свої гуртки, спонукуючи творчо навчатися й усіх учасників. І вже з середини 50-х років переважна більшість драмгуртків відмовляється від суфлера і розпочинає поглиблену навчально-творчу, студійну діяльність, поступово втягуючись у загальнокультурний контекст країни, де тотожні процеси вже реалізовувалися повною мірою<sup>25</sup>.

Дбайливо ставилися учасники сільської художньої самодіяльності до золотої скарбниці української драматургічної класики. Фактично в області не було драматичних гуртків, які б у своїй творчій практиці не зверталися до вітчизняної спадщини. Найпопулярнішими були «Наталка-Полтавка» І. Котляревського, «Безталанна», «Наймичка», «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Украдене щастя» І. Франка та ін. А широкий діапазон форм – трагедія, драма, комедія – свідчив про гли-



бину творчого підходу і достатньо великі потенційні можливості сільської художньої самодіяльності<sup>26</sup>.

Беручи до уваги й ідеологічний чинник, наголосимо, що незаперечним є факт постійного вдосконалення мистецької творчості місцевого населення, залучення його, нехай навіть до спеціально відібраного етнографічного, утім україномовного, репертуару з певною художньою вартістю, базованого на вітчизняному культурному ґрунті. Та й серед самих керівників цього явища – Театрів народної творчості, – як і керівників галузі культури загалом не можна було чогось вимагати, адже й їхній культурний рівень обумовлювався загальним станом духовності в УРСР!

Звичайно, тоді достатньо високу відвідуваність та популярність подібних заходів, як і участь в аматорській творчості, можна було пояснити низкою причин: невисоким художнім рівнем широкого загалу, відсутністю достатньої мережі спеціальних художніх закладів (де б можна було дістати відповідну освіту та навички), якісних культурних послуг, певним стереотипом сприйняття учасників дійства та іншими чинниками, адже на сцені виступали відомі кожному глядачеві люди (колеги по роботі, сусіди, знайомі й т. д.). Й ідеологічний чинник теж відігравав там свою не останню роль<sup>27</sup>.

Утім, це лише наголошує необхідність для працівників клубної (аматорської) сфери й надалі шукати адекватні форми щодо пропозицій культурно-дозвіллевої діяльності у вже значно зміненій соціокультурній ситуації ХХІ ст. Адже мережа закладів культури й сьогодні продовжує існувати; її загальне скорочення по Україні за останні роки в середньому становить лише 10%. І треба думати, що клубні форми роботи в широкому їх розумінні та контексті зарубіжного досвіду й надалі матимуть тенденцію до збереження, адже одвічно закладене у людині бажання щось робити самій залишається актуальним і в новому тисячолітті, а суспільно-політичні негаразди, об'єктивно зростаючий культурний рівень, і водночас поглиблена самотність особи у цьому світі, викликана загальновідомими чинниками, лише загострюють ситуацію творчої самореалізації особистості. Відносно ж зниження сьогодні зацікавленості традиційними вокально-хоровими чи драматичними формами мистецької культури (хоча на Рівненщині достатньо прикладів успішної творчої діяльності і в цій ділянці) та перенесення уваги на розмаїття декоративно-ужиткових виявів творчої ініціативи (а сьогодні лише ці жанри народної культури загалом в Україні демонструють сталу тенденцію до зростання) й інші подібні форми, засвідчує лише дві речі: бажання людини й надалі мистецьки урізноманітнювати свій побут, творчо самореалізуючись у сфері вільного часу, та бути незалежною від будь-якого впливу – керівника, методиста тощо. Тим більше, що останні, як правило, у фаховому аспекті стоять значно нижче від самого аматора і допомогти такому митцю професійно чи організаційно, що виявляється переважно у забезпеченні матеріально-технічними ресурсами, не можуть. Тому проблема

розробки професіограми працівника культури, його якісної фахової освіти чи перепідготовки, як і формування нових типів закладів культурно-дозвіллевого спрямування, оцінка якості роботи працівника культури, змін у формах звітності, критеріях оцінки роботи закладу культури, бізнес-програми стосовно концентрації коштів регіону для розв'язання подібних проблем, паспортизації клубних формувань тощо і на цій підставі формування реального державного замовлення, як відповідного кадрового складу для навчання у ВНЗ, так і щодо подальшого фінансування галузі, постає в умовах сьогодення, як ніколи, актуальною, адже сфера вільного часу й надалі могла б залишитися потрібною не лише державі, а й її громадянам. Та й запровадження ВАК України до класифікатора наукових напрямів нової спеціальності 26.00.06 – «Прикладна культурологія, культурні практики» – тому яскраве підтвердження.

Мірюю того як екзотичні пропозиції в царині дозвілля ставатимуть доступними дедалі більшій кількості населення, сьогодні зростає попит на ексклюзивні види задоволення культурних потреб, що поступово має зумовити реформування рекреаційної системи, перетворення її на справжню сферу творчості.

Розв'язання цієї широкої проблеми дасть змогу державі змінити своє ставлення до майже аморфної культурно-дозвіллевої мережі, яку вона й надалі продовжує утримувати. Щорічні звіти аналітиків профільного Міністерства про засвідчують це постійно<sup>28</sup>. Про це йдеться й у щорічних доповідях Президентові України, Кабінетові Міністрів України та Верховній Раді України, підготовлених відповідними науково-дослідними структурами<sup>29</sup>. Останнє дасть можливість докорінно переглянути і принципи підходу до керівництва галуззю «Культура», адже фінансові питання щодо оплати праці клубним і бібліотечним працівникам державою фактично вирішені.

Це, своєю чергою, зробить мобільнішою до задоволення духовних потреб населення й мережу закладів культури, створить там відповідне конкурентне середовище серед фахівців і таким чином стимулюватиме їх на подальший пошук спеціальної освіти та практичного самовдосконалення. Подібний підхід стимулюватиме й удосконалення системи спеціальної мистецької освіти, роблячи її дедалі прагматичнішою. Він також прискорить розробку відповідних критеріїв щодо оплати праці працівникам сфери дозвілля, активно використовуючи й критерії якості та кількості наданих послуг і, врешті-решт, призведе до раціонального використання фінансових ресурсів. А держава дістане у відповідь духовно і фізично здорове та толерантно налаштоване до її ініцітив населення. Це, своєю чергою, допоможе уточнити функції управлінь культури та туризму, які мало що можуть зробити для існування туристичної сфери, оскільки не співпрацюють ні з комунальними структурами, ні з туристичними фірмами. Та й зелений туризм, що є ознакою Західної України, це теж не їх сфера впливу.

Безперечно, рекомендації давати значно простіше, ніж їх виконувати. Втім, шукати вихід із ситуації, що склалася, для реанімації мережі культурно-дозвіллевих закладів і нових форм її впливу на населення, потрібно вже давно. На часі й розробка критеріїв оцінки діяльності цих закладів, що стимулюватиме їх подальшу ефективну роботу. Історія дає нам приклад.

---

<sup>1</sup> Див.: Жулинський М. Національна культура та її роль у сучасному діалозі цивілізацій / М. Г. Жулинський. Заявити себе культурою. – К. : Генеза, 2001; Богуцький Ю. П. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи / Ю. П. Богуцький. – К. : Веселка, 2008. – 199 с. ; він же. Стан та перспективи розвитку культури в Україні / Ю. П. Богуцький. – К. : Основи, 2004. – 247 с. ; він же: Українська культура в європейському контексті / за ред. Ю. Богуцького / Ю. П. Богуцький, В. П. Андрущенко, Ж. О. Безвершук, Л. М. Новохатько. – К. : Знання, 2007. – 79с. ; Бітаєв В. А. Естетичне виховання і гуманізація особи / В. А. Бітаєв. – К. : ДАКККіМ, 2003.– 232 с. ; Шейко В. М. Історія української художньої культури : підручник / В. М. Шейко, Л. Г. Тишевська. – Х. : ХДАК, 2003. – 178 с. та ін.

<sup>2</sup> Див.: Бочелюк В. Й. Дозвіллезнавство : навчальний посібник / В. Й. Бочелюк, В. В. Бочелюк. – К. : Центр навчальної літератури, 2006. – 208 с. ; Цимбалюк Н. М. Інституціональна модернізація культурно-дозвіллевої сфери в Україні : дис... доктора соціологічних наук, спец. 22.00.04 / Цимбалюк Наталя Миколаївна. – К., 2005. – 376 с. ; Піча В. М. Культура вільного часу (філософсько-соціологічний аспект) / В. М. Піча. – Львів, 1999. – 29 с. ; Кулик В. Молода Україна: Сучасний організований молодіжний рух та неформальна ініціатива / Кулик В., Голобуцька Т., Голобуцький О. – К. : Центр дослідження проблем громадянського суспільства, 2000 ; Оніщенко О. І. Художня творчість в контексті гуманітарного знання / О. І. Оніщенко. – К. : Вища школа, 2001. – 179 с. та ін.

<sup>3</sup> Див.: Очерки истории идеологической деятельности КПСС. 1938–1961 гг. / Ин-т марксизма-ленинизма при ЦК КПСС ; редкол. : Н. И. Макаров и др. – М. : Изд-во политической литературы, 1986. – С. 315.

<sup>4</sup> Див.: Статистичні звіти // Державний архів Рівненської області (ДАРО). – Ф. Р. 597. – Оп. 1. – Од. зб. 43. – Арк. 40.

<sup>5</sup> Очерки истории идеологической деятельности КПСС. 1938–1961 гг. – С. 302.

<sup>6</sup> ДАРО. – Ф. Р. 84. – Оп. 2. – Од. зб. 10. – Арк. 40.

<sup>7</sup> Там само. – Арк. 18.

<sup>8</sup> Там само. – Арк. 14

<sup>9</sup> Там само. – Арк. 2-4.

<sup>10</sup> Див.: Статистичні звіти // ДАРО. – Ф. 84. – Оп. 2. – Од. зб. 24. – Арк. 2, 22, 30, 39–40, 53.

<sup>11</sup> Лужницький Г. Український театр / Г. Лужницький. – Львів : вид-во ЛНУ, 2004. – Т. 1. – С. 245.

<sup>12</sup> Див.: Довідка про стан культурної сфери в Рівненській області // ДАРО. – Ф. 84.– Оп. 2. – Од. зб. 3. – Арк. 4-7.

<sup>13</sup> Там само. – Ф. 84. – Оп. 2. – Од. зб. 10. – Арк. 7-15.

<sup>14</sup> Довідка про стан культурної сфери в Рівненській області за 1959 рік // ДАРО. – Ф. 597. – Оп. 1. – Од. зб. 94. – Арк. 26, 38, 42, 78.

<sup>15</sup> Звіт про художню діяльність закладів культури Рівненської області за 1958 рік // ДАРО. – Ф. Р. 597. – Оп.1. – Од. зб. 94. – Арк. 26, 38, 42, 78, 105, 116, 134, 138.

<sup>16</sup> Довідка про стан культурної сфери у Рівненській області. Матеріали до звіту управління культури за 1960 рік // ДАРО. – Ф. Р. 597. – Оп.1. – Од. зб. 123. – Арк. 83.

<sup>17</sup> Виткалов В. Г. Українська культура: сторінки історії ХХ століття : монографія / Володимир Виткалов. – Рівне : Вертекс, 2004. – 640 с.

<sup>18</sup> Див.: рубрику «Фестиваль» у часописах «Клуб и художественная самодеятельность» та «Культурно-просветительная работа» за 1977–1978 рр.

<sup>19</sup> Довідка про стан обслуговування посівної кампанії на Рівненщині // ДАРО. – Ф. 597. – Оп. 1. – Од. зб. 53. – Арк. 261.

<sup>20</sup> Див.: Про стан культурної сфери в Рівненській області за 1959 рік // ДАРО. – Ф. Р. – 597. – Оп. 1. – Од. зб. 24. – Арк. 6.

<sup>21</sup> Докладніше про агітбригадний рух та інші форми культурно-освітнього й ідеологічного впливу загалом на населення радянської доби див.: Пиналов С. А. История культурно-просветительной работы в СССР / С. А. Пиналов, А. П. Виноградов, Г. И. Чернявский. – К. : Вища школа, 1983; Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерк истории. Конец 1950-х – начало 1990-х годов ; под ред. А. С. Каргина. – М. : Дм. Булани, 1999.

<sup>22</sup> Див.: Довідка про стан культурної сфери в Рівненській області за 1954 рік // ДАРО. – Ф. Р. 597. – Оп. 1. – Од. зб. 62. – Арк. 25-26.

<sup>23</sup> Див.: Довідка про стан культурної сфери в Рівненській області за 1954 рік // ДАРО. – Ф.Р. 597. – Оп.1. – Од. зб. 62. – Арк. 28, 72.

<sup>24</sup> Див.: Основні статистичні показники діяльності галузі культури і туризму Рівненської області за 2008 рік. – Рівне, 2009. – 25 с.

<sup>25</sup> Закшевер И. Б. Пути самодеятельного театра / И. Б. Закшевер. – М. : Сов. Россия, 1981.

<sup>26</sup> Жилінський І. Ф. Історія театрального мистецтва Рівненщини ; наук. ред. Богдан Столярчук / Ігор Жилінський. – Рівне : Видавець Олег Зень, 2009. – 660 с.

<sup>27</sup> Виткалов В. Г. Регіональний чинник як важливий фактор дослідження вітчизняного культурного процесу // V культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Культурологічний дискурс сучасного світу: від національної ідеї до глобалізаційної цивілізації» ; ред. О. А. Гриценко / В. Г. Виткалов, С. В. Виткалов. – К. : Міленіум, 2007. – 400 с.

<sup>28</sup> Див.: Реалізація державної політики в галузі культури: аналітичний звіт Міністерства культури і туризму за 2009 рік. – К. : НАКККіМ, 2010. – 234 с. та ін. подібні звіти за попередні періоди.

<sup>29</sup> Див.: Про становище молоді в Україні // Щорічна доповідь Президентів України, Кабінетові Міністрів України, Верховній Раді України за 2000–2009 роки. – К., 2001–2010.

**ІСТОРИОГРАФІЯ**  
**ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО**



**«НАРОДНОГО КОМІСАРІАТУ ОСВІТИ ДЕРЖАВНА ШКОЛА  
КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА»**

*У статті розглянуто діяльність Всеукраїнського кінокомітету (1919 р.) у галузі підготовки кадрів. Публікується положення про Державну школу кінематографічного мистецтва, її штатний розклад і кошторис на утримання.*

**Ключові слова:** підготовка кадрів, кіношкола, кінокомітет, радянська влада.

*В статье рассмотрена деятельность Всеукраинского кинокомитета (1919 г.) в области подготовки кадров. Публикуется положение о Государственной школе кинематографического искусства, ее штатное расписание и смета на содержание.*

**Ключевые слова:** подготовка кадров, киношкола, кинокомитет, советская власть.

*The article considers activity of All-Ukrainian committee of cinema (1919) in the field of training of personnel. Statute of State school of cinematographic art, its manning table and maintenance budget is published.*

**Key-words:** training of personnel, cinematography school, cinematography committee, soviet power.

На сучасному етапі розвитку кіноосвітнього процесу актуальним і доцільним видається вивчення досвіду минулих десятиліть. Діяльність Всеукраїнського кінокомітету в галузі підготовки кадрів, безперечно, заслуговує на таку увагу. Йдеться про такий навчальний заклад, як «Народного комісаріату освіти Державна школа кінематографічного мистецтва» (далі – Держкіношкола), створення якої входило в плани згаданого кінокомітету. Положення про цей навчальний заклад дійшло до наших часів – нині документ перебуває на зберіганні в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України (далі – ЦДАВО України).

Початок 1919 року – це час, коли владу в Україні захопили російські більшовики. Маючи певний досвід в організації кіносправи в радянській Росії (наприклад, кінематографічний відділ Наркомосу РСРФР функціонував

з 1918 р. і до його складу входила кіношкола<sup>1</sup>), більшовики намагалися втілити його (до речі, не так уже й безуспішно) і на українських теренах.

Всеукраїнський кінокомітет, створений у Харкові наприкінці січня 1919 р. при Всеукраїнському відділі мистецтв Наркомосу УСРР, за головне завдання мав «керівництво, управління та нагляд за всією фото- і кінопромисловістю, кіносправою та кіномистецтвом на території України»<sup>2</sup>. Власне кажучи, йшлося про те, аби встановити повний контроль над усією кінематографією (що на той час перебувала в приватних руках) з перспективою подальшої націоналізації. Інша річ, що в той час далеко не все із запланованого (і озвученого у відповідних постановах) вдалося втілити в життя. Серед головних причин – обмаль часу: вже наприкінці серпня 1919-го більшовики під тиском, з одного боку – армій УНР і ЗУНР, з іншого – Білої армії, змушені були залишити Київ, а незабаром і терени України. Тож справа оволодіння «десятою музою» була відкладена на декілька місяців, до чергового вторгнення Червоної армії. Та попри це, не варто оминати увагою амбітних планів радянської влади зразка 1919 р. у галузі кіномистецтва.

Держкіношкола, що була структурним підрозділом кінокомітету, яскравий тому приклад. Утілити в життя цей проект (сказати б, мрію) повною мірою, вочевидь, не судилося. Це була, радше, декларація бачення процесу підготовки кадрів, причому комплексної. Думається, що на перешкоді її втілення стали не лише бурхливі роки війни, а й інші, не менш важливі чинники.

Як показав час, упродовж наступних десятиліть (власне, за всі роки існування радянської влади) аналогу Держкіношколи так і не було організовано. І, мабуть, не через те, що радянська влада не мала відповідних на те фінансових і матеріальних ресурсів, а тому, що недоцільно було в одному навчальному закладі здійснювати підготовку одночасно і творчих, і технічних кадрів для кінематографа. Для цього довелося б залучати науково-педагогічні кадри (насамперед, технічні) з інших доволі поважних інституцій, тим самим послаблюючи ці навчальні та науково-дослідні установи. Як показав час, підготовку кінокадрів оптимальніше здійснювати окремо в навчальних закладах технічного та творчого ухилу.

Певним винятком у кіноосвітньому процесі став лише Київський державний інститут кінематографії (1930–1939), що здійснював підготовку і творчих (сценаристи, режисери, оператори, актори), і технічних (кінотехніки, фотохіміки) кадрів. Однак, як мистецько-технічна вища школа, він проіснував лише кілька перших років, перетворившись згодом (зауважимо, що за активного «сприяння» тодішнього кінокерівництва СРСР) на суто технічний вуз.

Повертаючись до положення про Державну школу кінематографічного мистецтва, слід зауважити, що насамперед звертає на себе увагу її комплексна

структура. До складу кіношколи входили дві секції: навчально-просвітницька та науково-педагогічна. Перша – навчальний заклад, що в комплексі мав би готувати кінофахівців фактично з усіх наявних на той час у кінематографі спеціальностей: режисерів, акторів, художників, операторів, кіномеханіків, таперів, кінолаборантів та ін. Фактично вступити до кіношколи мав змогу кожен бажаючий. І навчання тут було безкоштовним. До того ж слухачі за власним бажанням могли відвідувати будь-який з відділів школи.

Науково-педагогічна секція кіношколи – це, за нинішніми мірками, – науково-дослідний інститут кінематографії. Певні аналогії простежуються навіть у диференціації її працівників: дійсні члени – це вже сформовані науковці (кандидати, доктори наук), а члени-змагальники в сучасному розумінні – такі собі аспіранти, здобувачі наукових ступенів.

Утім, судячи зі штатного розкладу кіношколи та кошторису на її утримання (ще питання, чи його було введено в дію), задекларованих у положенні намірів так і не вдалося реалізувати: замість повноцінних відділів обмежилися тільки одним інструктором у відділі (див. штатний розклад).

Звертає на себе увагу і той факт, що, будучи структурним підрозділом кінокомітету, навчальний заклад водночас мав назву «Народного комісаріату освіти Державна школа кінематографічного мистецтва». Втім, це було лише положення про кіношколу, гадаємо, не таке вже й досконале. Зрештою, за умов воєнного часу, а також враховуючи факт підлеглості самого Всеукраїнського кінокомітету освітньому відомству, таке подвійне підпорядкування тоді, певно, не мало принципового значення.

Автор положення про кіношколу – кінорежисер і сценарист ще з дореволюційним стажем Олександр Аркадійович Аркатов (справжнє прізвище – Могилянський; 1889–1961). У його творчому доробку стрічки «Бог помсти» (1912), «Горе Сари» (1913), «Відцвіли вже давно хризантеми в саду» (1915), «Невський проспект» (1916) та інші. Активну участь він брав і в створенні перших радянських фільмів, зокрема «Павуки і мухи» (1919), «Перше травня», «Оповідання про сімох повішених» (обидва – 1920). Тогочасна преса також містить кілька доволі радикальних розпоряджень з питань кінематографії (винні в невиконанні яких підлягали суду військово-революційного трибуналу), підписані головою Всеукраїнського кінокомітету О. Аркатовим (йому, до речі, також не вдалося уникнути арешту<sup>3</sup>). На початку 1920-х рр. він залишає «Країну Рад». Перебуваючи в еміграції, Аркатов не поривав з кінематографом. Наприклад, берлінський часопис «Театр и жизнь» в 1921 р. надрукував його статтю «Сегодняшнее кино: (Опыт анализа)». В 1922–1923 рр. у московському журналі «Кино» з'являються його публікації «Кто победит?», «О возрождении русской кинематографии», написані в Лондоні<sup>4</sup>.

Для об'єктивності треба зауважити, що публіковані архівні документи вже ставали предметом наукового інтересу дослідників. Кіношкола, як



структурний підрозділ кінокомітету, згадується, зокрема, в першому томі «Історії українського радянського кіно»<sup>5</sup>, енциклопедії «Мистецтво України»<sup>6</sup>. Положення про кіношколу проаналізував і автор цієї публікації<sup>7</sup>. А зовсім нещодавно, під час інвентаризації фондів відділу кінознавства і телебачення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, з'ясувалося, що цією проблематикою займалися кінознавці Г. Журов та А. Жукова – в одній з папок зберігається машинопис положення про Держкіношколу. За задумом (про це свідчить титульна сторінка машинопису), цей документ разом з іншими доби Всеукраїнського кінокомітету та ВУФКУ мав увійти до книги «История советского кино в документах и материалах»; причому були вказані відповідальні видавці (Інститут мистецтв Міністерства культури СРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського АН УРСР, Центральний державний архів СРСР, Центральний державний архів Жовтневої революції і соціалістичного будівництва УРСР), а також місце та дата випуску (Москва–Київ, 1973). Втім, видається очевидним, що згаданий збірник так і не побачив світу. До такої думки схиляється й А. Жукова. Можливо, публікація цих документів планувалася в книзі «Советское кино. 1917–1978. Решения партии и правительства о кино. Том 1. 1917–1936» (Москва, 1979). Однак тритомник, підготовлений Науково-дослідним інститутом теорії та історії кіно Держкіно СРСР та Центральним державним архівом літератури та мистецтва СРСР, не містить згаданих документів. І взагалі, попри гриф «Для службового користування», він дещо схематично описує процес партійного та державного керівництва «найважливішим із мистецтв».

Проте, попри певні напрацювання в цьому напрямі, документ не втратив своєї актуальності й нині. І жоден з наукових аналізів не замінить можливості торкнутися першоджерела.

Публікацією цих документів, безперечно, не варто обмежуватися. Подальший науковий пошук можна здійснювати як мінімум за двома напрямками.

Перший – з'ясування витоків положення про кіношколу. Напевно ж, О. Аркатов базувався на певних напрацюваннях. Відомо, що ще 1916 р. в Москві він розробив статут кінематографічних курсів, що їх затвердив міський градоначальник. Мета курсів полягала в підготовці фахівців фактично з усіх спеціальностей: режисерів, акторів, операторів, механіків, лаборантів та інших<sup>8</sup>. Тож не виключено, що деякі положення московських кінематографічних курсів знайшли своє відображення і в статуті кіношколи. Нагадаємо, що в 1918 р. кіношкола входила і до кінематографічного відділу Наркомосу РСРФР. Безперечно, є сенс порівняти статuti цих двох кіношкіл. Відтак доречно зосередити увагу на російських архівних установах (насамперед – Російському державному архіві літератури та мистецтва).

Другий, не менш важливий, напрям наукових пошуків – з'ясування

питання, чи насправді цей навчальний заклад реально функціонував. Якщо так – то з якою структурою. Остаточної відповіді на це питання ще не маємо. Штатний розклад школи засвідчує, що принаймні формально вона була створена. Водночас тогочасні газетні публікації не дають чіткої відповіді на це питання<sup>9</sup>. В контексті вищесказаного варто опрацювати більший масив тогочасної періодики та документів архівних установ Києва та Харкова.

**Положення про Державну школу кінематографічного мистецтва при  
Народному комісаріаті освіти**

19 березня 1919 р., м. Харків<sup>10</sup>

**ПОЛОЖЕНИЕ**

Государственной школы кинематографического искусства, состоящей в ведении Народного комиссариата просвещения

1. Государственная школа кинематографического искусства есть свободное сообщество лиц, имеющих целью изучение и преподавание кинематографического искусства с точки зрения научной, художественной и технической – как теоретически, так и практически.

2. Школа распадается на две секции:

- а) учебно-просветительную и
- б) научно-академическую.

Первая преследует задачи преподавания и просвещения, вторая имеет целью исключительно деятельность научную.

3. Школа функционирует круглый год.

**СЕКЦИЯ УЧЕБНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНАЯ**

4. Учебно-просветительная секция Государственной школы кинематографического искусства – есть высшая школа, имеющая целью, путем рационально поставленных теоретических и практических занятий воспитать кадры культурных и технически подготовленных артистов, режиссеров, музыкантов, декораторов, операторов, лаборантов, механиков и рабочих – **МАСТЕРОВ ЭКРАНА**.

5. Учебно-просветительная секция состоит из слушателей, лекторов, преподавателей и профессоров, объединенных вышеуказанной целью.

6. В целях успешного выполнения своей задачи, учебно-просветительная секция подразделяется на отделы:

- а) драматический, с классом для инструкторов-режиссеров;
- б) архитектурно-декораторский, с классом скульптурным и графическим (плакатное искусство);
- в) музыкальный, для иллюстраторов картин;
- г) кинооператоров, с классами для фотографов и для электротехников-осветителей;
- д) кинолаборантов;

- е) механиков-демонстрантов и
- ж) инструкторов рабочих ателье.

7. Учебно-просветительная секция производит распределение учебных предметов и кафедр не реже, как через каждый год. Дополнительные, специальные и им подобные курсы могут устанавливаться по усмотрению секции по мере надобности.

8. В число слушателей принимаются все желающие обою пола, достигшие шестнадцати лет. Условия для зачисления на некоторые специальные отделы также, как [и] порядок прохождения учебных предметов по отдельным разрядам и циклам, устанавливается педагогической коллегией подлежащего отдела и утверждается секцией.

9. Со слушателей не взимается никакой платы, ни за слушание лекций, ни за пользование учебно-вспомогательными пособиями; для пользования библиотеками, научными кабинетами, мастерскими и т.д. устанавливаются отделами секции особые правила.

10. Занятия в школе установлены ежедневно и для удобства слушателей распадаются на группы утренние и вечерние и производятся от 10 часов утра до 10 часов вечера.

11. Слушателям разрешается посещать любую группу и любой предмет, но к практическим работам допускаются лишь сдавшие зачеты по теоретическому курсу, установленному педагогической коллегией каждого отдела.

12. Слушатели художественных отделов, не показавшие к отчетному семестру никаких успехов, манкирующие практическими занятиями или нетактично ведущие себя на съемках, нарушая дисциплину и добрые актерские традиции, представляются в совет секции к увольнению.

13. Слушатели, сдавшие установленные секцией зачеты и проверочными испытаниями обнаружившие полное усвоение программы отдела, получают от Государственной школы кинематографического искусства надлежащие свидетельства на звание мастера.

14. Лектора и преподаватели избираются отделами на один год из числа лиц, зарекомендовавших себя научными и художественными работами в области кинематографии или преподавательской деятельностью, по представлению руководителя школы и преподавателей отделов соответственной специальности. По истечении годового срока преподаватели могут быть переизбраны на следующий годичный срок.

15. Профессора избираются отделами на три года по конкурсу. К исканию на конкурсы допускаются все лица, зарекомендовавшие себя своими научными, артистическими или художественными трудами в области кинематографии или своей лекторской деятельностью в этой области.

16. Заведывание школой принадлежит руководителю по избранию. Порядком занятий и внутренним регламентом каждого отдела ведает педагогическая коллегия данного отдела в сотрудничестве с руководителем.

За нормальным и продуктивным течением занятий в секции следят ИНСТРУКТОРА ОТДЕЛОВ.

17. Школа имеет свою печать с надписью: НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПРОСВЕЩЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ШКОЛА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА.

#### ОТДЕЛ РЕЖИССЕРСКО-ДРАМАТИЧЕСКИЙ

В основу режиссерско-драматического отдела главным образом положена разработка природных физических средств актера и воспитание его телесных форм как художественного орудия выразительности.

1. Предметы преподавания:
  - а) естественные законы пластики. Гимнастика Далькроза;
  - б) методы сценического воспитания жеста по Дельсарту;
  - в) мимодрама;
  - г) методы грима: теория и практика;
  - д) разбор сценария и прохождение ролей;
  - е) декоративное искусство;
  - ж) костюм исторический и современный;
  - з) история кинематографа. Эстетика кинематографа;
  - и) беседы о кино. Литература для экрана. Специальный просмотр и разбор выдающихся произведений светотворчества;
  - к) практические занятия в ателье;
  - л) самостоятельные постановки картин (для режиссеров).

2. Все слушатели отдела разбиваются на параллельные группы, количеством не более 25 человек в каждой. К слушанию лекций означенных под литерами «з» и «и» допускаются соединенные группы в 50 и более человек.

3. Слушателям отдела воспрещено без разрешения руководителя или председателя педагогической коллегии отдела участвовать в съемках.

4. Педагогический совет отдела устанавливает для каждой группы (по степени достигнутых ею успехов) право участия в съемках картин, как постановки школы, так и в картинах, снимаемых частными фирмами.

5. Начало учебного года, равно, как и зачеты семестров, согласно с порядком занятий, установленным во всех других учебных заведениях Комиссариата народного просвещения.

6. Курс учения не ограничен и зависит от способностей слушателей.

#### ОТДЕЛ АРХИТЕКТУРНО-ДЕКОРАТОРСКИЙ

1. Задачи отдела – воспитать кадры культурных и художественно образованных МАСТЕРОВ-ДЕКОРАТОРОВ, основательно изучивших свой материал и детально знакомых со всеми техническими вопросами своего дела, соответственно требованиям современного киноискусства.

2. В означенном отделе три класса: подготовительный, младший и средний. В подготовительный класс прием без экзамена, в остальные классы – по вступительному экзамену.

ПРИМЕЧАНИЕ: первые два класса открываются в том случае, если число записавшихся в них не менее двадцати.

3. Предметы преподавания:

- а) история искусств;
- б) живопись, рисование, черчение;
- в) архитектура;
- г) культура внутренней отделки комнат;
- д) скульптура (краткий курс);
- е) история кинематографа. Эстетика кинематографа;
- ж) просмотр и разбор выдающихся произведений светотворчества;
- з) практические занятия в мастерской;
- и) самостоятельная установка декораций в ателье.

4. Курс учения не ограничен и зависит от способностей и степени подготовленности слушателей.

5. Занятия группами установлены ежедневно.

6. При данном отделе учреждаются классы:

- а) для лиц, желающих специализироваться в лепке и скульптуре;
- б) для лиц, желающих специализироваться в графике (плакатное искусство).

7. Для слушателей означенных добавочных классов, кроме обязательной общей программы, вводятся специальные курсы (практические по скульптуре и лепке из глины и папье-маше и уроки рисования графикой, резьбы эстампов (дерева, ленолеум и проч.)), работа масляными красками, темперой, пастелью, акварелью.

8. Слушатели без разрешения инструктора не вправе принимать каких-либо ответственных работ вне школы.

9. При отделе существует бюро по принятию заказов: эскизы для грима, костюма, декорации и лепных работ.

## ОТДЕЛ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДЛЯ ИЛЛЮСТРАТОРОВ КАРТИН

1. Задачи отдела – создать опытных, музыкально образованных пианистов-иллюстраторов, свободно разбирающихся в вопросах своего искусства и снабженных соответствующим багажом необходимых знаний.

2. Отдел имеет три класса: подготовительный, младший и средний. В подготовительный класс прием без экзамена, в остальные классы – по вступительному экзамену.

ПРИМЕЧАНИЕ: первые два класса открываются в том случае, если число записавшихся не менее 20-ти.

3. Предметы преподавания:

- а) история музыки;
- б) теория музыки;
- в) ритмическая гимнастика;
- г) сольфеджио;
- д) импровизация по системе Жак Далькроза;
- е) методика музыкальная;
- ж) эстетика музыкальной мимодрамы;
- е) библиография музыкальных произведений;
- и) практические занятия.

4. Параллельно функционируют: класс фортепианный и класс ансамбля.

5. Курс учения не ограничен и зависит от способностей и степени подготовленности слушателей. Отдел иллюстраторов, как своей программой теоретического курса, так и практическими работами преследует двоякую цель: развитие вкуса и музыкальных способностей своих слушателей и основательное изучение ими всех вопросов, связанных с художественной иллюстрацией: роль музыки в кинематографе и ее средства выражения. Подразделение картин на современные и классические. Комедия и фарс. Феерия и балет. Видовые и научные. Комизм в музыке. Выбор материала для иллюстраций. Упрощение трудных музыкальных произведений. Модуляция. Сложная иллюстрация. Специальная музыка. Звуковые эффекты и т.п.

#### ОТДЕЛ КИНООПЕРАТОРОВ

1. В задачи означенного отдела входит: создание кадра интеллигентных и опытных МАСТЕРОВ-ОПЕРАТОРОВ, не только владеющих в совершенстве своим съемочным аппаратом, но также тщательно изучивших фотографию вообще и лабораторную работу, свободно разбирающихся в болезнях негатива и позитива и основательно изучивших источники света и тени и все приборы, употребляемые в ателье для освещения декораций.

2. Предметы преподавания:

- а) основы фотографии;
- б) физика;
- в) оптика;
- г) электротехника;
- д) механика;
- е) химия;
- ж) история кинематографа. Эстетика кинематографа;
- з) беседы о кино. Специальный просмотр и разбор выдающихся произведений светотворчества;
- и) практические занятия: в лаборатории, в механической мастерской и в ателье.

3. Для слушателей специального класса фотографии обязательны лишь

предметы, перечисленные в литерах: а, в, г, ж, к, с добавлением для них уроков ретуши и искусства увеличения с фотографий малых размеров.

4. Курс учения годичный. Занятия производятся группами и установлены ежедневно по вечерам от 6 до 10 часов.

4. Без разрешения инструктора класса слушателям воспрещено исполнять какие-бы то ни было ответственные работы вне школы.

#### ОТДЕЛ КИНОЛАБОРАНТОВ

1. В задачи означенного отдела входит: создание кадра опытных **МАСТЕРОВ-ЛАБОРАНТОВ**, не только знакомых с процессом проявления и печатания лент, но также основательно изучивших фотографию, химию и лабораторную рецептуру.

2. Предметы преподавания:

а) основы фотографии;

б) химия;

в) электротехника;

г) механика;

д) история кинематографа. Эстетика кинематографа;

е) беседы о кино, специальный просмотр и разбор выдающихся по технике и окраске лент;

ж) практические занятия в лаборатории.

3. Курс учения годичный. Занятия производятся ежедневно по вечерам от 6 до 10 часов.

#### ОТДЕЛ МЕХАНИКОВ-ДЕМОНСТРАНТОВ

1. Задачи отдела — воспитать специалистов-механиков одинаково искусно работающих как в благоустроенной будке столичного кинотеатра, так и в примитивной будке земского или деревенского кинематографа, основательно изучивших все источники света, аппараты всех систем, умеющих бережно и без опасности для публики свободно обращаться как с врученным ему проектором, так и с дорогой картиной.

2. Предметы преподавания:

а) физика;

б) оптика;

в) механика;

г) электротехника;

д) практические занятия в будке и в мастерской.

3. Курс учения годичный. Занятия производятся группами ежедневно от 6 до 10 часов вечера. По теоретическим предметам первые два месяца — совместно с операторами, а остальные семь месяцев посвящаются специальным вопросам проекционной механики, системам аппаратов, источникам света и т.п. Практические работы в будке обязательны три раза в неделю.

### ОТДЕЛЫ ИНСТРУКТОРОВ-РАБОЧИХ АТЕЛЬЕ

1. Задачи ателье: создание кадра хорошо грамотных рабочих киноателье, ближайших сотрудников декоратора, в совершенстве владеющих своим инструментом и свободно ориентирующихся в полученном от художника эскизе и монтировке декорации.

2. Предметы преподавания:

- а) краткий курс архитектуры;
- б) знакомство со стилем;
- в) черчение и рисование;
- г) практические работы в мастерской (за верстаком и токарным станком);
- д) установка декорации в ателье.

3. При отделе существует подготовительный курс грамотности, где учащихся рабочих обучают читать, писать и считать.

4. Курс — шестимесячный. Занятия установлены ежедневно и производятся по вечерам, по окончании работ в ателье.

### СЕКЦИЯ НАУЧНО-АКАДЕМИЧЕСКАЯ

1. Научно-академическая секция Государственной школы кинематографического искусства имеет целью в опытной студии своей научное исследование теоретических вопросов кинематографии, практическую разработку технических и художественных проблем ее, а также подготовку ученых специалистов и техников по всем областям этого искусства.

2. Для указанных выше целей научно-академическая секция производит опыты в своей студии и мастерских, объявляет конкурсы и назначает премии, издает научные труды своих сочленов, имеет преимущественное право издания всех трудов и пособий, отвечающих целям научно-академической секции.

3. Научно-академическая секция состоит из действительных членов и членов-соревнователей, работающих при содействии академического состава над усовершенствованием своих знаний или над разрешением определенных задач в области кинематографии.

4. Для указанных целей научно-академическая секция, смотря по надобности, подразделяется на необходимое количество отделов и групп, создает комиссии, устраивает публичные собрания, заседания и диспуты. Снаряжает экспедиции, организует анкеты и принимает все меры, необходимые для успешности научной работы.

5. Действительные члены научно-академической секции избираются отделами и утверждаются секцией сроком на три года из числа лиц, приобревших известность исследованиями и художественно-педагогическими трудами в области кинематографии, или способствовавших своими работами распространению художественных и культурно-просветительных идей кинематографа.



6. Действительные члены оказывают научную помощь членам-соревнователям, но прежде всего отдают свое время самостоятельным исследованиям и исканиям по соответственной специальности. Действительные члены секции, принимающие непосредственное участие в работах школы, получают от [Всеукраинского] кинематографического комитета Народного комиссариата по просвещению содержание по штатам научно-академической секции. Число действительных членов сверх штата устанавливается секцией.

7. Членом-соревнователем научно-академической секции может быть всякое лицо, желающее посвятить себя изучению проблем кинематографа и обладающее достаточными знаниями в этой области для успешной научной работы по избранному им отделу. Способы для удостоверения наличности достаточной подготовки устанавливается каждым отделом и утверждается секцией.

8. Члены-соревнователи, принятые в состав секции, пользуются в течение необходимого для их работы срока, но не более шести месяцев, стипендией по назначению секции. Имеют доступ ко всем необходимым пособиям и мастерским для их научных занятий в порядке, установленном отделами сообразно характеру и методу изучаемых предметов с утверждения секции.

9. Член-соревнователь, желающий выполнить при помощи научно-академической секции какую-либо самостоятельную работу, имеет право пользоваться как стипендией, так и учеными средствами секции, но обязан представить для сведения отделу план своей работы в целях общего согласования порядка его работы с работой остальных членов научно-академической секции.

10. Каждый член-соревнователь представляет отделу трехмесячные отчеты о своей деятельности и по истечении полугодия может быть допущен к дальнейшей научной деятельности, если отделом научные работы его признаются достаточно плодотворными.

11. Общее заведывание секцией принадлежит РУКОВОДИТЕЛЮ школы кинематографического искусства, а заведывание научными занятиями секции принадлежит совету каждого отдела.

12. Научно-академическая секция распадается на отделы:

- а) эстетика и история кинематографа;
- б) методы и формы телесной выразительности. Движение как основной элемент кинематографа. Ритм и меторн;
- в) мимодрама. Пантомима. Мимика. Грим. Пространство и время в кинематографе. Динамика;
- г) режиссура. Композиция, плановая и тектоническая. Сценический рисунок, композиционные схемы. Построение в плане и плоскости. Монтаж. Стилизация;

- д) техника кинематографического сценария;
- е) декорация в кинематографе. Архитектурные и живописные элементы. Стилизация. Элементы обстановки;
- ж) музыка в кинематографе. Иллюстрация картин;
- з) свет и освещение;
- и) съемочный аппарат и проблемы его усовершенствования;
- к) фотография. Рецепттура. Окраска. Цветная фотография;
- л) проекционный аппарат. Проблемы его усовершенствования. Источники света. Двигатель;
- м) экран. Проблемы его усовершенствования;
- н) вопросы слияния искусства в кинематографе.

А. Аркатов<sup>11</sup>

ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 1. – Спр. 674. – Арк. 27-40. Машинопис. Копія

**Зі штатного розкладу Всеукраїнського кінокомітету**  
не пізніше 15 квітня 1919 р.<sup>12</sup>, м. Київ  
**ШТАТЫ ВСЕУКРАИНСКОГО КИНОКОМИТЕТА**

<...><sup>13</sup>

**VIII. КИНОШКОЛА**

Занимаемая должность	Количество сородник[ов]	Оклад (жалов[ание])	Содержание в 1 мес.	Содержание в 3 мес.
Завед[едующий] – руковод[итель] школы	1	2000	2000	6000
Помощн[ик] зав. руков.	1	1500	1500	4500
Секретарь	1	1000	1000	1500
Бухгалтер	1	1000	1000	1000
Зав. хозчастью	1	1200	1200	3600
Делопронизв[одитель] со знан[ием] иностранных языков	1	860	860	2580
Машинистка 1-го разр.	2	750	1500	4500
Механик	1	900	900	2700
Инструктор-бухгалт[ер]	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-режиссер	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-артист	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-декорат[ор]	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-операт[ор]	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-лаборант	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-музыкант	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-техник-хим[ик]	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-литерат[ор]	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-скульпт[ор]	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-художник	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-педагог по всеобщ[ему] образов[анию]	1	1000	1000	3000
[Инструктор] эксплуатационной части	1	1000	1000	3000
[Инструктор]-механик	1	1000	1000	3000
Швейцар	1	650	650	1950
Прислуги	2	600	1200	3600
Мальчиков	2	450	900	2700
Курьера	2	700	1400	4200

ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 1. – Спр. 674. – Арк. 8. Машинопис. Копія

<sup>1</sup> Институты управления культурой в период становления. 1917–1930-е годы. Партийное руководство; государственные органы управления: Схемы. – М. : РОССПЭН, 2004. – С.76.

<sup>2</sup> ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 1. – Спр. 674. – Арк. 1.

<sup>3</sup> Про цей факт 1 липня 1919 р. Бюро українського друку повідомляло (подаємо мовою оригіналу): «По распоряжению Верховного следователя т. Шевченко арестован и заключен под стражу председатель Всеукраинского кинокомитета А. Аркатов – за преступления по должности» (ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 1. – Спр. 787. – Арк. 3).

<sup>4</sup> Аркатов А. Кто победит? / А. Аркатов // Кино. – М., 1922. – № 3 [1 декабря]. – С. 26–27. Його ж. О возрождении русской кинематографии // Кино. – М., 1923. – № 2 [февраль-март]. – С. 16–19.

<sup>5</sup> Історія українського радянського кіно. – Том перший. 1917–1930. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 24.

<sup>6</sup> Всеукраїнський кінокомітет // Мистецтво України : Енциклопедія в 5 т. / Редкол. Кудрицький А. В. та ін. – К. : Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1995. – Т.1. : А-В. – С. 394.

<sup>7</sup> Росляк Р. В. Біля витоків кіноосвіти в Україні / Р. В. Росляк // Мистецтво екрана. – Вінниця : Глобус-прес, 2001. – Вип. 1. – С. 49–62 ; Його ж. Кіноосвіта в Україні (перша третина ХХ століття). – Навчальний посібник. – К. : ПП «ЕКМО», 2006. – 226 с.

<sup>8</sup> Московский градоначальник утвердил устав кинематографических курсов... // Театр и кино. – 1916. – № 31. – С. 14.

<sup>9</sup> Наприклад, київська газета «Коммунар» за 19 березня 1919 р. вмістила таку інформацію: «В Киеве предположена к открытию первая советская школа кинематографического искусства». У відділі кінознавства і телебачення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України зберігається архівна чи газетна виписка такого змісту: «Кинокомитет разработал и осуществил подробный и широкий план Всеукраинской киношколы с секциями: учебно-просветительной и научно-академической. В учебно-просветительной секции должны были обучаться и подготавливаться кадры опытных работников экрана: актеров, режиссеров, операторов, художников, лаборантов, машинистов, демонстраторов и т.д. Научно-академическая секция киношколы должна была разрабатывать теоретические и художественные проблемы кино. План киношколы разработан т. Аркатовым. Доступ в школу должен быть открыт для всех».

<sup>10</sup> Дата і місто встановлені на основі інформації в газеті «Известия Рабоче-Крестьянского Правительства и Харьковского совета рабочих депутатов» від 9 березня 1919 р.

<sup>11</sup> В оригіналі помилково подано «А. Акратов».

<sup>12</sup> Дата встановлена на основі планованого кошторису надходжень і витрат Всеукраїнського кінокомітету (кіношколи, зокрема) в період з 15 квітня – 15 липня 1919 р. (ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 1. – Спр. 674. – Арк. 41–53).

<sup>13</sup> Подаються дані лише щодо кіношколи.

**ТИПОЛОГІЯ ТЕАТРАЛЬНО-МИСТЕЦЬКИХ ПЕРІОДИЧНИХ  
ВИДАНЬ УКРАЇНИ 1920-х рр.**

*У статті вперше здійснено спробу систематизувати та типологізувати увесь масив театрально-мистецької періодики в Україні 1920-х рр.*

**Ключові слова:** *типологія, фахова періодика, журнали, театральна критика.*

*В статье впервые осуществлена попытка систематизировать и типологизировать весь массив театрально-искусствоведческой периодики в Украине 1920-х гг.*

**Ключевые слова:** *типология, специальная периодика, журналы, театральная критика.*

*The article is devoted to an attempt to systematize and to make a typology of the whole theatre and art periodicals' massif in Ukraine of 1920s.*

**Key-words:** *typology, professional periodicals, magazines, theatre criticism.*

Один з перших бібліографів американської театральної періодики К. Стратмен (Carl J. Stratman) у передмові до своєї праці зазначав: «Важлива царина американського театру, якою почасти нехтували в історичних дослідженнях театральної діяльності, – американська театральна періодика, сторінки якої стають “лаконічними хроніками” швидкоплинних вистав. Одною з тривіальних причин такого ігнорування є те, що досі ніхто не зробив перший крок, аби зібрати докупи і опублікувати назви та місця друку сотень американських театральних періодичних видань, на яких мали б ґрунтуватися подібні дослідження»<sup>1</sup>. Хоч слова були сказані майже 40 років тому, у зовсім іншій мистецько-науковій ситуації, на жаль, для України ці висловлювання актуальні і досі. Ми часто послуговуємося матеріалами театральних журналів та газет, однак власне феномен вітчизняної театральної періодики об'єктом дослідження ще не ставав. Звісно, ми не ставимо за мету у невеликій статті зробити цей «перший крок» щодо усього масиву мистецького друку країни, однак нагальна необхідність типологізувати мистецькі видання 1920-х років

як найбільш плідного, на наш погляд, періоду розвитку театральної критики України назріла давно.

На жаль, досі немає не лише бібліографічного опису власне мистецьких вітчизняних періодичних видань 1920-х рр.<sup>2</sup>, а навіть повного переліку преси того часу. Однак навіть за нашими приблизними підрахунками у двадцяті роки театральний процес активно висвітлювало майже 100 видань! Тож перше принципове завдання, що постає перед нами, – пошук адекватного мистецькій пресі того часу принципу типологізації.

Історія преси окремих областей України (передовсім – завдяки роботі Науково-дослідного центру періодики ЛННБУ ім. В. Стефаника – західно-українського регіону<sup>3</sup>) уже стала предметом багатьох досліджень. Їх автори пропонують – кожен свою – структуру вітчизняного періодичного друку. Однак у такій системі координат власне театрально-мистецька преса є лише окремим елементом усїєї структури. До того ж тут дається взнаки нестача узагальнюючої роботи з історії усього масиву українських періодичних видань<sup>4</sup>. Адже кожен регіон має свою специфіку. Так, за словами одного із пресознавців Галичини С. Костя, структура місцевої преси передовсім «повинна відображати соціальну структуру суспільства, його <...> політичного, духовного <...> життя»<sup>5</sup>. Щодо конкретної західноукраїнської ситуації ця теза може бути цілком слушною, однак застосувати цей принцип на всеукраїнський контекст було б недоцільно. До того ж, як переконливо довів у своїх працях російський дослідник О. Акопов<sup>6</sup>, так звана спеціальна періодика потребує зовсім іншої методології типологізації.

Саме тому у цій роботі ми зупинимося лише на *аналізі фахової мистецької періодики радянської України*. Адже Галичина і Волинь, Північна Буковина і Південна Бессарабія, а також Закарпаття, що у 1920-ті рр. входили до складу Польщі, Румунії та Чехо-Словаччини відповідно, існували у цілком інших політичних, суспільних та мистецьких реаліях. Тож і періодичні видання про театр, що виходили на цих територіях, побутовали у відмінному контексті – і заслуговують на окреме дослідження.

Як відомо, театральна преса Російської імперії, з якою пов'язаний родовід радянської мистецької періодики, має дуже давні традиції, описані у численних дослідженнях. У пошуках адекватної типологічної системи української мистецької періодики 1920-х рр. ми спробуємо розглянути приклади типологічних аналізів російської радянської театральної періодики першої третини століття. Одразу обумовимо, що їх автори здебільшого будують ці схеми на матеріалі видань перших пореволюційних років – часу досить нестабільного, як для всієї держави, так і видавничої та театральної сфер зокрема. Тож, звісно, обрані дослідниками типологічні принципи (до того ж значною мірою заполітизовані!) у жодному разі не можуть стати калькою для усїєї періодики 1920-х рр. в Україні.

Уже 1921 року з'являється перша подібна розвідка. Белетрист Л. Ільїн-

ський на шпальтах петроградського видання «Бирюч Петроградских Государственных театров» (Вип. (Зб.) 2) намагається класифікувати театральну пресу 1917–1919 рр. На жаль, цей номер часопису недоступний в Україні, тож типологію, запропоновану Л. Ільїнським, подаємо в інтерпретації сучасного дослідника В. Борзенка. «За основу [в класифікації Л. Ільїнського. – В. С.] беруться не цілі та завдання, заявлені у перших номерах журналів, а фактичний зміст»<sup>7</sup>. Щодо самих груп, що їх виділяє Л. Ільїнський, то вони здебільшого формуються із позиції «революційності» видань: недаремно тут виникають т. з. консервативні видання, а на противагу їм – журнали, що висвітлюють «теоретичні питання нового будівництва театру» та питання народного театру. Виникнення у цій системі координат сатиричної групи періодики, оглядово-довідкової та історично-театральної уже викликає запитання. А абсолютно дестабілізує подібну типологію Л. Ільїнського т. з. група «приватних напівофіційних видань», куди автор виокремлює основний масив театральних журналів.

Стаття А. Булгакова та С. Данилова «Огляд літератури з театру епохи воєнного комунізму»<sup>8</sup> цікава передовсім своєю хронологічною «типологією», запропованою авторами щодо виходу театральної періодики у 1917–1920 рр. та визначенням основних віх та тенденцій цього видавничого процесу. Паралельно у театрознавців фігурують і певні означення відповідних груп журналів та газет про театр. Серед періодичних видань 1918 р. дослідники виділяють «низку видань офіційного чи підвідомчого характеру, що відображають роботу керівних творчих організацій» та «таких, що торкаються професійного життя працівників театру» (майбутніх профспілкових видань). Виокремлюється також група літературно-театральної періодики, представлена, зокрема, журналами «Жизнь искусства» та уже згаданим «Бирючем». Особливою подією цього року та передвісником появи нового типу періодики<sup>9</sup> – щоденної театральної газети, – на думку А. Булгакова та С. Данилова, був вихід «Вестника театра».

Насамкінець автори переконують, що «останні два роки періоду, що розглядається, тобто 1920 і 1921 рр., по суті не додають нічого нового до сфери почасових видань із театру»<sup>10</sup>. Однак при цьому усе ж відзначають виникнення «журналів-програм» та видання «Культура театра» – перший «за роки революції серйозний журнал з театру типу “товстих” журналів»<sup>11</sup>.

Після тривалої паузи до дослідження періодики 1920-х рр. театрознавці повертаються майже через півстоліття – аж у 1970-х рр. Приміром, при Ленінградському державному інституті театру, музики та кінематографії уже утворилося широке коло науковців, що займалося питаннями історії театральної критики, – А. Альтшуллер, Ю. Герасимов, Г. Лапкіна та ін. Як результат, протягом одного десятиліття з'являються одразу кілька праць, що і досі лишаються вагомими для театрознавців. 1971 року побачив світ навчальний посібник І. Петровської «Джерелознавство історії російського

дореволюційного драматичного театру», де чільне місце посідають театральні періодичні видання. Протягом 1975—77 рр. з'являється п'ять випусків маленьких «методичок» з історії театральної критики<sup>12</sup>. А паралельно (1975—1979 рр.) — «третомника» «Очерки истории русской театральной критики»<sup>13</sup>.

Цілком закономірне виникнення у цей час подібного інтересу до театральної критики й у журналістів. Так, на початку 1970-х рр. виходить цікаве, як за інформацією, так і за деякими вельми влучними щодо загальних тенденцій розвитку театральної критики висновками, дослідження І. Мухранелі<sup>14</sup>. Зокрема, автор цілком слушно зауважує: «У театральному друці початку 20-х років звертає на себе увагу його низький у порівнянні з літературними та мистецтвознавчими журналами теоретичний рівень, дрібнотем'я, розкиданість»<sup>15</sup>.

Однак, на жаль, загалом робота має досить заполітизований характер, що найпринциповіше позначилося на запропонованій автором типології. «У 1918—1923 рр. у радянській театральній журналістиці можна визначити чотири групи театральних видань: видання радянських установ, що керували театрами; видання внутрішньотеатральні; видання профспілкові та приватні»<sup>16</sup>. Така позиція видається нам дещо однобічною, адже розглядає журнали лише з точки зору приналежності до видавництва (передовсім їх ставлення до радянської системи) — і зовсім не висвітлює змістову частину аналізованих видань. Щоправда, ми припускаємо, що у перші пореволюційні роки ці речі справді могли бути надто взаємозалежними. Із «системи координат» І. Мухранелі ми запозичимо лише типи внутрішньотеатральних видань та профспілкової періодики. Останні, на переконання дослідниці, «характеризує найвищий професійний рівень»<sup>17</sup>, щоправда, ця категорична оцінка І. Мухранелі зовсім відкидає роль «неблагонадійних» щодо влади приватних журналів.

Власне театральна періодика стає об'єктом ґрунтовного дисертаційного дослідження і московського театрознавця Т. Рибакіної<sup>18</sup>. За мету типологізувати аналізовані журнали дослідниця собі не ставить, хоч і послуговується термінологією, що використовувалася у вже цитованих нами працях (зокрема, вона означає деякі видання «приватними» та «внутрішньотеатральними» і т. п.). Услід за методологом журналістики А. Бочаровим<sup>19</sup>, метазавданням дослідниця вважає пізнання «закономірностей у розвитку періодичного друку»<sup>20</sup>.

Насамкінець, нещодавно в Україні<sup>21</sup> з'явилася дисертація А. Білик<sup>22</sup> із цього питання. Аналізуючи театральну періодику Одеси, авторка лише коротко зазначає: «З урахуванням цільового призначення та жанрової специфіки театральні видання поділяємо на рекламно-оглядові (хронікальні), вузькоспеціалізовані, літературно-художні (розраховані на масового читача) та театрознавчі»<sup>23</sup>. Нас не зовсім влаштовує подібна типологія, адже вона по

суті лише розмежовує театральну періодику на «більш» та «менш» фахову, що, на нашу думку, є не зовсім коректним, коли йдеться про класифікацію власне спеціальних видань.

Проаналізувавши наявні у сучасній гуманітаристиці принципи типологізації періодичних видань, мусимо визнати найпридатнішою для вітчизняної театральної періодики 1920-х рр. схему російського дослідника журналістики В. Борзенка, запропоновану ним у своїй дисертації<sup>24</sup>. Саме ця типологія, що спирається на вищезазначені фундаментальні дослідження із теорії журналістики А. Акопова (наукового керівника дисертанта), увібравши в себе найкраще із запропонованого раніше, видається нам на сьогодні універсальною. Тож – із незначними застереженнями<sup>25</sup> – у своїй праці будемо передовсім послуговуватися типологією В. Борзенка.

1921 р. у СРСР запроваджується т. з. нова економічна політики (НЕП). У зв'язку з цим «на ниві театральної періодики спостерігається певне поживалення»<sup>26</sup>: зокрема, завдяки певному розвою економіки та дозволу влади відкрити приватні видавництва. Тож не дивно, що «В історії радянської журналістики 1921 рік характеризувався різким скороченням загальної кількості московських видань, що існували раніше, і створенням по всій країні [СРСР. – В. С.] широкої мережі провінційного друку (самоокупність для періодичних видань була введена тільки з 1922 р.), а також появою перших радянських товстих журналів, у тому числі й літературних»<sup>27</sup>. Згідно з діаграмою, наведеною у бібліографічному покажчику «Периодика по литературе и искусству...» (С. 34), спостерігаємо суттєву кількісну перевагу «провінційних» видань над центральними впритул до 1925 р. Хоч у Харкові, Одесі та Києві існували давні місцеві традиції мистецького друку, загальна тенденція, простежена дослідниками, характерна і для України.

Нові театральні-мистецькі видання починають з'являтися у цей час в Артемівську («Забой», 1923–1932), Житомирі («Бюллетень искусства», 1923–1924), Запоріжжі («Мистецтво масам», 1929), Катеринославі (тепер – Дніпропетровськ, «Искусство трудящихся», 1925–1926), Макіївці («Лава», 1920), Миколаєві («Зритель», 1927), Полтаві («Шевченківці», 1925), Чернігові («Искры искусства», 1924), Черкасах («Пять лет ВСЕРАБИСА», 1924) та в інших містах. Зазначимо: часописи ці з'являються спорадично, протягом усіх 1920-х рр., існують дуже нетривало – відшукати усі видання нам не вдалося ні в центральних бібліотеках країни, ні на місцях, тож деякі з них подаємо тут лише за відомостями з покажчиків друку. Зрештою, і чернігівські «Искры искусства», і черкаські «Пять лет ВСЕРАБИСА» – це одноденні газети, розгляд яких у цій статті не передбачений, а згадуємо їх тут лише задля констатації певної тенденції...

З цієї ж причини відсутності багатьох журналів та бібліографічних покажчиків власне мистецьких вітчизняних періодичних видань 1920-х рр. ми не можемо назвати точну цифру фахової періодики десятиліття. Як впливає



з даних, наведених у бібліографічному покажчику В. Вишневецького, в УРСР у 1921–1929 рр. виходило 47 театральних періодичних видань. Звісно, ця кількість далеко не повна, адже авторів було доступно далеко не всі журнали, а деякі видання могли не згадуватися із політичних міркувань.

До того ж, охоплюючи увесь масив періодичних видань України 1920-х рр., не можна не помітити однієї особливості вітчизняного видавничого процесу цього часу – існування багатьох мистецьких часописів, які висвітлюють театральні події, та значно меншої кількості власне театральних видань. Звісно, на це було багато причин: і певна неготовність театральної критики 1920-х рр. до масовості «театрознавчих» видань, і цілком виправданий інтерес видавців заповнити таким чином значно ширше коло читачів.

Скажімо, щоб привернути увагу робітничого глядача, часом редактори вдавалися до певних хитрощів у назвах видань. Достатньо згадати театральний тижневик «Искусство и физкультура» (Катеринослав, 1925–26) чи літературознавчий журнал «Лава» (Макіївка, 1928).

Безперечно, не можна не помітити розширення горизонтів тогочасної критики, її культурологічний масштаб, як і те, що театр стає вагомими суспільним чинником у житті людей. Однак ці радше спорадичні приклади ми навели як один із доказів щодо доцільності у нашій типології не обмежуватися лише театральними виданнями, а залучати до аналізу театральних-мистецьку періодику.

Саме тому ми більше покладаємося на дані К. Муратової<sup>28</sup>. В укладеному нею покажчику знаходимо далеко понад 100 назв української мистецької періодици 1920-х рр. Не менш цікаві відомості наводить у цьому фундаментальному покажчику і його редактор та автор передмови С. Балухатий. Як видно із таблиць та діаграм<sup>29</sup>, саме 1920-ті роки були відносно найстабільнішими у радянській видавничо-мистецькій справі першої третини ХХ ст. Справжній «бум» можна спостерігати у 1922–25 та 1928 рр. Цікаво, що власне театральні видання кількісно переважають серед іншої літературно-мистецької періодици: з 1814 «спеціальних» журналів та газет, виданих у СРСР з 1917 по 1932 рр., 215 – театральні (приблизно така ж чисельність гумористичної періодици!). Цей показник – наступний, одразу після найбільшого масиву літературно-художніх видань та додатків (загалом – майже 800!). Кількість мистецтвознавчих журналів найбільше зросла у 1925–27 рр., «досягши 18–20 % наявної преси [СРСР. – В. С.]»<sup>30</sup>.

Однак повернімося до типологізації цих видань. Отже, перша група театральних-мистецької періодици, яку у вищенаведеній цитаті виділяє І. Мухранелі та з якої розпочинає систематизацію і В. Борзенко, – т. з. «товсті» журнали. Термін застосовується досить давно – у багатьох працях дослідників історії журналістики. Цей тип видання домінував у Російській імперії у ХІХ ст. «На його виникнення вплинули, передовсім, соціальні умови: при недостатньому розповсюдженні книг і періодици в провінції,

видавці намагалися об'єднати в одному томі матеріали різного ґатунку: наукові публікації, літературно-художні збірки та політичну газету»<sup>31</sup>.

Як зазначає дослідник історії журналістики І. Хайлов, «Стремління стати “товстим” журналом [у 1920-х рр. — В. С.] диктувалося не стільки міркуваннями “місцевого престижу”, як бажанням того чи іншого видання стати більш життєздатним, витримати екзамен на літературну зрілість. “Старий читач, — ішлося в одному з таких видань, що претендувало стати “товстим”, — звик до типу товстого журналу, що видавалися здебільшого у великих центрах країни — Петербурзі і Москві. У наш час подібні часописи з'явилися й у провінції”»<sup>32</sup>.

Основною рисою «товстого» журналу зазвичай вважається книжковий формат видання зі значним обсягом кожного номера. Але з огляду на традиції театрального друку (надто об'ємні мистецькі часописи з'являлися вкрай рідко), пропонуємо менше зважати на формальні ознаки, зупинившись на аналізі змісту видань. Передовсім «товстим» журналам притаманний високий теоретичний рівень оцінки мистецтва, тож внутрішня структура цих часописів уже усталилася у вигляді постійних розділів. До того ж — що принципово — ці рубрики мають широке тематичне охоплення. Звісно, тут з'являються матеріали найрізноманітніших жанрів, але переважають саме критичні дописи. Тож дозволимо собі у цій типології трансформувати «товщину» видання із кількості сторінок до його високого рівня аналітичності.

Відтак мистецьких журналів «товстого» типу видання у 1920-х рр. в Україні можемо назвати вдосталь. Це передовсім *суспільні* видання. Так, в одеському літературно-критичному та політичному журналі «*Лава*» (вид. Губернського управління видавничими справами (Губиздат). — 1920. — № 1, 2), окрім літературознавчого аналізу творчості драматургів<sup>33</sup>, можна натрапити і на власне театрознавчі дописи (зокрема, Г. Крижицького)<sup>34</sup>. «Дискусійні» статті І. Туркельтауба та С. Степняка про місце театру (мистецтва) у суспільстві з'являються на шпальтах харківського суспільного «товстого» місячника «*Просвещение и искусство*» (вид. Південного бюро Спілки працівників освіти та мистецтва. — 1922. — № 1—2/3). А в одному з найкращих видань такого типу «*Життя й революція*» (К. : Державне видавництво України. — 1925—1934), якому пощастило проіснувати значно довше, ніж його попередникам, чи не найчастіше виступали провідні театральні критики двадцятих років — М. Вороний, О. Дейч, О. Кисіль, К. Кравченко, П. Рулін та Ю. Смолич. Серед інших показових особливостей часопису — широкий мистецький контекст, яким завше оперує «Життя й революція», та майже постійна рубрика «Серед журналів», що нею власноруч опікується головний редактор І. Лакиза.

Інша своєрідна підгрупа товстих мистецьких видань — це *часописи, що спеціалізувалися на інших видах мистецтва, окрім театру*.

У 1920-ті рр. українські кіномитці мали лише один «товстий» фаховий

часопис – харківське «Кіно» (вид. ВУФКУ. – 1925–1933). Передовий номер журналу відкривається статтею І. Туркельтауба «Глядач у кіно» – чи не першою спробою соціологічного вивчення глядача. На шпальтах «Кіно» з'являються розлогі матеріали про критику мистецтва та акторську творчість – праця артиста в кіно та на сцені тут ще практично не розмежовується. Ця дуалістичність, нерозуміння тогочасним суспільством різниці між кардинально різними видами мистецтва спровокували на сторінках «Кіно» дискусію про взаємовпливи та самобутність театру та кіно<sup>35</sup>.

Натомість журнал мистецького, театрального та клубного життя «Радянське мистецтво» (видання Окрпрофради та Окружкому ЛКСМ Київщини. – К., 1928–1931) лише за перший рік чи не найбільше уваги на своїх сторінках приділяє саме театрові. Редакції під керівництвом К. Кравченка вдається охопити майже усі сторони театрального процесу (у т. ч. самодіяльного мистецтва!), що представлений тут якнайрізноманітніше. Окрім звичних рецензій, інтерв'ю та творчих портретів на шпальтах «Радянського мистецтва» активно з'являються т. з. колективні рецензії. Тут також можна натрапити на карикатури на нещодавні прем'єри (скажімо, шаржовий малюнок Кузнецова у № 8 за 1928 р. сцени із «Республіки на колесах» у постановці Рожковського) та фейлетони<sup>36</sup>. Часопис актуалізує у 1928 р. питання подальшого розвитку оперного мистецтва, а майже у кожному його номері знаходимо дискусії про театральну критику (передовсім маємо на увазі серію статей В. Тодді).

На нашу думку, ще принциповішу роль для театрального процесу відіграв часопис «Нове мистецтво» (Х., 1925–1928), який заслуговує на окреме дослідження, адже у середині 1920-х рр. він, по суті, виконував роль фахового театрального видання. Професійний товстий журнал – з відповідною назвою: «Радянський театр» (наступник саме «Нового мистецтва») – з'явиться в Україні лише 1929 р. – до цього функції подібного глашатая доводилось перебирати часописам іншого формату – виданням окремих театрів («Барикади театру»), суспільним газетам (додаток до «Вістей» – «Культура і побут»), театральні-практичним журналам («Сільський театр»), а найчастіше – інформаційним виданням.

Поява у цей час «місячника марксистської критики та бібліографії» справді «товстого» (понад 100 стор.!) фахового видання «Критика» – доволі багатозначна. На шпальтах цього журналу з'являються великі аналітичні статті (передовсім Й. Шевченка), подаються прес-огляди та ін. Так, перший присвячений кільком літературознавчим часописам за перший квартал 1928 р. Ф. Якубовський одразу відзначає їх загальний недолік – значне запізнення з виходом номерів. Щодо критичних матеріалів у цих журналах автор уточнює: «Статті в усіх журналах, що ми оглянули, не дають нічого істотно нового з приводу зміни типу того чи того журналу. <...> Добре, що майже всі наші журнали почали тепер приділяти увагу питанням з іншими

галузей мистецтва. Правда, не все з умішеного матеріалу є виправдане й зрозуміле»<sup>37</sup>.

Серед інших типів часописів, наведених В. Борзенком, фігурує т. з. журнал – **збірка п'єс**, щоправда, автор зазначає: ця група періодичних видань «у постреволуційний період зникла»<sup>38</sup>. Подібну тенденцію дослідник пояснює загальним низьким станом сучасної радянської драматургії. В Україні у 1920-ті рр. теж не існує зазначеного типу часописів, однак нам видається, що це не може свідчити про повний занепад вітчизняної драматургії, адже українські п'єси усе ж друкуються у деяких літературознавчих та театрознавчих журналах і передовсім у цей період плідно працюють такі визначні драматурги як М. Куліш, І. Кочерга, І. Микитенко, І. Дніпровський та ін.

Немає в Україні і **фахових театральних-сатиричних журналів**, хоч жанри театральних фейлетонів та малюнків-шаржів на театральні теми були широко популярними у вітчизняних суспільно-політичних та фахових часописах цього часу. До того ж питанням театру інколи приділяють увагу суспільні сатиричні видання – «Красный слон» (Дніпр., 1924–1927), «Червоний перець» (Х., 1922, 1927–1934)<sup>39</sup> та ін. Також у 1920-ті рр. з'являється низка театральних «усмішок» визначного українського гумориста Остапа Вишні<sup>40</sup>.

Не знаходимо ми у двадцять роки і **фахових періодичних бібліографічних покажчиків** – навіть загальний республіканський «Літопис друку» починає виходити тільки з другої половини 1920-х рр. Невідомі нам також **журнали, присвячені техніці сцени**: ці практичні питання лише інколи піднімаються у театрознавчих часописах. Фактично не представлені в Україні і **видання рекламного типу**. Можемо назвати лише бюлетень ВУФКУ «Кіно-Вісти» (К., 1928. – № 1–9), який, звісно, друкував тільки кіноанонси, та «Программы театров» – додаток до одеського «Театрального бюлетеня» (1921–1922), що, на жаль, існує лише у підшивках цього профспілково-інформаційного журналу, що зберігаються у фондах ОДНБ ім. М. Горького. Рекламні ж видання практично об'єднуються з інформаційними, що не може не свідчити про підвищення рівня тогочасної критики і передовсім попиту на неї!

Звісно, ми усвідомлюємо, що **інформаційні мистецькі журнали** не мали «можливості суттєво впливати на розвиток театральної справи – їх завдання полягало в інформуванні читачів про новини театрального світу та публікації популярних статей»<sup>41</sup>. Як слушно зауважує дослідник, ця група часописів невеликого книжкового формату частої періодичності «відзначалась легким стилем, прагненням широко охопити театральні події»<sup>42</sup> – відповідно інформаційна періодика також характеризується короткими новинними журналістськими жанрами: хроніка, невеликі рецензії на вистави, замітки про акторів, режисерів та сценографів, історичні довідки, фотозвіти, листи та повідомлення власкорів і читачів, некрологи.

Візьмемо на себе сміливість стверджувати, що найчисельніший в Україні 1920-х рр. тип преси, представлений, зокрема, журналами «Искусство» (К.,

1922), «Театр» (К., 1922–23), «Кино-театральный вестник по Екатеринославу» (1925), «Искусство трудящихся» (Кат., 1925–26), «Зритель» (Мик., 1927), був справді на високому рівні і часто ці видання виходили за рамки суто інформаційного. Дописувачами цих видань виступали провідні критики того часу, яких, звісно, не могли влаштовувати подібні жанрові обмеження. Так, скажімо, одеський журналіст Альцест (Є. Геніс) практично у кожному числі журналу «Театр-Клуб-Кино» (О., 1927–28) подає «акторські портрети» провідних митців Одеси, а редактор столичного часопису «Художественная жизнь (мысль)» (Х., 1922–23) І. Туркельтауб додає цьому виданню певні риси аналітичності, щоразу відкриваючи його вступною статтею про тенденції розвитку театру.

Інформаційній періодиці притаманна «спадкоємність» – це найкраще простежується на прикладі журналів Одеси, що мала давні традиції подібного друку. Достатньо згадати трансформації часопису «Театр» (1922) до «Зрителя» (1922), «Силуэтов» (1922–1924), «Театральной недели» (1925–1927) і «Театр-Клуб-Кино» (1927–1928).

28 березня 1922 р. вийшов з друку перший номер щотижневика Одеської Губполітпросвіти «Театр». Редакція під керівництвом М. Капчинського одразу задала таку структуру журналу: на початку – кілька театраль-критичних статей – як на «злободенні» теми (консерватизм театру, способи виживання в умовах НЕПу, проблеми творчої молоді та ін.), так і на театрознавчі (зокрема, спогади театральних діячів) та про загальні тенденції розвитку мистецтва (скажімо, питання інсценування прози); рубрики «Друк» та «На театрі», де відповідно подаються короткий огляд преси про театр та інформація, що відбувається в усіх театральних приміщеннях міста; розділ «Рецензії» на вистави (причому не лише одеські!); і, нарешті, хроніка мистецьких новин по РРФСР та Одесі. Хоч часопис не завжди дотримувався конкретної структури, по суті внутрішні рубрики, засновані на початку, з певною варіацією існували й надалі. Кілька номерів поспіль редакція також активно цікавиться діяльністю російськомовного театру за кордоном. З'являється і новий розділ «Театральна строкатість» – певний аналог фейлетонної колонки.

Після № 4 журнал «Театр» перестає виходити, натомість у червні 1922 р. виникає його аналог – «Зритель», якому пощастило проіснувати майже три місяці: світ побачило аж десять чисел часопису (надалі видання матиме двотижневу періодичність). Воно стало ще різноманітнішим та більш інформативним (не згадуємо тут і про значно вдосконалений дизайн та цікаві нові назви таких рубрик, як, скажімо, «Шепіт куліс», де йдеться про театральні чутки), щоправда, численні короткі замітки тепер не завжди мають авторство. Однак все одно помічаємо, що серед авторів журналу зокрема лишились журналіст Б. Подольський, політичний і культурний діяч О. де-Рибас та театральний критик І. Круті, а практично перестав дописувати

у «Зритель» історик театру Б. Варнеке. Значно розширилися горизонти журналу: редакція тепер подає інформацію і про літературне життя міста, кіномистецтво і навіть огляд спортивних подій.

Не відходить від взятого курсу і часопис-послідовник «Зрителя» – «Силуэты» (1922–24). Він лише зростає в об'ємі та ще міцніше викристалізовується загальна концепція видання: до назви тепер додається уточнення сфери поля зацікавленості – «Література, мистецтво, театр, кіно»; зникають лаконічні «інформашки», а їм на зміну приходять дещо ґрунтовніші тексти.

Тож, хоч кожен із трьох журналів проіснував недовго («Силуэтов» вийшло тринадцять чисел), це пішло їм на користь – редакція постійно вдосконалювала видання, часописи «росли» і в результаті, з останніми номерами «Силуэтов», читач отримав повноцінний інформаційний журнал, статті Б. Варнеке та І. Круті в якому виходять далеко за межі інформаційних жанрів.

Нам невідомо, з яких причин журнали так швидко зникали: не збереглося ні архівів редакцій, ні жодної інформації на шпальтах видань. Однак те, що часописи постійно відроджувалися уже під іншою назвою, свідчить про наполегливість редакції та невтомний пошук свого формату... І, схоже, на початку 1925 р. цей «ідеальний формат» таки знайшли. Видання «Театральная неделя», що зародилося тоді, проіснувало понад два роки, а отже, на світ з'явилося близько 50 номерів. На наш погляд, редакція цього разу справді вдало вибудувала концепцію часопису. Журналістський колектив, до якого після попередніх спроб додався, зокрема, досвідчений Альцест [Є. Геніс] та традиція активно запрошувати для «передових» текстів фахівців з інших міст (скажімо, кілька проблемних статей у «Театральной неделе» належать перу А. Луначарського), чітко усвідомлював своє надзавдання – інформувати. І перед нами справді корисне для будь-якого глядача видання – із репертуаром, свіжими новинами та актуальним відгуками. Однак при цьому журнал, укомплектований сталими рубриками, постійно торкається наболілих мистецьких проблем. Відзначимо і той факт, що майже у кожному числі йдеться про стан розвитку театральної критики.

На межі 1926–1927 рр. журнал «Театральная неделя» початку лише перейменовується українською – згодом так починають виходити більшість текстів видання. Однак український варіант – «Театральний тиждень» – проіснував менше року (1927. – № 1–10). Тож після незначної паузи часопис вкотре відроджується – знову російською – відтепер як «Театр-Клуб-Кино». Висот і відкриттів «Театральной недели» журнал так і не досяг, але, запозичивши формат свого попередника, тримав «планку» два роки (1927. – № 1–25; 1928. – № 26–46).

На початку 1920-х рр. до Харкова з російської провінції приїхав театральний критик І. Туркельтауб. У лютому 1922 р. він започатковує журнал

«Художественная мысль». Видання було альбомного за розміром формату, виходило практично без ілюстрацій, наповнюючись досить великими серйозними текстами, тобто по суті мало більшість ознак культурологічного часопису. Однак, відродившись на початку 1923 р. – через півроку після закриття – під новою назвою «Художественная мысль», журнал став власне інформаційним виданням – з рубриками хроніки, короткими рецензіями та програмами театрів. Про високий фаховий рівень редактора нагадували лише фундаментальні вступні статті.

Спробуємо розглянути і тип **внутрішньотеатральних журналів** – офіційних органів конкретних театрів. У схемі В. Борзенка, якою ми послуговуємося, ці часописи розподіляються на *журнали-маніфести* та видання окремих театрів. Щоправда, дослідник зазначає, що у СРСР у 1920-х рр. «зникла підгрупа журналів-маніфестів»<sup>43</sup>. В Україні у цей час паралельно із революційними настроями літераторів та численними дискусіями про форму мистецтва навпаки виникає низка цікавих часописів, що представляли Пролеткульт, ЛЕФ та футуризм: «Шаги» (Катеринослав, 1921), «Катафалк искусств» (К., 1922. – № 1), «Семафор у майбутнє» (К., 1922. – № 1), «Волны Пролеткульта» (Катеринослав, 1923), «Гонг Комункульта» (К.-Х., 1924. – № 1), «Гарт» (Х., 1924–32), «Нова генерація» (Х., 1927–30), «Авангард» (К., 1928–30) та багато інших. Деякі з названих видань на сьогодні вже доступні лише в бібліотечних та архівних зібраннях Російської Федерації. Далеко не всі з журналів приділяли увагу театральним питанням. Однак на сторінках різних видань «Авангарду» часто з'являлися дописи про театральних художників чи навіть їх власні публікації (В. Єрмілова, О. Хвостенка-Хвостова), а почасти й власне театральні рецензії – лише написані з літературознавчої точки зору<sup>44</sup>. Натомість редакція «Нової генерації» усвідомлює стратегічну роль театру в культурі, адже значно прискіпливіше відстежує театральні тенденції. Так, про синтетичність театального мистецтва пише Л. Скрипник<sup>45</sup>, з'являються статті про Е. Пискатора, театральну критику. 1928 р. вересневе число часопису відкривається «Одвертим листом до тов. Курбаса» головного редактора поета М. Семенка (С. 137–141), а у жовтневому числі за 1929 рік вміщено статтю А. Петрицького «Чи потрібна кому опера» (С. 34–39). Відзначаємо це лише як факт, не заглиблюючись в аналіз самих текстів, оскільки цим питанням уже присвячено кілька досліджень<sup>46</sup>. У зв'язку з обраними часовими рамками за межами цієї публікації також залишилися кілька цікавих чисел журналу 1930 р., у яких можна натрапити на публікації видатних художників про театр.

Загалом масив театральних текстів у журналах-маніфестах незначний, однак ми усе ж зупиняємося на цій підгрупі, адже спільна вимога таких часописів звучала суголосно часові – аналогічно до назви провідного журналу 1920-х рр. – «Нове мистецтво».

Інша підгрупа – власне, **видання окремих театрів**, в Україні 1920-х рр.

представлена зокрема двома збірниками: «Мистецько-технічним ВИШем» (К., 1928) та «Річником Театрального музею» (К., 1930), тож нам видається коректніше іменувати її як підтип *видань окремих театральних установ*.

Цілком закономірно, що питанням музичного театру передовсім присвячений бюлетень Київського академічного оперного театру ім. К. Лібкнехта (1922. – № 1–12; 1922. – № 13/14 та 1923. – № 21–22. – «Опера»). Однак редакція намагається виходити й на ширше коло проблем. Так, кожне число журналу відкривається постановкою якогось одного з нагальних питань того часу – театру і глядача (№ 3), кризи в мистецтві, авторського права (№ 5), колективної творчості (№ 13/14), про т. з. старий і новий театр (№ 15) та багато інших.

Фейлетоністам часопису почасти вдається викликати не лише посмішку, а й співчуття: «Старі бенефіси – ідейні, змінилися новими бенефісами – матеріальними... <...> Взамін бенефісу душі прийшов бенефіс кишені. <...> Ось чому, читаючи нескінченні афіші, анонси та замітки про бенефіси, хочеться вірити, що вони досягнуть своєї мети. Дадуть аншлаґ. Той аншлаґ, з якого викроюється матеріальне благополуччя дуже багатьох трудівників сцени. Про це варто пам'ятати...»<sup>47</sup>.

Саме на сторінках «Опери» виходять з друку досить коректно сформульовані претензії М. Немирова щодо театральної критики: «У той час, як актор обдаровує нас пориваннями своєї тріпотливо-творчої душі – не можна обмежитися навіть талановитим звітом про вчорашню виставу. Треба йти далі. *Треба творити театр* (курсив наш. – В. С.), поглиблювати акторські пошуки і сценічні форми, давати стимули для подальшого руху вперед, представляти не лише “сьогодні” театру, але і його “завтра”, надії і сподівання театру, його мрії і поривання, прагнення та ідеали»<sup>48</sup>.

Як відомо, Мистецьке об'єднання «Березіль» замислювалося як складна розгалужена структура – зокрема, із серйозним театральним часописом «*Барикади театру*». Цього 20-сторінкового двотижневика за редакцією директора МОБу О. Лазоришака вийшло лише п'ять чисел з 20 листопада 1923 р. (як датується № 1) до січня 1924 р. (№ 4/5) – а це три журнали, оскільки два останні були спарені. Вступна стаття першого номера «Барикад» уже стала хрестоматійною в історії «Березоля», який, за словами Леся Курбаса, – «рух, і коли він ним перестане бути – заперечить своїй назві – взагалі перестане існувати»<sup>49</sup>. Тож це число здебільшого присвячене саме МОБу, однак уже тут виокремлюються деякі усталені розділи, як «Бібліографія», «Хроніка» – «Березоля» і загальна (з останнього номера додається ще й закордонна), «Полиця театровіда» та «Дописи» з різних куточків України... Найчастіше «Барикади театру» ставали місцем для текстів самого Курбаса. Судячи з деяких жанрів, пропонованих ним (скажімо, «Психологізм на сцені (конспект лекції для неофіта)»), режисер намагається створити справді вільний демократичний журнал. Схоже, «Барикади театру»



замислювалися Курбасом ще й як провокація належного рівня роздумів про театр. Тож слово тут надається уже успішному на цей час критикові, одному з організаторів Молодого театру Й. Шевченкові, режисеру «Березоля» Ф. Лопатинському, за яким і надалі закріпиться слава вдалого теоретичного пояснення практичних речей театру (передовсім гриму).

Цікаве також позиціонування часопису його редакцією. Сама назва однієї з рубрик – «Голоси преси», де подаються цитати з рецензій на вистави «Березоля», – звучить якимось відсторонено, наче «Барикади театру» до преси не належать... А всі крапки над «і» розставляє розділ «Ті, що *по той бік* [курсив наш. – В. С.]» з інформацією про діяльність Театру ім. І. Франка та ім. Т. Шевченка.

З приходом радянської влади були суттєво реформовані російські профспілки. Закономірно, що у 1920-ті рр. ці союзи вже мали власні видання. Однак **профспілкova періодика** «розвивалася нерівномірно <...> інтерес до них [профспілкових видань. – В. С.] виникає лише у перші місяці революції, а потім у середині 20-х років»<sup>50</sup>. «РАБИС» (російська абревіатура Спілки працівників мистецтва) мав широку мережу по всій республіці, тож впливові профспілкові видання часто з'являлися на периферії. Скажімо, «*Бюллетень искусства*», що його нам вдалося відшукати лише перший номер (від 5 жовтня 1923 р.), виходив у Житомирі. Цей восьмисторінковий щотижневий журнал мав розповсюджуватися не лише у газетярів, а й у всіх кіно та театрах міста за 100 рублів (зі знижкою 10 % профспілкам). Серед «співробітників» журналу, окрім житомирських журналістів та діячів мистецтва, фігурує і О. Дейч. Програму часопису відповідальний редактор Н. Кручинін від імені «Губрабису» пояснює словами А. Луначарського: «Революція дасть мистецтву зміст, мистецтво дасть революції – форму» (С. 1), тобто саме пошук і спрямування митців до цієї «форми» є завданням «Бюллетня искусства». З іншого боку, «широким масам трудівників далеко ще не роз'яснений смисл мистецтва і його роль у нашій пролетарській боротьбі за ідеал комунізму» – тож і це завдання ставить перед собою редакція. Перший номер видання відкривається статтею Г. Владимирського «Театр идёт!», де проголошується «Театральний Ренесанс, не лише як відродження майстерності гри, але і як створення театральних налаштованих глядацьких мас» (С. 2). Цей же автор пише рецензію, а його колега А. Ковський подає інформацію про «Театральний Житомир» за останні два сезони (С. 8), однак, на жаль, всі ці тексти є надто оглядовими і досить далекими від будь-якого аналізу. Також у журналі детально представлені рубрики мистецької хроніки (Градива. – С. 4–5), «В робочих клубах» (С. 5) та професійного життя Волинської губернської спілки (Джаман. – С. 3–4). Останніми у журналі стоять розлогі некролог В. Яхонтова «Памяти мастера Е. Б. Вахтангова» (С. 7–8), рекламна сторінка та дружні пародії, серед яких звертає на себе особливу увагу одна «усмішка»: «1-му Гостеатру. / Я в тесноте четве-

ростиший / Свой краткий изложу обзор: / Суфлеры – громче! Актёры – тише! / Пустые пьесы... и полный сбор» (С. 8). Ми детальніше зупинилися на цьому часописі, оскільки це перше введення відомостей про журнал у науковий обіг.

Оскільки профспілкові видання дедалі частіше вбачали у мистецтві пропагандистські завдання і закликали орієнтуватися і в театрі, і на шпальтах часописів на «масового трудового глядача», то згодом цей тип починає практично виконувати основні функції іншого нововведення радянської влади – «**масових журналів**» – феномену кінця 1920-х – початку 1930-х рр. Так, класичний часопис цього типу – «*Культфронт*» («*Рабочий клуб*». – Х., 1925–1935) – був органом Головополітпросвіти УРСР та Культвідділу ВУСПС і часто публікував матеріали про самодіяльне мистецтво, зокрема, цінні поради Ю. Смолича. Приналежність же до профспілки «масової» запорізької одноднівки<sup>51</sup> «*Рабис – красному бойцу*» (1929. – 23 февр.) прочитується навіть у її назві.

Однак чи не єдиним театральним масовим часописом цього часу було запорізьке видання «*Мистецтво масам*» (1929. – № 1–3). У передовій статті «П'ятирічка і театр» стверджується, що допомогти трудящим «не тільки знати п'ятирічку, але й відчувати її <...> повинна вся культосвітробота та невід'ємна частина її – театр»<sup>52</sup>. Від митців вимагається допомагати «у виконанні щонайважливіших громадсько-політичних кампаній» – ідеться про поширення елементів «культшефства колективів артистів над селом, практикуючи періодичні виїзди труп на села, організуючи спеціальні інсценізації, пристосовані до чергових кампаній на селі»<sup>53</sup>.

Схожими інтонаціями сповнена більшість публікацій часопису – цей «підтекст» часу патетично сформулював керманич заньківчанин Б. Романицький: «Сучасний театр є мистецький конденсатор життя, що заряджений певним змістом нашого сьогодні»<sup>54</sup>. Окрім новин, інформацій про творчі соцзмагання, рішення конференцій та зборів, редакція запроваджує рубрику «Говорить робітник-глядач», де практикується т. з. «колективна рецензія», що, звісно, має досить опосередковане відношення до власне мистецької критики.

Справжньою подією для Запоріжжя стає «Диктатура» І. Микитенка у постановці Театру ім. М. Заньковецької, яку Б. Романицький вважає «весною в сучасній театральній літературі»<sup>55</sup>. Місцева критика відзначає вже певні тенденції у розвитку колективу: «Ані на крок не відступаючи від здорового реалізму, він позбувся тої надмірної патетики, що лишилася у спадщину від старого “героїчного” репертуару. Помітно поліпшилися масові сцени, що набувають такої ваги в сучасних поставах і що в них особливо вдається взнаки бодай найменша надуманість і фальшивість»<sup>56</sup>.

Близьким до формату «масових» та профспілкових видань були в Україні т. з. **театральні-практичні журнали**. Цей «новий тип періодики, що з'явився

[в СРСР. – В. С.] 1919 р. на тлі бурхливого розвитку театального життя», на жаль, чи не найменше описаний В. Борзенком та його попередниками. Дослідник лише завуальовано пояснює: «Постановка проблем – головне, що відрізняло журнали цієї групи від дореволюційних попередників»<sup>57</sup>. Ще непевніше звучить твердження про аналітичний формат огляду театального процесу театально-практичними виданнями, адже це радше ознака «товстого» типу періодики. В результаті В. Борзенко трактує запропоновану ним категорію «театально-практичних журналів» зашироко і безапеляційно зараховує сюди надто різні російські пореволюційні видання, як-от: «Вестник театра», «Бирюч Петроградских государственных театров», «Еженедельник Петроградских государственных театров», «Жизнь искусства», «Культура театра» та «Современный театр».

Нам видається за можливе віднести до театально-практичних видань журнали про аматорський театр. Адже, ставлячи питання про адекватну форму «пролетарського мистецтва» та практичні способи її реалізації, вони, як правило, виходили далеко за межі самодіяльної творчості. Часто театально-практичні видання покривали коло професійних питань значно ширше, ніж навіть «товсті» мистецькі часописи. Вони чи не найретельніше серед вітчизняних журналів 1920-х рр. описували техніку сцени. Оскільки подібні видання були передовсім призначені для діячів самодіяльного мистецтва, то, звісно, вони містять цінні практичні поради про організацію театру на селі. Зрештою, як правило, дописувачами та очільниками театально-практичних часописів були професійні критики. Заступником редактора одеського «*Селянського театру*» (1925) був Л. Предславич – ту ж посаду у харківському «*Сільському театрі*» (1926–1930) обіймав найактивніший оглядач аматорського театру цього часу Ю. Смолич. Окрім того, у редколегії останнього журналу у різний час працювали такі знакові особистості, як Л. Болобан, Д. Грудина, М. Корляків, М. Фурер та М. Христовий. Постійними авторами були режисер Ф. Лопатинський, драматург Я. Мамонтов та провідний критик Й. Шевченко. На шпальтах «*Сільського театру*» натрапляємо також на статті П. Руліна та В. Хмурого. Своєрідні «майстер-класи» зі свого фаху для журналу дають Остап Вишня, композитори В. Верховинець і П. Козицький, режисери Б. Балабан, С. Бондарчук та Г. Ігнатович. «Сільський театр» абсолютно справедливо міг би називатися товстим театральним виданням. Відзначимо цікаву річ, помічену нами, – саме на сторінках «Сільського театру» провідні критики 20-х років «вчилися» складні речі висвітлювати просто. Щономера, пояснюючи недосвідченим читачам природу театру, вони тим самим чи не вперше формулювали для себе фундаментальні закони мистецтва...

Також в Україні в цей час існує кілька **фахових газет**. Передовсім ідеться про «*Театральную газету*» (Х., 1924) та «*Українську музичну газету*» (К., 1925), які, однак, через свій невеликий формат та періодичність рідко

ставали плацдармом для професійної критики. Водночас у 1920-ті рр. на панівні позиції серед мистецьких видань виходить додаток до столичної щоденної партійної газети «Вісти» – «Культура і побут» (X., 1923–25), де друкуються провідні харківські критики. Зокрема, саме на шпальтах цього видання з'являються професійні підсумкові огляди сезонів І. Туркельтауба.

Безперечно, наведена вище типологія жодним чином не претендує на універсальність та вичерпність. Так, журнал МОБу «Барикади театру», що має й усі ознаки «товстого» видання, ми зарахували до внутрішньотеатрального, адже факт, що цей часопис досяг високого фахового рівня, належачи до структури МОБу, видається нам принциповішим. Так само ми вчинили і з часописом «Сільський театр», виокремивши його в окрему групу, аби наочніше відобразити тенденції розвитку аматорського театру у другій половині 1920-х рр. Тож укотре наголосимо, що ця типологія виконує по суті утилітарні функції, лише змальовуючи основні контури та тенденції складної, ще зовсім не вивченої системи українського мистецького друку 1920-х рр.

---

<sup>1</sup> Stratman C. J. *American Theatrical Periodicals, 1798-1967 : a bibliographic guide* / Carl J. Stratman, C. S. V. – Durham, 1970. – P. ix.

<sup>2</sup> Частково українська мистецька періодика цього часу увійшла до покажчиків : *Періодика по литературе и искусству за годы революции, 1917–1932* / АН СССР ; Ин-т рус. лит-ры ; сост. К. Муратова ; под ред. С. Балухатого. – Л. : изд-во АН СССР, 1933. – 343 с. ; *Театральная периодика, 1917–1940* : библиогр. указ. Ч. II / сост. В. Вишневецкий. – М. ; Л. : Искусство, 1941. – 143 с.

<sup>3</sup> Див., напр.: *Періодика Західної України 20–30-х рр. ХХ ст. : матеріали до бібліографії* : у 5 т. – Л., 1998–2003; *Українські часописи Львова : історико-бібліографічне дослідження* : у 3 т. : у 4 кн. – Л., 2001–2003 та ін.

<sup>4</sup> Насамперед маємо на увазі фундаментальне дослідження на кшталт: Животко А. П. *Історія української преси*. – К., 1999. – 362 с.

<sup>5</sup> Кость С. А. *Західноукраїнська преса першої половини ХХ ст. у всеукраїнському контексті* : (засади діяльності, періодизація, структура, особливості функціонування) / Степан Кость. – Л., 2006. – С. 397.

<sup>6</sup> Див. насамперед: Акопов А. И. *Специальные журналы. Методология. История. Типология* : дисс. ...-ра филол. наук : 10.01.10 / Акопов Александр Иванович ; Киевский университет им. Т. Шевченко. – К., 1991. – 354 с.

<sup>7</sup> Борзенко В. В. *Российская театральная журналистика 1808–1991 гг. Историко-типологическое исследование* : дис. ... канд. филолог. н. , 10.00.01 / Борзенко Виктор Витальевич ; Тольятинский гос. универ. – Тольятти, 2008. – С. 111.

<sup>8</sup> Булгаков А. *Обзор литературы по театру епохи военного коммунизма* / А. Булгаков, С. Данилов // *История советского театра : очерки развития*. Т. 1 : *Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма, 1917-1921* / Гос. акад. искусствозн. ; В. Е. Рафалович (главред.). – Л. : Л. отд. Гос. изд-ва лит., 1933. – С. 357-382.

<sup>9</sup> Там само. – С. 378.

<sup>10</sup> Там само. – С. 379.

<sup>11</sup> Там само. – С. 380.

<sup>12</sup> Лапкина Г. А. История русской театральной критики : учеб. пособие. Вып. I / Лапкина Г. А. ; под ред. А. Альтшуллера . – Л., 1975. – 85 с.; Королева Н. В. История русской театральной критики : учеб. пособие. Вып. II / Королева Н. В., Лапкина Г. А. ; под ред. А. Альтшуллера . – Л., 1976. – 111 с.; Альтшуллер А. Я. История русской театральной критики : учеб. пособие. Вып. III / Альтшуллер А. Я., Данилова Л. С. ; под ред. Г. Лапкиной. – Л., 1976. – 76 с.; Альтшуллер А. Я. История русской театральной критики : учеб. пособие. Вып. IV / Альтшуллер А. Я., Данилова Л. С.; под ред. Ю. Герасимова. – Л., 1977. – 71 с.; Герасимов Ю. К. История русской театральной критики : учеб. пособие. Вып. V / Ю. К. Герасимов ; отв. ред. А. Альтшуллер. – Л., 1977. – 73 с.

<sup>13</sup> Очерки истории русской театральной критики : конец XVIII – первая половина XIX века / Ленинград. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; под ред. А. Альтшуллера. – Л. : Искусство, 1975. – 380 с. ; Очерки истории русской театральной критики : вт. половина XIX века / Ленинград. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; под ред. А. Альтшуллера. – Л. : Искусство, 1976. – 340 с. ; Очерки истории русской театральной критики : конец XIX – начало XX века / Ленинград. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; под ред. А. Альтшуллера. – Л. : Искусство, 1979. – 325 с.

<sup>14</sup> Мухранели И. Л. Из истории советских театральных журналов : (1918-1923 гг.) / И. Л. Мухранели // Вестник Московского университета. Серия XI. Журналистика / редкол. Я. Засурский (отв. ред.) и др. – 1971. – № 4. – С. 38-49. Як стверджує В. Борзенко, розвідка І. Мухранелі згодом вилилося у дисертаційне дослідження «Становлення типу радянського театрального журналу 1920-1930-х років» (Див.: Борзенко В. В. Знач. праця. – С. 115.).

<sup>15</sup> Там само. – С. 39.

<sup>16</sup> Там само. – С. 40.

<sup>17</sup> Там само. – С. 41.

<sup>18</sup> Рыбакина Т. Ю. Театральные журналы Москвы 1919-1929 годов : автореф. ... канд. искусствовед., 17.00.01. / Рыбакина Татьяна Юрьевна ; ГИТИС. – М., 1991. – 26 с.

<sup>19</sup> Бочаров А. Г. Основные принципы типологии современных советских журналов / А. Г. Бочаров // Вестник Московского университета. серия XI. журналистика / редкол. : Я. Засурский (отв. ред.) и др. – М., 1973. – № 3. – С. 25-36.

<sup>20</sup> Рыбакина Т. Ю. Знач. праця. – С. 4.

<sup>21</sup> Питанню історії театральної критики України (однак інших періодів її розвитку) уже були присвячені дві дисертаційні праці українських дослідників: значною мірою – Болгарская Т. Д. Развитие демократических тенденций в русском драматическом театре Киева 50-60-х гг. XIX в. : автореф. дисс. ... канд. искусствовед., 17.00.01 / Гос. ордена Труд. Красного Знамени и ордена Дружбы народов ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского ; Болгарская Татьяна Дмитриевна. – М., 1980. – 27 с. та Неволов В. В. Театральный процесс на Украине и критика семидесятих годов : автореф. дисс. ... канд. искусствовед., 17.00.01 / Гос. ордена Труд. Красного

Знамени и ордена Дружбы народов ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского ; Неволов Василий Васильевич. – М., 1987. – 22 с.

<sup>22</sup> Білик А. А. Театральна критика Одеси в контексті міської видовищної культури (друга половина XIX – друге десятиріччя XX ст.) : дис. ... канд. мистецтвознав., 26.00.01 / Білик Анна Анатоліївна ; ОНПУ. – О., 2009.

<sup>23</sup> Там само. – С. 67.

<sup>24</sup> Борзенко В. В. Зазнач. праця. – 191 с.

<sup>25</sup> Дешо емпіричний характер свого дослідження і зазначеної типології визнає і сам автор: Там само. – С. 111.

<sup>26</sup> Булгаков А. Зазнач. праця. – С. 379.

<sup>27</sup> Мухранели И. Л. Зазнач. праця. – С. 45–46.

<sup>28</sup> Периодика по литературе и искусству...

<sup>29</sup> Там само. – С. 32–34.

<sup>30</sup> Там само. – С. 15.

<sup>31</sup> Борзенко В. В. Зазнач. праця. – С. 43.

<sup>32</sup> Очерки истории русской советской журналистики, 1917–1932 / ответ. ред. А. Дементьев. – М. : Наука, 1966. – С. 484.

<sup>33</sup> Аркадьев А. А. П. Чехов : (К шестидесятилетию со дня рождения) / Ал. Аркадьев // Лава. – О., 1920. – № 2. – С. 22–23.

<sup>34</sup> Валевский. Пролетарский театр / Валевский // Там само. – С. 23–24 ; Крыжицкий Г. Актёр трёх измерений / Г. Крыжицкий // Там само. – С. 24–26 та ін.

<sup>35</sup> Бачеліс І. Загроза кіно-вампуки! / І. Бачеліс // Кіно. – 1926. – №4. – С. 10–11; Григорій К. Театр та кіно-театр / Григорій К. // Там само. – 1927. – № 2. – С. 12; Озеров О. Німа плівка // Там само. – № 7. – С. 9; Херсонський Х. Кіно в театрі / Хрис. Херсонський // Там само. – № 10. – С. 5 та ін.

<sup>36</sup> Див., напр.: Морт В. Інтерв'ю з громадською халтурою : (фейлетон) / Віктор Морт // Радянське мистецтво. – К., 1928. – № 5. – С. 6–7.

<sup>37</sup> Якубовський Ф. По українських журналах / Ф. Якубовський // Критика. – 1928. – № 3. – С. 117, 119–120.

<sup>38</sup> Борзенко В. В. Зазнач. праця. – С. 110.

<sup>39</sup> Детальніше див.: Капелюшний А. О. Сатиричний журнал «Червоний перець». – Л., 1986. – 143 с.

<sup>40</sup> Див.: Дузь І. М. Українська радянська сатира 20-х років. – О., 1962. – С. 32.

<sup>41</sup> Борзенко В. В. Зазнач. праця. – С. 110.

<sup>42</sup> Там само. – С. 120.

<sup>43</sup> Там само. – С. 95.

<sup>44</sup> Див. напр.: Полторацький О. Народний Мазайло / Ол. Полторацький // Авангард-Альманах. – Х., 1930. – № 6. – С. 35–49.

<sup>45</sup> Скрипник Л. Театр, цирк, опера, танок, музика / Леонід Скрипник // Нова генерація. – 1929. – № 4. – С. 41–50.

<sup>46</sup> Див. хоча б: Сулима М. Леся Курбаса і Михайль Семенко / Микола Сулима // Курбасівські читання : наук. вісник / Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса ; редкол. Н. Корнієнко (голова) та ін. – К. : [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2007. – № 2 : до 120-річчя від дня народження Леся Курбаса: історія, теорія, критика / ред.-упоряд. В. Собіянський, Т. Бойко. – С. 118–132 та Панасюк В. Художественная утопия и

политическая реальность на сцене харьковской оперы (из истории театра 1920-30-х годов) / Валерий Панасюк // Там само. – 2009. – № 4 : діалог Культури і Політики / випуск. ред. Г. Веселовська; ред.-упоряд. В. Собіянський. – С. 114-127 відповідно.

<sup>47</sup> Гран. О бенефисах / Гран // Киевский академический оперный театр им. Либкнехта : бюллетень. – 1922. – № 5. – С. 10.

<sup>48</sup> Немиров М. О критике / Михаил Немиров // Опера. – К., 1922. – № 19. – С. 9.

<sup>49</sup> Курбас Л. Березиль / Лесь Курбас // Барикади театру. – К., 1923. – № 1. – С. 3.

<sup>50</sup> Очерки истории русской советской журналистики, 1917-1932. – М., 1966. – С. 484.

<sup>51</sup> М. Б. П'ятирічка і театр / М. Б. // Мистецтво масам. – Запоріжжя, 1929. – № 1. – С. 3.

<sup>52</sup> Там само.

<sup>53</sup> Романицький Б. Спрямувати думку глядача в бік активної участі в соцбудівництві // Там само. – С. 6.

<sup>54</sup> У-ль. Зобов'язання треба виконати / У-ль. // Там само. – С. 8–9.

<sup>55</sup> Бронков М. Підсумки перших постанов : «Голос надр», – «Князівна Вікторія», – «Огненный мост» / М. Бронков // Там само. – С. 10.

<sup>56</sup> Борзенко В. В. Знач. праця. – С. 102.

<sup>57</sup> Там само.



## Іван Сергійович Корнієнко

*До 100-річчя від дня народження  
(1910–1975)*

24 листопада 2010 р. у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого відбувся вечір, присвячений пам'яті Івана Сергійовича Корнієнка – учасника Великої Вітчизняної війни, заслуженого працівника культури України, доктора мистецтвознавства, ректора Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (1968–1975) і одного із засновників кінофакультету КДІТМ (1961), українського дослідника кіно, автора понад 300 фундаментальних кінознавчих праць.

Вечір пройшов у ширій і теплій обстановці. Спогадами щедро ділилися рідні, друзі, колеги та учні І. Корнієнка, для яких він завжди залишився Людиною, Другом, Учителем.





Творчість є позитивно спрямовуючою інноваційною діяльністю, що продукує виключно позитивні в ціннісному відношенні речі, збагачує людство новими звершеннями, забезпечує розвиток цивілізації та культури, сприяє суспільному прогресу<sup>2</sup>. Творча діяльність здатна приносити людям велику користь – у різних формах її прояву і в різних напрямках її здійснення. Вона є способом самовдосконалення особистості, засобом задоволення зростаючих матеріальних і духовних потреб (продукуючи для цього потрібні речі), виступає рушійною силою суспільного розвитку, збагачує світ цивілізації та культури новими здобутками, приносить особисту насолоду індивідам від самого процесу її здійснення. Все це досягається завдяки таким сутнісним властивостям творчості, як якісна новизна, смислова оригінальність, змінюваність та поступовий розвиток.

Творчість, за визначенням і суттю, є формою людської активності, способом буття людини в світі, її самоствердження і саморозвитку, засобом існування особистості. При цьому творчість – позитивна людська цінність, яка отримує, відповідно, і схвальну оцінку, але лише за умови, коли вона здійснюється в межах визнаних соціокультурних норм.

Особистість творця знаходить своє вираження через продукти його творчої діяльності, забарвлює їх своєрідністю та неповторністю своїх почуттів, свого характеру. Особистість, її внутрішній світ завжди ширше та глибше того, в чому вона може себе виявити. Творча особистість виявляє себе не тільки в самому акті та продукті діяльності, а й у повсякденному житті, у стосунках між людьми, в тому мікрокліматі, що його створює вона навколо себе, в тих почуттях, які творить, виявляє та оберігає, передусім у натхненні. Люди, сповненні високого чуття, емоційно піднесені, здатні бачити нове та прекрасне в повсякденному житті, вміють тонко відчувати та виявляти свої почуття, постійно жити повним, цілеспрямованим, внутрішньо багатим життям<sup>3</sup>.

В. Гюго писав: «Є люди – воістину океани. Ці хвилі, припливи та відливи, жахливі коливання, голоси всіх подувів, вся непроглядна чорнота і вся прозорість, рослинні товщі відхланей, оманливі хмари серед ураганів, запінені орли, прекрасні сходження світил, віддзеркалені якимсь незанимким заворушенням мільйонів світляних вершин – непевних гребенів самої незмірності, великі перебіжні блискавки, що ніби когось вичікують, огроми всіх ридань, давно сподіванні страхіття, ночі, що їх роздер звіриний рик, безумство, шал, терзання, стромовини, загибель кораблів, зіткнення морських армاد, людські і божественні громи, скривавлені провалля; а згодом – погідність, мир і яснота, святочна радість, білизна вітрил, рибальські судна, співи серед прибою, чудові гавані, вся глибоческа блакить води і неба, благодійна терпкість, гіркота, котра несе здоров'я світові,

сіль, без якої все погнило б; лють і впокорення, все у єдиному, неждане в непорушному, безкрає диво невичерпно-мінливої одноманітності, рівної після потрясінь, пекло і рай одвічно розбуялого безмежжя – усе це може в собі ховати людський дух; тоді він зветься генієм»<sup>4</sup>.

Такою людиною-«океаном» був Іван Сергійович Корнієнко. Людина-легенда, яка творить історію і культуру і залишається як визначна особистість національного мистецького та й культурного простору другої половини ХХ століття.

Іван Сергійович Корнієнко – український дослідник кіно, автор фундаментальних кінознавчих праць, кіносценарист, публіцист, громадський діяч, ректор Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого з 1968-го по 1975 рік. Він був доктором мистецтвознавства, професором, заслуженим працівником культури України, заступником голови Співки кінематографістів України, членом Президії Співки кінематографістів України, членом Співки театральних діячів України.

Народився Іван Корнієнко 27 листопада 1910 р. у селі Шестірня (нині Широківського р-ну) Дніпропетровської області в шахтарській родині. В кінці 20-х років він стає студентом Одеського музично-драматичного інституту. Там же, в Одесі, він знайомиться з уже тоді відомим режисером Олександром Довженком. І з того часу і на все життя поєднуються шляхи Івана Корнієнка та Олександра Довженка. Саме Довженко порадив йому присвятити життя кінематографові. Саме І. С. Корнієнко є першим, найавторитетнішим, дослідником творчості геніального митця. Довженкіана – це науково-дослідна робота, якій присвятив довгі роки свого наукового життя І. С. Корнієнко. Зазначимо, що наприкінці 1930-х він стає студентом заочного відділення мовно-літературного факультету Київського педагогічного інституту.

Трудовий шлях І. Корнієнко розпочинає на редакторсько-сценарній роботі в «Українфільмі» (Харків) та в Управлінні кінопромисловістю України (1932–1941). Іван Сергійович – учасник Великої Вітчизняної війни, отримав на війні важкі поранення, які впродовж всього життя постійно давалися взнаки. В 1946–1949 рр. працював у Міністерстві кінематографії України й на Київській кіностудії ім. О. П. Довженка, був на керівній роботі в апараті ЦК Компартії України (1949–1958), відповідальним редактором журналів «Мистецтво» та «Новини кіноекрана».

Він – автор близько трьохсот наукових статей, монографій, сценаріїв; понад десятка книжок: «Кіно і молодь» (К., 1933, у співавт.), «Арсенал» (К., 1934), «Українське радянське кіномистецтво. 1917–1929» (К., 1959), «Ігор Савченко» (К., 1963, у співавт.), «Кіно і роки» (К., 1964), «На орбітах кіномистецтва» (К., 1965), «Півстоліття українського радянського кіно» (К., 1970),

«Мистецтво кіно» (1974), «Кино Советской Украины» (М., 1975), «Олександр Довженко» (1978), «Чарівний промінь» (1981), «Про кіномистецтво» (К., 1985), розділу до 1-го тому «Історії українського радянського кіно» (К., 1986, у співавт.), — а також сценаріїв науково-популярних і документальних фільмів: «Українське народне мистецтво» (1955), «Гнат Юра», «Золоті руки» (1960).

Сторінки досліджень, статей, рецензій І. С. Корнієнка відбивають найголовніші явища української кінематографії, а також процес їх наукового дослідження. Писав Іван Сергійович і про театр, про живопис та народну творчість, рецензував книги, створював сценарії науково-популярних фільмів.

Науковий та творчий шлях Івана Корнієнка починається з Одеси. Відтоді він на все життя пов'язує себе з мистецтвом. Вже тоді І. Корнієнко твердо вирішив віддати улюбленій справі всі сили — і ніколи не шкодував їх, віддано працюючи до останнього дня. Після напруженого дня у редакторському кабінеті журналу «Мистецтво» чи у кабінеті ректора Київського театрального інституту він сідав за письмовий стіл — це була його друга зміна. І так рік за роком. Всі, хто знав Івана Сергійовича, багато можуть розповісти про його дивовижну працездатність, невтомну допитливість, широту інтересів, про його вміння добиратися до глибин досліджуваного явища. Він встиг так багато зробити тому, що був взірцем відповідальності. Інтереси справи були для нього над усе. Крім кіно, був добре обізнаний з літературою, театром, цікавився образотворчим мистецтвом, фольклором.

Мистецтво він знав добре — не зовні, а зсередини. Закінчивши інститут, І. Корнієнко працював режисером Театру робітничої молоді, а потім аж до початку Вітчизняної війни — редактором-консультантом сценарно-художнього відділу «Українфільму». Тут він назавжди прикипів до кінематографа. Познайомився з його творчими працівниками, серед них — Олександр Довженко, Ігор Савченко, Іван Кавалерідзе, Данило Демуцький, Лесь Курбас, видатні театральні актори — Амвросій Бучма, Наталя Ужвій, Іван Замичковський, — і з багатьма побратався на все життя. Добре вивчив кіновиробництво, знав його досконало. В тридцять років сам почав писати, друкуватися у газетах та журналах, видав брошуру про фільм Олександра Довженка «Арсенал».

З першого дня війни Іван Сергійович на фронті. Він бореться з ворогом і зброєю слова — палкого, пристрасного і зворушливого, котре доходить до серця. Багато пише для фронтових газет. Майор Корнієнко, чотири рази поранений, нагороджений орденами Червоної Зірки, Вітчизняної війни 1-го і 2-го ступеня, медалями, закінчує війну у визволеній Європі й повертається до роботи у царині культури.

Значний внесок у відродження українського кіно він зробив на посту начальника сценарного відділу Київської кіностудії (нині кіностудія ім. О. Довженка). То були нелегкі роки, скільки зусиль довелося докласти всім, щоб українське кіно розгорнуло крила. Невтомно працював і продовжував писати: дослідник мистецтва ніколи не відступав у ньому на другий план. Він не уявляв свого життя без активної участі в розвитку науково-критичної думки.

З 1958 р. І. Корнієнко був головним редактором журналу «Мистецтво» та «Новини кіноекрана» і помітно впливав на формування фронту теоретичних досліджень українських мистецтвознавців, його численні статті читали уважно й обговорювали. Він ніколи не нав'язував свою думку колегам та учням. Навпаки, наполягав на тому, що прогрес мистецтва неможливий без творчих дискусій, суперечок, обміну думками, досвідом. І якщо переко-нувався, що був неправий, визнавав це. Його твори яскраво свідчать про те, що йому був завжди чужий догматизм, нормативність в оцінках живого кінопроцесу. Він умів відмовитися від помилкових або застарілих тверджень, бо дбав завжди про глибину та дієвість наукової та практичної

У 1961 р. І. С. Корнієнко разом з І. І. Чабаненком та В. І. Івченком засновує кінофакультет Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, очолює кафедру кінознавства, а через вісім років стає ректором інституту. Він захищає – першим в Україні – докторську дисертацію з теорії кіно, стає професором і присвячує себе великій справі виховання молодих творчих кадрів. Без вихованців кінофакультету не можна собі уявити український кінематограф другої половини ХХ ст. Отже, І. Корнієнко був серед тих, хто першими зрозуміли життєву необхідність створення національної кіношколи, що продовжувала б славні традиції українського кіноінституту, який існував у тридцяті роки.

Напружену роботу ректора та завідувача кафедри Іван Корнієнко поєднував з критичною та дослідницькою діяльністю. У 1970 р. видавництво «Мистецтво» видало його монографію «Півстоліття українського радянського кіно», яка набула широкого визнання, тому що визначила новий щабель у вивченні історії нашого мистецтва. Згодом виходять його книги «Кіно і роки», «Мистецтво кіно. Принципи та художні засоби», «На орбітах кіномистецтва», «Ігор Савченко». Помітною подією стає монографія «Кино Советской Украины».

І. Корнієнко пише про традиції та новаторство не абстрактно. Він вивчає живий досвід митців і робить висновки та узагальнення на основі знання закономірностей розвитку всього пласту кіномистецтва. Тому він переконливо доводить високу ціну справжнього новаторства і не менш переконливо засуджує «новаторство», штучний експеримент заради експерименту. Не

випадково І. Корнієнко виходить з глибинних традицій національного кіно, шукаючи там невмирущі критерії мистецького новаторства. Це правильний підхід до проблеми, надійний орієнтир в аналізі творчого доробку митця та кіно в цілому. І аж ніяк не випадково цей плідний шлях приводить автора до Довженка, до роздумів про його творчий подвиг. Так історія служить сучасності, так новаторство виростає з глибинних традицій мистецтва.

Швидкоплинний час вніс певні корективи в деякі оцінки та судження, що ми їх знаходимо у статтях та рецензіях Івана Сергійовича. Це, як відомо, явище цілком закономірне. Наука не стоїть на місці, критична думка постійно підвищує свій рівень, переглядаючи те, що було нею зроблено, – час дає цю можливість, і відстає той, хто не хоче або не вміє нею користуватися. Йдеться не про безпринципне пристосування до «злободенності», йдеться про невпинне поглиблення аналізу мистецької спадщини. Науковець, безперечно, ці необхідні уточнення легко зробить сам, враховуючи сьогоднішній рівень наших знань про радянське та світове кіно. Однак, роблячи це, не слід нам забувати, що без здобутків нашого кінознавства 1950-х – 1970-х років, зокрема, без широких оглядово-тематичних статей, в яких систематизовано та осмислено багатющий матеріал, наша кінознавча думка не могла б нині так успішно рухатись уперед, розв'язуючи свої складні завдання.

Спадщина провідного українського кінознавця – це історія національного кінознавства, з його пошуками, здобутками, заглибленням у матеріал, це його зростання, мужніння впродовж двадцяти років. Отож не можна цю історію переписувати, не треба її «осучаснювати»! Ми законно пишаємося нею і вивчатимемо її за першоджерелами, до яких належать і нестаріючі праці І. С. Корнієнка.

Не оминає І. Корнієнко і недоліки. Про них він пише відверто, намагаючись розкрити причини вад та прорахунків, допомогти митцям. Він ніколи не виступав у ролі фіксатора або ж ментора, доктринера, якому нібито відомі рецепти успіху. Навпаки, він розмірковував разом з митцями, ділився своїми спостереженнями.

Ще одна приваблива риса його творчості – вимоглива доброзичливість. Для нього не було щастя більшого за те, коли він міг поздоровити митця з перемогою. Сторінки його статей яскраво свідчать про це. Але й гірку правду сказати прямо у вічі він умів і говорив її завжди. Іншою своєю роль у мистецтві Іван Сергійович Корнієнко не уявляв.

Вимогливою доброзичливістю позначені і праці, в яких Іван Корнієнко подає портрети митців, рецензії на книги, фільми, вистави, малюючи широку панораму розвитку національного мистецтва, так би мовити, великим планом, зблизька. На першому місці, звичайно, – Олександр Петрович

Довженко, доробок якого І. Корнієнко вивчав усе життя. Творчість класика світового кіно, гордості української культури дала можливість кінознавцеві дослідити такі важливі проблеми, як національна своєрідність митця, внутрішня логіка розвитку творчості великого художника.

Порада Івана Сергійовича для практиків, завжди була дорогоцінною. І сьогодні, перечитуючи його рядки про видатних українських митців, ми так само хвилюємось, як тоді, коли вони самі читали їх уперше. І. Корнієнко, говорячи завжди від свого імені, говорив також і від імені глядачів. Він мав на це право, добре знаючи нашу глядацьку аудиторію, зустрічаючись з нею постійно протягом багатьох років. І хоча він не любив висловлювань на зразок «глядач не приймає», «глядач вимагає», але на практиці завжди враховував попит аудиторії, її прагнення, хоча і не робив з них фетиша. Митець добре розумів: глядача треба виховувати, розвивати його смак, підвищувати естетичну культуру. Тому його статті та книги завжди свідомо розраховані не тільки на фахівців, а й на масового читача. Вони написані просто, доступно, жваво.

Відчуття єдності з аудиторією було притаманне І. Корнієнкові у всіх сферах його багатогранної діяльності. Він був одним з організаторів та керівників Співки кінематографістів України, багато років очолював секцію теорії та критики Співки, велику роботу проводив як член президії Українського театрального товариства та член Комітету з Державних премій УРСР. Багатий мистецький досвід, високий художній смак надавали ваги його судженням та пропозиціям. Саме на цьому ґрунтувався його великий авторитет мистецтвознавця, педагога, громадського діяча.

Український інтелігент Іван Сергійович Корнієнко пройшов великий життєвий шлях разом з українським мистецтвом, зростав разом з ним і служив йому вірно до останньої хвилини.

У листопаді 1975 р. – напередодні шістдесятип’ятиліття – Івана Корнієнка на стало. Але залишилися його книги, статті. Стали відомими українськими митцями його учні. Життєвий та творчий шлях Івана Сергійовича Корнієнка – це становлення та розвиток українського кіномистецтва та науки про нього, організація освіти та виховання творчої молоді.

Учителю, уже ми вдвох з тобою...  
Не молодість твоя і молодість моя...  
І ріки з водами, і вечір за горою,  
І ранку під горою течія...

\* \* \*

Іди та будь! Пребудь мені у мені!  
Прощайте, дорогий... Так мало вас люблю...  
Святиться та любов в моім малім іменні –  
Не поруйную і не попалю.

*Микола Вінграновський*

---

<sup>1</sup> Бердяев Н. А. Самопознание : Опыт философской автобиографии / Николай Александрович Бердяев. – М. : Книга, 1991. – С. 199.

<sup>2</sup> Леонтьев А. Н. Ценность как междисциплинарное понятие : опыт многомерной реконструкции / А. Н. Леонтьев // Вопросы философии. – 1996. – № 4. – С. 15–26.

<sup>3</sup> Богоявленская Д. Б. Интеллектуальная активность как проблема творчества / Диана Борисовна Богоявленская. – Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовского ун-та, 1983. – 172 с.

<sup>4</sup> Гюго В. Мистецтво і народ : Збірник / Віктор Гюго ; пер. з фр. М. Н. Москаленка. – К. : Мистецтво, 1985. – С. 188–189.



### **ЛЮДИНА, ПЕДАГОГ, НАУКОВЕЦЬ**

Є особистості, без яких важко собі уявити вітчизняний культурний простір. До них, безперечно, належить Іван Сергійович Корнієнко. Всі, хто знав цю людину, назавжди збережуть у пам'яті його широку ерудицію вченого, педагогічний такт і душевну щирість у спілкуванні з колегами. Та професор Корнієнко залишив слід не лише в серцях людей свого покоління. Його книжки слугуватимуть дороговказом у світі прекрасного тим, хто нині прагне присвятити свою діяльність українській культурі.

Шлях Івана Сергійовича Корнієнка в мистецтво, в науку не був легким і второваним. Майбутній професор, доктор мистецтвознавства народився в 1910 році в селі Шестірня Катеринославської губернії (тепер Широківського району Дніпропетровської області) в сім'ї робітника. Змолоду пізнав тяжку працю на шахті в Кривому Розі, вантажником у Нікополі. Та ніякі труднощі не могли зупинити потяг юнака до знань.

Працюючи, він закінчив середню школу і в 1927 р. вступив до Одеського музично-драматичного інституту на театральний факультет. Цей вибір не був випадковим. Ще школярем юнак грав у самодіяльному театрі, віддаючи йому весь вільний час.

Наприкінці 1920-х років мистецьке життя в Одесі вирувало. Одеська кінофабрика, тоді найбільша на теренах України, неначе магнітом притягувала літераторів, режисерів, акторів. На мальовничих вулицях міста можна було зустріти таких знаменитостей, як А. Бучма, Н. Ужвій та інших акторів курбасівського «Березоля». З Москви приїздив «мейєрхольдівець» Н. Охлопков, на одеській кінофабриці готували до постановки сценарії В. Маяковського. Починали свій шлях кіномитці, яким судилося принести українському кіно світову славу: О. Довженко, І. Кавалерідзе, Д. Демущкий.

Уявлення про життя мистецького, кінематографічного середовища в Одесі можна скласти з відомого твору Ю. Яновського «Майстер корабля». Саме Ю. Яновський, М. Бажан, М. Йогансен органічно увійшли в кінематограф, несучи в собі настрої та ідеї українського Відродження.

Тепер, коли гортаєш книжку І. С. Корнієнка «Українське радянське кіномистецтво. 1917–1929 рр.», приходять усвідомлення, звідки у автора таке точне і разом з тим емоційне бачення того часу.

Чимало імен визначних митців прозвучали на повний голос на сторінках цієї книжки. Це і Лесь Курбас, чий кінематографічний доробок довгий час просто замовчувався, і видатний український актор Іван Замичковський, чие ім'я несправедливо було майже забуте. Сторінки, присвячені роботі цього майстра у фільмі Г. Стабового «Два дні», приваблюють як глибиною мистецтвознавчого аналізу, так і хвилюючою емоційністю. Дослідник цілком справедливо ставить українського актора в один ряд з видатними майстрами світового кіно.

Системно простежено і проаналізовано творчість А. Бучми в німому кінематографі. Цілком слушно розставлені акценти і виділена роль у «Нічному візнику» (реж. Г. Тасін), де акторське виконання Бучми піднімається до трагедійних висот.

Говорячи про майстрів старшого покоління, автор водночас особливу увагу приділяє тим, хто, прийшовши у другій половині 1920-х, приніс українському кінематографові світову славу і визнання. Це стосується передусім творчості Олександра Довженка. На сторінках книжки йдеться про непростий шлях митця в кінематограф, наголошується новаторство «Звенигори», що знаменувала собою, за словами С. Ейзенштейна, «народження майстра», і внутрішня цілісність та гармонійність «Арсеналу», де Довженків стиль знайшов своє повне й завершене виявлення.

Важливо зауважити, що дослідник не зосереджується лише на вершинних явищах українського кіно, відтворюючи на сторінках своєї книжки те, що можна назвати кінематографічним «потокком», без чого загальна картина була б неповною і невиразною.

Порушуючи хронологію, ми звернулися до першої ґрунтовної праці відомого кінознавця тому, що, на нашу думку, на її сторінках вилились ті враження, які ще в студентські роки сформували його як творчу особистість. До цього історичного періоду, як і до постаті Довженка, Корнієнко повертатиметься ще не раз у своїх наступних працях, поглиблюючи і урізноманітнюючи своє бачення.

Втім, повернемося в минуле. По закінченні інституту в Одесі, молодий випускник їде на Донбас, де пробує свої сили як режисер театру робітничої молоді, сміливо беручи до постановки як класику («Наймичка»), так і п'єси сучасних молодих драматургів («Диктатура», «Республіка на колесах») та інші. Коротка режисерська практика, однак, стала в пригоді майбутньому мистецтвознавцеві, дала можливість побачити і відчути професію режисера, як то кажуть, зсередини.

Та вже в 1932 р. І. С. Корнієнко розпочне свою роботу в кіно, з яким і пов'яже все своє творче життя. Він приходить у сценарно-художній відділ «Українфільму» як редактор-консультант. Як і ВУФКУ, його наступник «Українфільм» тоді знаходився у «тодішній столиці» УРСР — у Харкові. Місто по праву вважалося з 1920-х років культурним центром країни, де

вирувало мистецьке життя. І хоч уже відчувалося ідеологічне «закручування гайок», ще можна було подивитися знамениті курбасівські спектаклі «Березоля», ще багатим і різнобічним було літературне середовище, хоч дуже скоро художники і режисери, визначні письменники і поети стануть жертвами сталінського терору. Та поки що точилися жваві дискусії щодо подальшого розвитку вітчизняної культури, її перспектив. Все це не могло не вплинути на молоду людину, що обрала свій шлях у мистецтві. Тут, у Харкові, відбувалися зустрічі і спілкування з О. Довженком, Л. Курбасом, А. Бучмою, Н. Ужвій та іншими митцями, яким Корнієнко присвятить не один рядок своїх статей і книжок.

Писати Корнієнко почав ще в студентські роки. А в тридцяті побачили світ його перші книжки «Кіно і молодь» (К., 1933, у співавторстві) і «Арсенал» (К., 1934), з якої, власне, починається Корнієнкова «Довженкіана». Великому режисерові дослідник присвятив не одну сторінку, аналізуючи Довженків творчий доробок у широкому суспільно-історичному і культурологічному контексті. Свого роду підсумком стало дослідження «Олександр Довженко» (К., 1978), де постать митця було розкрито багатопланово і багатогранно. Корнієнко побачив творця українського поетичного кінематографа і як неповторне явище мистецтва, і як людину, чий життєвий шлях торувався в непрості, сповнені надзвичайного драматизму історичні часи. Автор трактував Довженка і як творця нового напрямку в кінематографі, і як видатного публіциста-документаліста, і як письменника, чий твори збагатили українську літературу.

Корнієнко акцентував увагу на тих життєдайних джерелах, що живили творчість митця. В дослідженні наголошується той глибинний зв'язок, що пов'язував Довженка, світ його образів з народними фольклорними витоками.

Тут слід зауважити, що для Корнієнка тема народної творчості була надзвичайно близькою. Його роздуми і дослідження було узагальнено в книжці «Українське народне мистецтво» (К., 1954). Напрацьований у книжці матеріал стане основою сценаріїв документальних стрічок «Українське народне мистецтво» (1955 р.) і «Золоті руки» (1960 р.). Остання стрічка привертає особливу увагу ще й тому, що фільм поставив Сергій Параджанов. І, на нашу думку, ця співпраця не була випадковою. Майбутнього постановника таких шедеврів, як «Тіні забутих предків» і «Цвіт граната», режисера, для якого увага до артефакту, естетизація предмета були одним з основних художніх прийомів, знайшов для себе благодатний ґрунт у сценарії, присвяченому мистецтву народних майстрів, чия творча палітра розкривала горизонти неповторного національного світобачення.

Ще одним кіномитцем, який привертав увагу дослідника, був І. Савченко. І. С. Корнієнко робить надзвичайно точний акцент на епіко-драматичному характері його обдарування, простежуючи, як від фільму до

фільму збагачувалася палітра митця, розширювалися його творчі горизонти. Особливу увагу в книжці «Ігор Савченко» (К., 1963 р., у співавт.) приділено такому шедеврові, як «Богдан Хмельницький». І, звичайно ж, «лебединій пісні» режисера – «Тарас Шевченко».

Хоч творчості І. Кавалерідзе Іван Сергійович Корнієнко не присвятив окремої монографії, до цієї визначної постаті він не раз звертається в своїх історичних розвідках.

І сьогодні актуальним лишається той підхід до спадку режисера-експериментатора, що його запропонував І. С. Корнієнко.

Шістдесяті роки ХХ ст. були надзвичайно плідними для Івана Сергійовича Корнієнка. В 1964 р. виходить його монографія «Кіно і роки. Від німого кіно до панорамного». Вже з самої назви зрозуміло – вчений бачить кінематограф як мистецтво технологічне, де зміни технологій принципово впливають на саму естетику екранного видовища. Лишаючись на міцному історичному ґрунті, дослідник виходить на теоретичні узагальнення, аналізуючи синтетичну природу кінематографа, його взаємозв'язки з мистецтвами традиційними. Тут потрібно зауважити, що Корнієнко був людиною надзвичайно ерудованою. Ще в молоді роки потяг до знань привів юнака ще до одного вузу – до літературного факультету Київського педагогічного інституту. Працюючи над проблематикою кінематографа, вчений надзвичайно точно відчував специфіку сценарної справи, складний і неоднозначний зв'язок, в якому перебувають екранний твір і його літературна першооснова.

Еволюцію сценарію від запису «на манжетах» до повноцінного літературного твору, який має стати основою фільму, дослідник простежує в спеціальному розділі у згаданій монографії, що мав назву «Від сценаріуса до сценарію».

Осягнути специфіку сценарію як виду красного письменства вченому вдалося завдяки точному виборі об'єкта дослідження. Саме Корнієнкові належить переконливий і всебічний аналіз сценарію «Поєми про море» О.Довженка, де особливий акцент ставиться на історії його створення.

Залюблений у літературу, блискучий її знавець, Іван Сергійович спеціальні розділи в своїх книжках присвячував екранізаціям – фільмам, в яких зустрічаються, часто у непростому поєднанні література і кінематограф.

Особливу цінність являє аналіз екранізацій української класики німого періоду, розгляд фільмів «Сорочинський ярмарок», «Борислав сміється», «Микола Джеря». Взагалі Корнієнко ще в своєму першому ґрунтовному дослідженні історії українського кіно рішуче заперечував недооцінку творів українських кіномитців 1920-х років, вказуючи на світовий рівень, на незаперечні мистецькі достоїнства фільмів «Два дні» або «Нічний візник».

Відавав належне дослідник і митцям українського дореволюційного кіно. І, що здається надзвичайно важливим, наголошував благодію впливу українського класичного театру, культури акторської гри на становлення

національного кінематографа. Кінематографічну творчість великої Заньковецької, Миколи Садовського видатний дослідник простежував і в фільмах 1920-х років.

Однією з найпомітніших теоретичних праць у вітчизняному кінознавстві стала книжка І. С. Корнієнка «Мистецтво кіно. Принципи і художні засоби», видана в 1974 р. Її центральний розділ присвячено основним компонентам фільму. Вчений розглядає їх у діалектичній єдності, наслідуючи Ейзенштейна, який закликав не бачити в кінообразі «концерту» традиційних мистецтв, а трактувати цю єдність як якісно новий рівень синтезу. Автор зосереджує увагу на суто кінематографічних виражальних засобах, таких як монтаж, великий план, рух камери.

Надзвичайно точними є спостереження за специфікою екранного часопростору. Її необхідно точно відчувати кінодраматургам. Автор дослідження вказує на принципову різницю між сценарієм і п'єсою, що ставить відповідні завдання для кінорежисера. На думку дослідника, «талановитий режисер той, хто здатний розвинути і збагатити концепцію свого твору через індивідуальність актора, умілість оператора, художника, композитора. Його твір повинен збагачуватись індивідуальною фантазією, обдаруванням кожного з представників цих мистецтв». (Корнієнко І. Мистецтво кіно. — К. : Мистецтво, 1974 р. — С. 156).

На сторінках своєї книжки автор стверджує, що режисер має володіти талантом митця, даром мислителя, вихователя і організатора. Саме завдяки цим своїм якостям він і стає автором фільму, творцем синтетичного екранного образу.

У своїх теоретичних розробках автор спирається на погляди видатних практиків і теоретиків кіно, зокрема С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна і О. Довженка.

Є певна логіка в тому, що, говорячи про творчий доробок Івана Сергійовича Корнієнка, дослідники насамперед зупиняються на його кінознавчих працях. Але замкнутися лише на них — означає безпідставно звузити поле діяльності цієї людини.

Не можна пройти повз редакторську діяльність І. Корнієнка. Зокрема він очолював такі видання, як часопис «Мистецтво», а згодом і «Новини кіноекрана». Саме цей ілюстрований журнал тривалий час був трибуною українського кінознавства.

У своїх дослідженнях І. С. Корнієнко приділяв значну увагу науковому осмисленню кінокритичного процесу, виділяючи для цього окремі розділи.

Та поряд з науковою, чи не найважливішою для І. Корнієнка, була педагогічна діяльність. Власне кажучи, вони були нерозривно пов'язані. Доктор мистецтвознавства, професор Корнієнко свій багатий досвід невтомно передавав студентству.

В інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого в 1961 р.

було створено кінофакультет. Цю подію важко переоцінити, адже було відновлено кіноосвіту, знищену ще наприкінці тридцятих років. Науково-методичним центром інституту стала кафедра кінознавства, яку й очолив І. С. Корнієнко. З почуттям щирої вдячності згадують свого завідувача кафедри його колеги. Він завжди був готовий допомогти доброю порадою, тактовно вказати на помилки, поєднуючи вимогливість з доброзичливістю.

У 1969 р. І. С. Корнієнко стає ректором Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. І хоч тепер обов'язки і навантаження значно розширилися, він продовжив керувати кафедрою кінознавства.

Колосальний досвід у мистецькій практиці, озброєність глибокими теоретичними знаннями дали можливість ректорові максимально гармонізувати навчальний процес. Викладацьку роботу вели провідні майстри театру і кіно, деякі з них були випускниками інституту і повертались в *alma-mater* уже як наставники нового покоління студентів.

Особливу увагу ректор приділяв пошукові талановитої молоді, прагнучи, щоб жодна обдарована молода людина не залишилась поза стінами інституту. Можна з певністю стверджувати: багато випускників тих років стали окрасою українського театру і кіно.

Та розповідь про І. С. Корнієнка буде далеко неповною, якщо не згадати, що ця людина пройшла героїчними і трагічними шляхами Великої Вітчизняної війни. Як і всьому нашому народові, війна завдала йому чимало втрат. Тяжке поранення підірвало здоров'я цієї сміливої і сильної людини. Але, хоч як це парадоксально звучить, на війні він знайшов і своє щастя. Його, тяжко пораненого, врятувала юна дівчина-однополчанка. Оужавши, він знайшов її в рідному селі, освідчився й отримав згоду.

Катерина Семенівна довгі роки була не лише доброю дружиною, що опікується затишком, добробутом і здоров'ям чоловіка. Вона завжди лишалась його творчим одноступенем, вірним і таким потрібним помічником.

І нині ми завдячуємо їй тим, що вже після передчасної смерті Івана Сергійовича, в 1975 р. світ побачив цілу низку його раніше не друкованих праць, зокрема двотомник, до якого увійшли його найкращі твори.

І ось до 100-річчя вченого зусиллями Катерини Семенівни виходить найповніший збірник наукових праць І. С. Корнієнка.

Можна з певністю сказати, що це буде великий подарунок, як ученим старшого покоління, так і творчій молоді, яка знайде для себе відповіді на ґрунтовні питання науки про кіно.

# ПЕРСОНАЛІЇ



*Ростислав ПИЛИПЧУК*

**ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ  
ПАНАСА САКСАГАНСЬКОГО  
В ДОСЛІДЖЕННЯХ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРОЗНАВЦІВ**

*В історіографічній статті зроблено огляд досліджень, що стосуються життя і творчості корифея українського театру П. К. Саксаганського. Автор, йдучи за хронологією видань, представляє наукові праці, статті, нариси дослідників різних років, що характеризують П. Саксаганського як актора, режисера, організатора театральної справи, теоретика, драматурга, мемуариста.*

**Ключові слова:** театр корифеїв, акторське мистецтво, режисура, антреприза, товариство акторів, мистецькі традиції.

*В историкографической статье сделан обзор исследований, касающихся жизни и творчества П. К. Саксаганского. Автор, следуя хронологии, представляет научные труды, статьи, очерки исследователей разных лет, которые характеризуют П. Саксаганского как актера, режиссера, организатора театрального дела, теоретика, драматурга, мемуариста.*

**Ключевые слова:** театр корифеев, актерское мастерство, режиссура, антреприза, товарищество актеров, художественные традиции.

*In the article of historiography there is given a well-founded survey as to the life and creative work of the P.K. Saksagansryi. Following publication chronology, the author tells about the scientific works, articles, essays, that characterized P. Saksaganskyi as a director, actor, theorist, dramatist, memorialist etc.*

**Key-words:** luminary theatre, art of actors, theatrical concern, producer, actor's association, traditions of art.

Відтоді, як Панас Тобілевич став професіональним актором під сценічним псевдонімом Саксаганський (вересень 1883 р.), його ім'я не сходило зі сторінок періодичної преси до кінця його життя, а після смерті залишається в друкованих працях з історії українського театру. Власне, усі поточні рецензії в періодичній пресі на його акторські виступи та підготовлені ним



вистави стали разом з опублікованими ним мемуарами основним джерелом для дослідників, які потім писали про нього свої праці.

Щодо хронології життя і творчості П. Саксаганського, то аж у середині 50-х років XX ст. з'явилися перші спеціальні праці у цій ділянці<sup>1</sup>. Допоміжними були також хронологія акторських виступів М. Кропивницького<sup>2</sup> та літопис життя і творчості І. Карпенка-Карого<sup>3</sup>, оскільки П. Саксаганський працював разом з ними, а отже там, де перебували вони на гастролях, там був і П. Саксаганський. Чекає публікації складена ще у 50-х роках XX ст. Ю. Меженком хронологія артистичних виступів П. Саксаганського<sup>4</sup> – така сама докладна, як згадана вище складена ним же хронологія виступів М. Кропивницького. Судячи з тих наукових праць про П. Саксаганського, про які піде мова нижче, вони побудовані далеко не на більшості з названих Ю. Меженком джерел (а це поточна періодична преса з наявними в ній анонсами і, головне, рецензіями).

Узагальнюючі статті про П. Саксаганського, нариси його життя і творчості почали з'являтися на сторінках періодичної преси у 90-х роках XIX ст., коли він став набувати широкої слави. Почалося з невеличкої біографічної довідки про Саксаганського, надісланої з Одеси театральним критиком Михайлом Комаровим і опублікованої 1893 року у львівському журналі «Зоря»<sup>5</sup>, тим самим, який більш відомий як перший український театральний бібліограф. У 1900 р. з'явилася друком біографічна стаття С. Єфремова<sup>6</sup>. Власне ця стаття лягла в основу нарису, вміщеного до анонімно виданого збірника «Корифеи украинской сцены»<sup>7</sup>. Книжка вийшла до двадцятиріччя з часу відновлення українських вистав, яке сталося восени 1881 р., після пом'якшення т. зв. Емського акту 1876 р., внаслідок чого настала в історії українського театру епоха, яку ми називаємо театром корифеїв, – епоха, що тривала до 1906 р., тобто до остаточного скасування згаданого Емського акту. Саме через заборону української мови у наукових та публіцистичних виданнях до 1906 р. цей збірник вийшов російською мовою. Поки що не ідентифіковано усіх конкретних авторів вміщених у ньому нарисів. Відомо тільки те, що записав один із авторів цього збірника – Олександр Лотоцький у своїх спогадах: «Брали участь у книжці С. Єфремов, В. Дурдуківський, В. Страшкевич, О. Кошиць <...> Мені в тій книжці належали: вступна стаття (історія українського театру), статті про М. Кропивницького, М. Старицького та, здається, І. Тобілевича»<sup>8</sup>.

Розповівши основні події з біографії П. Саксаганського, автор, для тодішнього читача – анонімний, а для нас – С. Єфремов, відзначав: «Не будет преувеличением, если мы скажем, что г. Саксаганский по размерам своего таланта – артист мирового значения и в качестве такового создал бы бессмертные роли в мировом репертуаре, если бы, к сожалению, рамки украинской литературы не были ограничены и стеснены условиями чисто внешнего свойства»<sup>9</sup>. І далі автор, схарактеризувавши основні сценічні

образи Саксаганського (копач Бонаventura в «Ста тисячах» І. Тобілевича, Іван Непокритий у «Дай серцеві волю» М. Кропивницького, Богун у «Богдані Хмельницькому» М. Старицького, Гнат Голий у «Саві Чалому» того ж І. Тобілевича та ін.), пише: «Могучий талант художника-артиста в кожному данному випадку зберігає всі індивідуальні особливості зображуваного об'єкта, і ні одне з них не схоже на друге, кожне живе своєю власною життям»<sup>10</sup>. Автор виділяє окремо й неабиякі заслуги Саксаганського як режисера і керівника трупи, яку він очолював з 1890 р.: «В режисёрской деятельности он оставался тем же художником и интеллигентным человеком – артист сказался и в организаторе. Удачно подобранный репертуар, тщательная постановка и срепетовка пьес – это само собой, но нам хотелось бы подчеркнуть ещё одну более важную черту в его деятельности – как режисёра и руководителя труппы <...> А[фанасий] К[арпови]ч держал знамя родного искусства высоко, поступаясь нередко даже материальными выгодами, но не унижаясь до роли театрального предпринимателя»<sup>11</sup>. Це тільки деякі тези з нарису С. Єфремова, але вони виявились основоположними для оцінювання творчого шляху П. Саксаганського наступними істориками.

П. Саксаганський присутній на сторінках історико-театральних праць І. Франка<sup>12</sup>, історико-мемуарної праці Л. Старицької-Черняхівської «Двадцять п'ять років українського театру», якою авторка обійняла епоху театру корифеїв (від 1881 р. до 1906 р.)<sup>13</sup>.

У 20–30-х рр. ХХ ст. статті про П. Саксаганського публікувала і періодична преса. Але якщо у дореволюційний час про П. Саксаганського, як і про всіх наших корифеїв, писали з винятковим пієтетом, то у пореволюційні роки, власне після 1919 р., ставлення до П. Саксаганського стає неоднозначним. Як відомо, він у 1918 р., за гетьманату, очолив Державний народний театр у Києві, що був спадкоємцем першого українського державного театру – Українського національного театру, створеного 1917 року за сприяння Української Центральної Ради. Якщо Державний драматичний театр на чолі з О. Загаровим, створений так само за гетьманату у 1918 р., був перейменований у березні 1919 р. більшовицькою владою на Перший державний драматичний театр Української Радянської Республіки імені Т. Шевченка, а через місяць – у квітні 1919 р. – об'єднаний з групою акторів Молодого театру, яка залишилася в Києві на чолі з Лесем Курбасом, тобто більшовицька влада визнала ці театри, то Державний народний театр на чолі з П. Саксаганським потрапив у немилість: слово «Державний» у назві було замінено словом «Український», а ще через деякий час і воно відпало, і залишилася тільки назва «Народний театр», під якою театр ще с'як-так проіснував до 1922 р., коли його було виселено з постійного приміщення у Троїцькому народному домі й перейменовано на «Етнографічний театр імені М. Заньковецької», що став мандрівним, а у вересні 1922 р. на рештках цього

театру було створено новий театральний колектив, який успадкував ім'я М. Заньковецької. До середини 1923 р. цей театр продовжував працювати в Києві, і Саксаганський був у ньому черговим режисером, а коли театр став мандрівним до його стаціонування у Запоріжжі 1931 року, П. Саксаганський був у ньому тільки гостем – періодичним гастролером.

Гастрольні акторські виступи П. Саксаганського у різних українських трупях у різних містах України до 1932 р. оцінювалися в пресі з традиційним цілковитим визнанням його високої акторської майстерності і з тенденційним наприкінці шкодуванням, що такий могутній талант змарновано у старому побутовому репертуарі. Новоявлений з середовища недавніх ще націоналістів (1917–1918 рр.) «більшовик на ділянці культурної роботи», борець за «виховання мас у пролетарському дусі», Л. Курбас, ставши «на платформу Жовтня», так само вважав цей репертуар відпрацьованим мотлохом.

Поміркована оцінка діяльності П. Саксаганського у перших узагальнюючих нарисах історії українського театру, виданих синхронно у 1925 р., – Д. Антоновича<sup>14</sup> і О. Кисіля<sup>15</sup>, не могла змінити подвійного ставлення до П. Саксаганського тогочасних критиків на сторінках офіційних радянських газет, незважаючи на те, що саме 1925 р. йому було присвоєно почесне звання «Народний артист УСРР».

Тому й зрозуміло, чому у передмові до першого окремого видання спогадів П. Саксаганського український поет, драматург і публіцист, який мав, до речі, театрознавчу освіту, здобуту в московському ГПІСі, – Кость Буревій подав таку саму, як чимало його колег-сучасників, суперечливу оцінку постаті П. Саксаганського на тлі історії українського театру<sup>16</sup>.

Відзначивши великі заслуги П. Саксаганського як актора й режисера та організатора театральної справи у періоді театру корифеїв, К. Буревій звертав увагу на деякі ніким не помічені до того й забуті після того факти. Пославшись на твердження М. Комарова у згаданій вище його статті, що П. Саксаганський заснував при своїй трупі «драматичну шкільку», в якій щосуботи працювали актори, підвищуючи свою кваліфікацію, К. Буревій доходить такого висновку: «Ця своєрідна студія має неабияке значення, коли взяти на увагу, що факт її існування припадає на 1893 рік, себто за п'ять років до заснування Московського художнього театру і майже за п'ятнадцять років до того, як у Станіславського почали застосовувати в життя систему студійного виховання актора. Це свідчить, що Саксаганський правильно відчував театральні перспективи, хоч і не міг багато зробити через ті жахливі умови, в яких увесь час перебував український театр. Серед цих умовин на першому місці стояли всякі заборони, переслідування, вічні мандрівки і відсутність організованого культурного глядача»<sup>17</sup>. Дуже важливе й таке спостереження К. Буревія: «У своїй режисерській роботі П. К. Саксаганський мав, порівнюючи з його навчителями й попередниками, досить помітні досягнення, що спрямовувалися в напрямі загального

розвитку європейського театру. Тоді саме, коли знаменитий “театральний розбійник” Гордон Крег дебютував у ролі Гамлета, коли народжувався “режисер-деспот” Станіславський, режисер мандрівної української трупи Саксаганський уже посягнув на акторську автономію, почав одбирати в актора волю, обмежив її і переніс усю підготовчу театральну роботу до режисерської лабораторії»<sup>18</sup>. Пославшись на іншого свого попередника – В. Хмурого, К. Буревій згоджувався з його твердженням, що Саксаганський «примушував актора іти за вказівками режисера, додержуватися типів, що вигадав режисер, до того точно, що актор не робив кроку по сцені, жодного жесту, інтонації інакше, ніж мислив режисер <...> Для нас, свідків абсолютної режисерської диктатури, ясно, що Саксаганський ішов туди, куди вела його логіка театрального процесу»<sup>19</sup>.

Однак К. Буревій наприкінці своєї вступної статті «напустився» на П. Саксаганського з різкою критикою: «Мемуари П. К. Саксаганського мають той же характер, що й мемуари М. Л. Кропивницького та М. К. Садовського. Незважаючи на те, що між написанням спогадів М. Л. Кропивницького та М. К. Садовського і мемуарів П. К. Саксаганського минуло кілька десятків років і відбулось таке велетенське явище, як революція, психоідеологія П.К. Саксаганського не відмінилася: він залишався таким же дрібнобуржуазним “українофілом”, якими були колись його навчителі М. К. Садовський та Карпенко-Карий»<sup>20</sup>. Автора передмови не задовольнило те, що Саксаганський у своїх спогадах не торкався соціальних проблем, «обминув їх з цілковитим мовчанням на вустах. Одне слово, автор мемуарів дуже далеко відстав від життя, а це спричинилося до того, що й мемуари його відстали від вимог сучасного театрознавства»<sup>21</sup>.

Словом, К. Буревій висловлювався в «лівацькому» дусі тогочасного офіціозу. Не можна, однак, відмовити К. Буревієві щодо рації в тому, що із мемуарів Саксаганського «читаєч не довідається про те, який був романтично-побутовий театр. В мемуарах не показано жодного спектаклю, не дано жодного театрального образу, не виявлено театральних досягнень романтично-побутового театру. Коли б який режисер забажав реконструювати якийсь спектакль трупи П. К. Саксаганського, то з мемуарів режисера-постановщика йому не довелося б користуватися, бо в них нічого нема про цю трупу, нічого нема про той театр, який створив був сам автор мемуарів»<sup>22</sup>. А закінчує К. Буревій свою критику політичним звинуваченням: «Ці хиби ми відносимо, як уже зазначалось, на рахунок політичної й мистецької відсталості автора мемуарів»<sup>23</sup>.

Така різка прикінцева оцінка могла тільки обурювати Саксаганського, і, можливо, саме через неї він перестав гастролювати, та й здоров'я його різко погіршилося. Бо, як свідчить Богдан Петрович Тобілевич, він мав намір писати другу частину спогадів, у яких мали бути висвітлені творчі питання, але нібито тільки погіршення стану здоров'я стало на перешкоді до здійснення

цього задуму<sup>24</sup>. Насправді ж наставала пора, коли діячам української культури було вже не до мемуарів, що могли стати причиною для гірших наслідків, ніж словесна критика. Все ж таки П. Саксаганський якоюсь мірою компенсував відсутність теоретичного плану у власних мемуарах своїми працями «Як я працюю над роллю» (1920) і її доопрацьованим варіантом — «Моя праця над роллю» (1937), відомими відкритими листами «До молодих режисерів» та «До театральної молоді» (30-і роки ХХ ст.). Майже вся ця теоретична спадщина П. Саксаганського видана окремих збірником у 1955 р.<sup>25</sup>

Хоч К. Буревій у своїй передмові висловився апологетично щодо національно-культурної політики більшовицької влади, відредаговане ним перше видання мемуарів П. Саксаганського незабаром було зняте з ужитку, бо 11 грудня 1934 р. К. Буревія було заарештовано, а через тиждень розстріляно в числі 28 членів української групи «терористів». Отож влада прийняла рішення про термінове перевидання книжки спогадів П. Саксаганського з новою передмовою. Книжка вийшла нібито до 75-річчя П. Саксаганського (про яке, мабуть, у 1934 р. влада «забула» і відзначала цю дату у наступному, 1935 р.) під зміненою назвою: «По шляху життя», за редакцією Миколи Новицького і з його ж вступною статтею<sup>26</sup>, яка написана на цілковиту угоду новій політичній ситуації на Україні, з перенасиченням ярликів «український буржуазний націоналіст» багатьом із тих, хто згодом, після смерті Сталіна, був очищений від цієї «крамоли». М. Новицький, не спростовуючи закидів К. Буревія, намагається виправдати П. Саксаганського-мемуариста тим, що його спогади, охоплюючи майже півстоліття від 60-х років ХІХ ст. до 1909 р., «відтворюють нам суспільно-побутову й політичну обстановку, умови оточення і людський матеріал, серед яких зароджувався й розвивався творчий колектив, що дав у театральному мистецтві імена Карпенка-Карого, Саксаганського, Заньковецької, Кропивницького, десятків їхніх співробітників та учнів, що й нині вливають засвоєну ними спадщину й досвід у річище радянського мистецтва»<sup>27</sup>. З цим міркуванням автора не можна було не згодитись. Але знову ж таки: обидві передмови — К. Буревія і М. Новицького — це проміжні локальні тексти публіцистичного характеру, тільки пафос М. Новицького був спрямований на глорифікацію П. Саксаганського як мистецького противника Леся Курбаса на тлі арешту й заслання останнього. Про Миколу Новицького (1884 — після 1938) відомо, що він був комуністом, брав участь у революції 1905 р., за що був засланий на Сибір, у 1915–1925 рр. діяв на Далекому Сході, згодом — у Харкові й Києві був заступником редактора газети «Вісті ВУЦВК» і директором видавництва «Література і мистецтво», 1938 засланий, подальша його доля невідома.

У 1936 р. вийшла книжка мемуарів видатного російського актора і режисера М. Синельникова, у якій він залишив нам, сказати б, короткий, але густий абзац про акторську майстерність П. Саксаганського<sup>28</sup>.

З порядку денного не була знята проблема створення спеціального нариску про життя і творчість П. Саксаганського, тим більше, що у 1936

році П. Саксаганському було присвоєно щойно запроваджене почесне звання «Народний артист СРСР» і що наближався наступний його ювілей – 80-річчя, який припадав на 1939 рік. Назустріч цій даті 1938 р. було видано скорочений варіант спогадів у перекладі російською мовою<sup>29</sup>. А в ювілейному 1939 році Державне видавництво «Мистецтво» випустило збірник «Панас Карпович Саксаганський: Статті і спогади про корифея української сцени» за редакцією академіка АН УРСР Олександра Корнійчука. Упорядником, власне, організатором матеріалу до збірника був відомий український письменник і театральний критик Юхим Мартич. Статей у цьому виданні було обмаль. Більшу частину книги становили спогади, серед яких найоб'ємніші і найзмістовніші – спогади Бориса Романицького, спостереження якого щодо окремих акторських робіт Саксаганського стали хрестоматійними зразками реконструкції сценічного образу. До збірника увійшли також цінні спогади Оксани Петрусенко, Михайла Донця, Івана Мар'яненка, Максима Рильського, Гната Юри, Василя Яременка, спогади діячів російського театру – О. Остужева, М. Леніна, Б. Горіна-Горяїнова, Л. Вів'єна, О. Крамова (не було тільки висловлювань К. Станіславського і В. Немировича-Данченка, водночас з якими П. Саксаганському було надане звання «Народний артист СРСР»), а також відомого київського журналіста і театального критика Всеволода Чаговця. Деякі із цих спогадів друкувалися згодом у повнішому обсязі у різних виданнях, як-от нарис В. Чаговця<sup>30</sup>. Друкувався тут і текст статті В. Гаєвського, яка єдиною серед інших матеріалів мала науковий характер<sup>31</sup>. Слід зауважити, що при всій показній пошані до П. Саксаганського було в цій книзі виявлено й певну некоректність, бо ж не прийнято про живу людину писати спогади. До цих текстів треба було застосувати інше жанрове визначення.

Перед самою війною вийшла друком хрестоматія «Український театр» О. Білецького і Я. Мамонтова, у якій відведено поважне місце й П. Саксаганському<sup>32</sup>. Тут подано біографічну довідку про одного з корифеїв українського театру, уривки з його праці «Як я працюю над роллю» та з мемуарів «По шляху життя», уривок спогаду І. Мар'яненка «Моє життя – моя праця».

У 50–60-х рр. ХХ ст. про Саксаганського з'явилася значна наукова література. Це й окремо виданий нарис Всеволода Чаговця<sup>33</sup>, який має науково-популярний характер, у ньому є тільки одне бібліографічне посилання, а саме на 17-й том В. І. Леніна. Проте у викладі фактів з біографії П. Саксаганського та взагалі історії українського театру автор спирався на якісь доступні йому наукові джерела, бо наведені факти, зокрема, дати, не розбігаються з істиною. Але цінність нарису В. Чаговця полягає передусім у мемуарних сторінках, на яких викладено безпосередні враження автора від побачених ним вистав, від живого спілкування з П. Саксаганським.

Саме ці сторінки нарису В. Чаговця стали хрестоматійними, їх не раз передруковували, не раз цитували дослідники історії українського театру.

1954 року з'являється окремим виданням художня біографія Панаса Саксаганського під назвою «Повість про народного артиста» Юхима Мартича<sup>34</sup>. Але художні біографії не надаються для наукового вжитку, бо у них превалює художній домисел. Ця книжка могла хіба що стимулювати дослідницьку думку.

Вступна стаття Юрія Костюка (обсягом 1,5 друкованих аркушів) до збірника теоретичних висловлювань П. Саксаганського про театральне мистецтво<sup>35</sup> має монографічний характер: у ній викладаються біографічні факти митця, характеризуються акторська й режисерська творчість, театральна-організаційна діяльність і вперше акцентується увага на його драматичних творах. Звісно, дається загальна характеристика його теоретичних виступів.

Не минує й двох років, як з'явиться друком вже згадана вище капітальна монографія Б. Тобілевича<sup>36</sup>, в якій панорамно висвітлено життя і творчість його діда – П. Саксаганського на матеріалах з родинного архіву, який дбайливо зберігала дружина П. Саксаганського – Ніна Митрофанівна і який перейшов у спадок до внука Богдана Петровича Тобілевича, до Москви, а нині зберігається у правнука – Петра Богдановича Тобілевича, теж у Москві. Богдан Петрович Тобілевич (1920–2002), архітектор за фахом, але спадкоємець лицедійського генокоду Тобілевичів, вирісши за лаштунками та у родині під особистим впливом славетного діда, глибоко вивчив згаданий вище особистий архів П. Саксаганського, зібравши чимало рецензій на вистави за участю П. Саксаганського як актора чи ним самим як режисером підготовані, а також на спогади різних осіб, написав чудову монографію, у якій за хронологічним принципом висвітлив, як він сам висловився у вступному слові «Від автора», літопис життя і творчості митця, поклавши в основу кожного розділу окремі періоди його життя і діяльності. Але це не той літопис, який має свій окремий жанр, а плавна розповідь про всі відомі авторові обставини життя і професійна характеристика мистецьких особливостей сценічної творчості і організаторської діяльності митця. Авторський текст документований посиланнями на джерела, але не так, як цього можна було сподіватися від обіцянки автора, даної у вступному слові. Автор скористався з наявних в архіві Саксаганського газетних витинків, але фронтального перегляду газет не зробив, хоч це було б йому з руки, зважаючи на наявність газетних комплектів у тодішній Публічній бібліотеці СРСР ім. В. І. Леніна в Москві. Цінними є «Додатки» наприкінці монографії, що містять згаданий вище «Хронолог життя і творчої діяльності П. К. Саксаганського», а також – «Основні ролі П. К. Саксаганського», «Режисерська робота П. К. Саксаганського». Книжка щедро ілюстрована.

Наступного, 1958-го, року з'являється друком монографія Леонтини

Мельничук-Лучко «Саксаганський – актор»<sup>37</sup>, яка виникла на матеріалі її шойно тоді захищеної кандидатської дисертації, виконаної під керівництвом Ю. Костюка. У вступному слові авторка зазначила, що «попередніми книжками далеко не вичерпується багатогранна творчість П. К. Саксаганського <...> Особливої уваги заслуговує його акторська діяльність, яка потребує глибокого і всебічного висвітлення. Ця робота є першою спробою систематизації та деякого узагальнення матеріалів, які стосуються акторської діяльності П. Саксаганського. В ній використані неопубліковані матеріали Музею театрального мистецтва УРСР, статті, спогади, записки та невідомі ще досі власні матеріали Саксаганського, що зберігаються в його дружини Ніни Митрофанівни Тобілевич-Саксаганської»<sup>38</sup>. Це дослідження ще більшою мірою документоване конкретними джерелами (рецензії в періодиці, спогади сучасників), однак не так щедро, як би це належало, оскільки фронтального перегляду періодичної преси усіх тих міст, де виступав П. Саксаганський, так само не було зроблено. Важливо, однак, відзначити, що з того матеріалу, який був авторці доступний, вона взяла все, що могла, і таким чином реконструювала чи не всю плеяду акторських образів, створених Саксаганським. Якби ж хтось спромігся на подібну книжку про Саксаганського-режисера!

Леонід Стеценко писав свій нарис життя і творчості П. Саксаганського<sup>39</sup>, спираючись, очевидно ж, на згадані вище праці, але жодних посилань на джерела не зробив. Можливо, так забажало керівництво Київського обласного книжково-журнального видавництва, якому було потрібне науково-популярне, а не суцього наукове, видання. Як для масового читача, це було корисне видання, тим більше, що такий сумлінний історик літератури і театру, яким був Л. Стеценко, подбав про наукову достовірність тексту.

Такою ж науково-популярною була й брошура Івана Волошина про П. Саксаганського, видана російською мовою у т. зв. червоній (від кольору обкладинки)<sup>40</sup> серії про всіх українських митців, удостоєних почесного звання «Народний артист СРСР», назустріч третій декаді української літератури і мистецтва у Москві 1960 року.

Нарешті, слід згадати про відповідні розділи у двотомній колективній монографії «Український драматичний театр: Нариси історії»<sup>41</sup>, що мав правити за підсумковий текст у вивченні театральної діяльності П. Саксаганського.

Усі ці видання припали на 50–60-ті роки ХХ ст. – період, який можна було б вважати золотим віком українського театрознавства, коли масовими тиражами видавалися книжки про всіх найвидатніших діячів українського театру, починаючи від Михайла Щепкіна і Карпа Соленика і закінчуючи сучасними (зрозуміло, для 50–60-х рр., тобто тогочасними) діячами українського театру, якби нас сьогодні задовольняла ідеологія, якою тоді мушили бути просякнуті ці праці.



Упродовж 70-х років ХХ ст., що увійшли до історії як «роки застою» і формування так званої єдиної нації «радянський народ», був відчутний спад наукового інтересу до історії українського дореволюційного театру і театру 20-х — початку 30-х років ХХ ст. Упродовж цього десятиріччя з'явилася єдина книжка про дореволюційний театр, укладена І. Волошином, а саме «Акторська майстерність корифеїв» — як «посібник з акторського мистецтва для творчих працівників сцени» (про що сказано в анотації), укладений з висловлювань корифеїв українського театру з вступними замітками про кожного з них, отож є там розділ «Панас Саксаганський»<sup>42</sup>. Під зміненою назвою це видання було повторене у 1982 р. — до 100-річного ювілею театру корифеїв<sup>43</sup>.

У контексті викладеної історіографії наукових досліджень, присвячених П. Саксаганському у 50–70-х роках ХХ ст., слід зазначити й те, що було зроблене в українській діаспорі за кордоном, тобто те, що було на той час невідоме для нас, на материковій Україні, а тепер доступне у вигляді друкованих раритетів. Йдеться про книжку Валеріяна Ревуцького «П'ять великих акторів української сцени», у якій серед нарисів про М. Кропивницького, М. Садовського, М. Заньковецьку, Г. Затиркевич-Карпинську є й нарис «Панас Саксаганський»<sup>44</sup>.

Саме в діаспорі видано у 1949–1984 рр. багатотомну «Енциклопедію українознавства». Спершу вийшли три томи т. зв. «Загальної частини», у яких опубліковано об'ємні нариси з усіх галузей знань про Україну, зокрема й про театральне мистецтво. У параграфі «Етнографічно-побутовий театр і початок нового театру (1881–1917)», написаному В. Гаєвським та В. Ревуцьким, в окремому абзаці виділено й П. Саксаганського<sup>45</sup>. Зважаючи на те, що П. Саксаганський був ближчий до наукових зацікавлень В. Гаєвського, то саме йому, слід гадати, належить цей абзац. У десятитомній «Словниковій частині» цієї енциклопедії, яка виходила до 1984 р., вміщено велику біограму Саксаганського, написану В. Ревуцьким (В. Гаєвський на цей час уже перестав писати для цієї енциклопедії). У пристатейній бібліографії автор послався на збірник «П. К. Саксаганський» (1939 р.), праці М. Рильського, В. Чаговця, Б. Тобілевича, Л. Мельничук-Лучко, Л. Стеценка і перший том «Українського драматичного театру»<sup>46</sup>. Ця біограма, написана В. Ревуцьким, згодом була надрукована в англomовній версії «Енциклопедії українознавства»<sup>47</sup>.

Слід віддати належне енциклопедичній літературі, що виходила з кінця 50-х років ХХ ст. і на материковій Україні. Статті про П. Саксаганського вміщені у першому (16-томному) виданні «Української радянської енциклопедії»<sup>48</sup>, і в другому (12-томному у двох версіях — українській і російській)<sup>49</sup>.

Доречно тут сказати й про спогади про Саксаганського, що, як і про будь-якого сценічного діяча, мають велику наукову цінність для театрознавства,

бо дуже часто – це єдине джерело, на яке може спертися історик театру у світленні окремих фактів театрального процесу минулих часів, а головне – в реконструкції конкретних сценічних образів і загального образу вистави. У цьому – пріоритетність і винятковість театральних мемуарів взагалі перед будь-якими іншими.

У повоєнні десятиліття вийшло друком чимало мемуарних текстів про П. Саксаганського, які доповнили корпус тих, що вже були згадані вище. Серед них горують мемуари Івана Мар'яненка<sup>50</sup> та Софії Тобілевич<sup>51</sup>.

У 1930–50-х рр. Максим Рильський надрукував чотири різні фрагменти спогадів про П. Саксаганського (1939, 1940, 1947, 1958), які є прекрасним портретом П. Саксаганського, що його створив такий видатний майстер слова і глибокий знавець театрального мистецтва. Ці тексти неодноразово передруковувалися в різних збірниках статей М. Рильського. У повоєнний час зі спогадами про Панаса Саксаганського виступили й інші автори: театральні діячі Василь Василько, Йосип Маяк і Марко Терещенко, письменники Євген Кротевич і Григорій Григор'єв. Особливу цінність становлять спогади дружини П. Саксаганського – Ніни Митрофанівни Саксаганської (дівооче прізвище – Левченко) та сина Петра Тобілевича.

Майже всі перелічені вище спогади з довоєнного й повоєнного періодів вміщені до збірника «Спогади про Панаса Саксаганського», який вийшов друком до 125-річчя від дня народження Саксаганського у 1984 році<sup>52</sup>. Поза друком залишилося ще немало текстів «недозволених» авторів з відомих на той час причин.

До цієї ж дати вийшла і книжка Р. Коломійця<sup>53</sup> про одну з видатних українських труп кінця ХІХ – початку ХХ ст., про співдружність і співтворчість братів Тобілевичів – видатного актора й режисера П. К. Саксаганського та видатного драматурга й актора І. К. Карпенка-Карого, які були, крім того, ще й видатними організаторами театральної справи.

Обидві названі книжки – монографія Р. Г. Коломійця «Театр Саксаганського і Карпенка-Карого» та збірник «Спогади про Панаса Саксаганського» замкнули коло літератури про П. Саксаганського у ХХ ст. З 1985 р. до цього часу (якщо не брати до уваги окремих абзаців нарису «Український театр ХІХ ст.» у 4-му томі «Історії української культури»<sup>54</sup>), тобто упродовж двадцяти п'яти років, з-під пера театрознавців на материковій Україні не вийшло жодної праці, присвяченої життю і діяльності одного з корифеїв новітнього українського театру. Натомість канадська дослідниця українського походження Ірина Макарик опублікувала англomовну монографію про Леся Курбаса, український модернізм і радянську політику 1920-х років, яка тепер вийшла в українському перекладі у Києві. У цій праці досліджується історія перших сценічних утілень п'єс Шекспіра на українській сцені, зокрема в розділі третьому «Справжній Шекспір: „Отелло” Саксаганського» реконструюється здійснена режисером постановка «Отелло» в театрі ім. М. Заньковецької у 1925 р.<sup>55</sup>. І тільки 150-річчя від дня його народження, яке

ми відзначили спеціальною науковою конференцією у травні 2009 р., дало поштовх для перетворення наукових доповідей на серію наукових статей, які друкуються у цьому збірникові. Будемо сподіватися, що попереду нас чекає велика і ґрунтовна монографія, на яку заслуговує великий майстер української сцени Панас Саксаганський.

І взагалі – Саксаганський ще потребує великої роботи над собою. Створення його музею в комплексі Музею видатних діячів української культури – це за давненим і вічно актуальна справа. Коли буде передано до цього музею обіцяний власниками – покійним Богданом Петровичем Тобілевичем (1920–2001) та його сином Петром Богдановичем Тобілевичем, який мешкає в Москві, особистий архів П. Саксаганського, можна буде говорити про видання його літературної спадщини, куди увійдуть усі його п'єси і доопрацьований автором повний текст його спогадів, усі його статті, причому можна буде диференціювати тексти, написані самим Саксаганським, від запропонованих йому у 30-х роках ХХ ст. різних політизованих текстів, написаних чужою рукою. Вмістити б сюди й максимально повне й прокоментоване листування його. Саксаганський – така величина у нашій культурі, що непрощеним гріхом нашого театрознавства буде, якщо ми не видамо цю його писану інтелектуальну спадщину.

Може, знайдуться ентузіасти, які підготують альбом про Саксаганського на зразок того, який видано про Марію Заньковецьку. Потрібне нове, набагато повніше, ніж попереднє, видання спогадів про П. Саксаганського. І не менш важливе – потрібні подальші наукові дослідження його мистецької, інтелектуальної спадщини, що вилетіть колись у справжню наукову монографію, на яку заслуговує один із найбільших діячів нашої сцени.

---

<sup>1</sup> Гайдай І., Козієнко В. / І. Гайдай, В. Козієнко. Матеріали до хронології життя і творчої діяльності П.К. Саксаганського (1859–1940) // Саксаганський П. Думки про театр; збірник; упорядкування та примітки М. Дібровенка, вст. ст. Ю. Костюка. – К. : Мистецтво, 1955. – С. 207–232; Гайдай І., Козієнко В., Тобілевич Б. Хронолог життя і діяльності П. К. Саксаганського (1859–1940) // Тобілевич Б. Панас Карпович Саксаганський (1859–1940): Життя і творчість / Богдан Тобілевич. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – С. 295–319.

<sup>2</sup> Меженко Ю. Хронологія артистичної діяльності М.Л. Кропивницького (Матеріали до біографії) / Ю. Меженко. – Марко Лукич Кропивницький: Збірник статей, спогадів і матеріалів / Упорядники П. Долина, П. Перепелиця. – К. : Мистецтво, 1955. – С. 379–497.

<sup>3</sup> Цибаньова О.С. Літопис життя і творчості І. Карпенка-Карого (І.К. Тобілевича) / О. С. Цибаньова // К. : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1967. – 452 с.

<sup>4</sup> Меженко Ю. Хронологія артистичних виступів П. К. Саксаганського (1883–1917). – Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Відділ рукописів. Фонд № 191.

<sup>5</sup> [Комаров М.] Опанас Карпович С[аксаган]ський // Зоря. – 1893. – № 13. – С. 262–263. – Підпис: М. К.

<sup>6</sup> [Ефремов С.] А. К. Саксаганский: Биографический очерк // Жизнь и искусство. – К., 1900. – № 16. – Приложения 1 и 2. – Підпис: С. Е-мов. Таку інформацію подав М. Комаров у бібліографічному покажчику «Українська драматургія». – Одеса, 1906. – С. 158. Насправді у цьому скороченому тексті, вміщеному у згаданих 1–2 додатках до газети «Жизнь и искусство» від 16 січня 1900 р., який зберігається в газетному відділі ЦНБ ім. В. І. Вернадського, названої статті С. Єфремова не виявлено, натомість там є стаття О. Лотоцького «И. К. Тобилевич», підписана криптонімом А. Л., і текст цієї короткої статті збігається з нарисом, уміщеним до збірника «Корифеи украинского театра» (К., 2001). Це дає підстави вважати, що стаття С. Єфремова про П. Саксаганського була надрукована у цій же газеті, але в якомусь іншому номері. На жаль, комплект газети не повний, отож доведеться шукати її в Російській національній бібліотеці у Санкт-Петербурзі.

<sup>7</sup> Корифеи украинской сцены. – К. : Типография Петра Барского, 1901. – С. 172–189.

<sup>8</sup> Лотоцький О. / О. Лотоцький. Сторінки минулого. – Варшава, 1932. – С. 255.

<sup>9</sup> [Ефремов С.] Афанасий Карпович Тобилевич-Саксаганский // Корифеи украинской сцены... – С. 176. – Без підпису.

<sup>10</sup> Там само. – С. 185.

<sup>11</sup> Там само. – С. 187–188.

<sup>12</sup> Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 29; 1982. – Т. 33; Т. 35; 1984. – Т. 41; Довідковий том. – К., 1989.

<sup>13</sup> Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру. (Спогади і думки) / Людмила Старицька-Черняхівська // Україна. – 1907. – Ч. 10. – С. 45–95; Ч. 11–12. – С. 280–346.

<sup>14</sup> Антонович Д. Триста років українського театру / Д. Антонович. – Прага : Український громадський видавничий фонд, 1925. – 273 с.

<sup>15</sup> Кисіль О. Український театр: Популярний нарис історії українського театру / Ол. Кисіль. – К. : Книгоспілка, 1925. – 179 с.

<sup>16</sup> Буревій К. П. К. Саксаганський на тлі українського побутового театру / К. Буревій // Саксаганський П. Театр і життя / П. Саксаганський / Вступне слово і редакція К. Буревія. – Харків–Полтава : Видавництво «Рух», 1932. – С. 3–19.

<sup>17</sup> Там само. – С. 16.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Там само. – С. 16–17.

<sup>20</sup> Там само. – С. 18–19.

<sup>21</sup> Там само. – С. 19.

<sup>22</sup> Там само.

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> Тобілевич Б. Панас Карпович Саксаганський (1859–1940) : Життя і творчість / Богдан Тобілевич. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – С. 279–280.

<sup>25</sup> Саксаганський П. К. Думки про театр / П. К. Саксаганський / Упорядкування та примітки М. Дібровенка, вст. ст. Ю. Костюка. – К. : «Мистецтво», 1953. – 233 с.

<sup>26</sup> Новицький М. Мемуари П. К. Саксаганського в історії українського театру / Мик. Новицький // Саксаганський П. По шляху життя: Мемуари / П. Саксаганський (П. К. Тобілевич). – [Київ–Харків] : Державне літературне видавництво, 1935. – С. 5–15.

<sup>27</sup> Там само. – С. 10.

<sup>28</sup> Синельников М. М. Спогади / М. М. Синельников. – К. : Мистецтво, 1936. – С. 15.

<sup>29</sup> Саксаганський П. К. Из прошлого украинского театра / П. К. Саксаганский. – Москва–Ленінград : Государственное издательство «Искусство», 1938. – 168 с.

<sup>30</sup> Чаговець В. Майстер // Радянська література / Всеволод Чаговець. – 1940. – Кн. 11–12. – С. 283–318.

<sup>31</sup> Панас Карпович Саксаганський: Статті і спогади про корифея української сцени / Збірник упорядкував Ю. Мартич. Редакція і передмова акад. О. Корнійчука. – К.: Мистецтво, 1939. – С. 88–101. – У біограмі «Гаєвський Валентин» (Енциклопедія українознавства: Словникова частина. – Мюнхен: Видавництво «Молоде життя», 1948. – Т. 1. – С. 333; перевидання в Україні: Львів, 1993), написаний В. Ревуцьким зі слів самого В. Гаєвського, серед наукових праць останньою фігурує назва «Панас Саксаганський (1939)», але йшлося, мабуть, про рукопис або ж так перейменовано статтю із згаданого збірника, що мала назву «Народний артист Союзу РСР», бо окремого видання праці під прізвищем В. Гаєвського не було. Цю хибну інформацію повторено у біограмах про В. Гаєвського в новітніх довідкових виданнях: Енциклопедія сучасної України. – К., 2006. – Т. 5. – С. 285 (де названо працю «П. Саксаганський – режисер (К., 1939)»; Енциклопедія української діаспори. – Т. 1: Сполучені Штати Америки. Кн. 1. – А–К. – Нью-Йорк–Чикаго: Наукове товариство ім. Шевченка в Америці, 2009. – С. 140 (автор статті – В. Маркусь).

<sup>32</sup> Білецький О., Мамонтов Я. Український театр : Хрестоматія. Ч. 2: Український новий театр (від початку ХІХ до перших років ХХ ст.). – К.–Х., 1941. – С. 246–252.

<sup>33</sup> Чаговець В. / Всеволод Чаговець. П.К. Саксаганський. – К. : Мистецтво, 1951. – 98 с.; Передрук у збірнику праць: Чаговець В. Життя і сцена: Нариси про майстрів театру / Всеволод Чаговець. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. – С. 70–112.

<sup>34</sup> Мартич Ю. Повість про народного артиста / Юхим Мартич. – К. : «Радянський письменник», 1954. – 200 с.

<sup>35</sup> Костюк Ю. П. К. Саксаганський / Юрій Костюк // Саксаганський П. К. Думки про театр / П. К. Саксаганський / Упорядкування збірника та примітки М. Дібровенка. – К. : «Мистецтво», 1955. – С. 3–22.

<sup>36</sup> Тобілевич Б. Панас Карпович Саксаганський (1859–1940): Життя і творчість / Богдан Тобілевич. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – 328 с.

<sup>37</sup> Мельничук-Лучко Л. Саксаганський – актор / Леонтина Мельничук-Лучко. – Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1958. – 252 с.

<sup>38</sup> Там само. – С. 3–4.

<sup>39</sup> Стеценко Л. Панас Саксаганський / Леонід Стеценко. – К. : Київське обласне книжково-газетне видавництво, 1959. – 92 с.

<sup>40</sup> Волошин І. Панас Карпович Саксаганський / І. Волошин. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1960. – 47 с.

<sup>41</sup> Український драматичний театр : Нариси історії. У 2 т. – К. : Видавництво Академії наук УРСР, 1959. – Т. 2: Радянський період. – Автори – М. К. Йосипенко, Ю. Г. Костюк; – К. : Видавництво «Наукова думка», 1967. – Т. 1: Дожовтневий період. – Автори – М. К. Йосипенко, Є. С. Хлібцевич.

<sup>42</sup> Акторська майстерність корифеїв / Упорядкування та вступна стаття І. О. Волошина. – К. : Мистецтво, 1973. – 184 с.

<sup>43</sup> Корифеї українського театру: Матеріали про діяльність українського театру корифеїв / Упорядкування, вступна стаття і примітки І. О. Волошина. – К. : «Мистецтво», 1982. – 310 с.

<sup>44</sup> Ревуцький В. П'ять великих акторів української сцени / Валеріян Ревуцький. – Париж : Видання Першої Української Друкарні у Франції, 1955. – С. 66–81.

<sup>45</sup> Енциклопедія українознавства. – Мюнхен–Нью-Йорк : Видавництво «Молоде життя», 1949. – Т. 2. ; перевидання в Україні : Енциклопедія українознавства: Загальна частина. – К. : Інститут української археографії та джерелознавства імені М. С. Грушевського НАН України, 1995. – Т. 2. – С. 856.

<sup>46</sup> Енциклопедія українознавства: Словникова частина. – Париж–Нью-Йорк : Видавництво «Молоде життя», 1973. – Т. 7. ; перевидання в Україні : Енциклопедія українознавства: Словникова частина. – Львів : Наукове товариство імені Шевченка, 1998. – Т. 7. – С. 2692–2693.

<sup>47</sup> Encyclopedia of Ukraine : in 5 vol. – Toronto, 1993. – Vol. 4. – 518 p.

<sup>48</sup> Українська радянська енциклопедія. – К. : Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1963. – Т. 8. – С. 486–487. – Автор статті – М. К. Йосипенко.

<sup>49</sup> Українська радянська енциклопедія. 2-е видання. – К. : Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1983. – Т. 9. – С. 552–553 ; рос. версія: Т. 9. – С. 433–434. – Автор статті – Р. Я. Пилипчук.

<sup>50</sup> Мар'яненко І. О. Минуле українського театру / І. О. Мар'яненко. – К. : «Мистецтво», 1953. – С. 173–178 ; передрук: Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі. – К. : «Мистецтво», 1964. – С. 11–180.

<sup>51</sup> Тобілевич С. Мої стежки та зустрічі / Софія Тобілевич. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – 476 с.

<sup>52</sup> Спогади про Панаса Саксаганського / Упорядкування, вступна стаття, примітки Р. Я. Пилипчака. – К. : «Мистецтво», 1984. – 192 с.

<sup>53</sup> Коломієць Р. Г. Театр Саксаганського і Карпенко-Карого / Р. Г. Коломієць. – «Мистецтво», 1984. – 104 с.

<sup>54</sup> Пилипчук Р. Я. Український театр // Історія української культури другої половини ХІХ століття. У 5 т. – К. : «Наукова думка», 2005. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 181–412.

<sup>55</sup> Макарик І. Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років (переклад з англ. Миколи Климчука) / Ірина Макарик. – К. : Ніка-Центр, 2010. – С. 147–181.

## РЕЖИСЕРСЬКА ТВОРЧІСТЬ П. К. САКСАГАНСЬКОГО

*У статті висвітлено методика режисерської праці видатного майстра сценічного мистецтва України – П. К. Саксаганського. У науковому обігу тема «П. Саксаганський-режисер» дотично піднімалася у публікаціях багатьох дослідників, але це не було спеціальним дослідженням режисури майстра, бо основна увага у їхніх працях приділялася фактам біографії митця та його акторській творчості.*

*Окремим дослідженням режисерської діяльності П. Саксаганського автор робить спробу вивчити і узагальнити режисерське мистецтво великого майстра, хоч так само теми не вичерпує.*

**Ключові слова:** режисерська творчість, режисер-педагог, постановочний план, інтерпретація, партитура вистави.

*В статье освещена методика режиссёрской работы выдающегося мастера сценического искусства Украины – П. К. Саксаганского. В научном обиходе тема «П. Саксаганский-режиссёр» касательно подымалась в публикациях многих исследователей, но эта тема специально не исследовалась, поскольку основное внимание в их работах уделялось фактам биографии творца и его актёрскому творчеству.*

*Автор делает попытку специальным исследованием изучить и обобщить режиссёрское искусство великого мастера, хотя также тему не исчерпывает.*

**Ключевые слова:** режиссёрское творчество, режиссёр-педагог, постановочный план, интерпретация, партитура спектакля.

*The article is devoted to directing work methods of P. K. Saksagaskyi, an outstanding stage master of Ukrainian art. In the scientific survey the theme “P. Saksagaskyi – director” has being gradually raised in publications of the researchers – B. Tobilevych, Y. Kostyuk, L. Stetsyuk, R. Pelepchuk, R. Kolomiets etc. But still those were not special researchers of master’s direction, because the attention was paid to the biographical facts and the facts of his art work.*

*The author of the article has been trying for the first time to examine and generalize directing art of a great master.*

**Key-words:** *producer's creative, producer-teacher, theatre staging, score of performance.*

В українській національній театральній культурі процес становлення мистецтва режисури, що припадає на 80-ті–90-ті роки XIX століття, бере початок від багатогранної творчості корифеїв українського театру, насамперед від сценічних пошуків М. Кропивницького і М. Старицького, від М. Садовського, П. Саксаганського та ін. Саме цей період був новим етапом у розвитку українського театру, позначеним бурхливим самоствердженням на українській сцені професіоналізму, визначальною ознакою якого було становлення режисерського мистецтва. Хоч на цей час режисер ще мало виокремлювався зі своєрідного триумвірату (автор–актор–режисер). Так, М. Кропивницький був і драматургом, і актором, і режисером, і організатором театральної справи на Україні; М. Старицький – драматургом, режисером і так само організатором театральних труп; М. Садовський виступав як актор і режисер, брався й за перо драматурга та перекладача російських п'єс і мав прекрасний організаторський таланти; П. Саксаганський, маючи значні організаторські здібності, став чудовим актором, режисером і драматургом.

П.К. Саксаганський (1859–1940) одночасно з акторською працею, починаючи з 1890 р., активно провадить режисерську діяльність. За сорок два роки режисерської практики ним здійснено постановки 265 вистав за вісімдесятьма драматичними творами (остання вистава режисером була поставлена у 1932 р.).

У газеті «Южанин» № 284 від 30 грудня 1889 р. опубліковано лист-відповідь на заяву про вихід з трупи М. Садовського і П. Саксаганського Марії Заньковецької і самого Миколи Садовського. У листі, підписаному П. Саксаганським, І. Загорським, М. Садовською, Д. Мовою та І. Карпенком-Карим, повідомлялося, що «вследствие разлада, происшедшего между главными силами труппы» справи з керівництва трупою і режисуру товариство передає П. Саксаганському<sup>1</sup>.

3 лютого 1890 р. утворюється новий творчий колектив – «Товариство російсько-малоросійських артистів під керівництвом П. Саксаганського» (а в 1904–1907 рр. – ще й І. Карпенка-Карого), яке проіснувало до 1909 року. Саме у цій трупі починається активна праця П. Саксаганського як режисера. Так, у 1890 р. він здійснює постановку дванадцяти вистав, серед яких – «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Назар Стодоля», «Бондарівна», «Безталанна», «Наймичка», «Сто тисяч», «Глитай, або ж Павук» та ін.

Найбільше режисер втілював на сцені твори І. Карпенка-Карого – ним поставлено всі дев'ятнадцять п'єс драматурга, причому значна



частина з них була сценічним першопрочитанням; М. Кропивницького та М. Старицького – по дванадцять п'єс. Режисер до постановки деяких п'єс звертався неодноразово. Наприклад, «Наталку Полтавку» ставив тринадцять разів, «Суєту», «Запорожець за Дунаєм» – 11, «Чорноморці», «За двома зайцями», «Мартина Борулю» – 9 разів тощо. Закінчив режисерську діяльність П. Саксаганський у сезоні 1931/1932 рр. постановками «Суєти» та «Наталки Полтавки»<sup>2</sup>.

Взагалі весь режисерський шлях майстра можна поділити на три виразних періоди: перший у «Товаристві російсько-малоросійських артистів під керівництвом П. Саксаганського» (1890–1909 рр.), де переважають постановки творів І. Карпенка-Карого і де утворилась міцна співпраця режисера і драматурга; відомо також, що І. Карпенко-Карий здійснював у трупі основну адміністративну роботу; другий – це праця у «Товаристві українських артистів за участю П. К. Саксаганського та М. К. Заньковецької під орудою І. О. Мар'яненка» (1915–1916 рр.) та у такому ж товаристві, але вже без участі І. Мар'яненка (1916–1918 рр.). Хоч за часом цей період найкоротший, але за насиченістю режисерських постановок, мабуть, найплодотворніший. Здійснено майстром понад тридцять вистав, причому більшість постановок були масштабними, з великою кількістю масових та народних сцен – «Назар Стодоля», «Запорожець за Дунаєм», «Бурлака», «Гандзя», «Сава Чалий», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Дві сім'ї» та ін. У цьому періоді можливості режисера були орієнтовані на традиційний класичний репертуар. Третій період – це робота в Державному народному театрі (1918–1921 рр.), а ще згодом – періодично у тоді мандрівному театрі імені М. Заньковецької. Тут найяскравіше виявляється режисерський професіоналізм майстра: поруч з постановками класичних п'єс І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Кропивницького, М. Старицького та І. Карпенка-Карого, в колі режисерських пошуків з'являються твори зарубіжної класики – «Уріель Акоста» К. Гуцкова (1918), «Розбійники» Ф. Шіллера (1918, 1923) і згодом – «Отелло» В. Шекспіра (1926).

У останні роки життя П. Саксаганський майже не працював як актор, а більше займався режисурою, та коли врахувати, крім постановок, ще понад 130 зіграних ролей, то перед нами постає справді подвижницька праця на ниві сценічного мистецтва, та ще й враховуючи ту обставину, що в тодішніх умовах Російської імперії про постійний стаціонарний український театр не могло бути й мови. Митцеві довелося постійно мандрувати як із своєю власною трупю, так і з колективами, у яких він працював, а це також чимале навантаження.

Окрім багатой сценічної практичної діяльності, свій багаторічний мистецький досвід П. Саксаганський намагався передати театральній молоді в теоретичних публіцистичних працях, звернених до юних поколінь, частину з яких він надиктовував, уже прикутий хворобою до ліжка. Це –

«До театральної молоді», «До молодих режисерів», «Моя робота над роллю», у яких митець розповідав про свої творчі «секрети» на шляху утвердження реалістичного сценічного мистецтва.

Як митець, П. Саксаганський, разом з М. Садовським, М. Заньковецькою, М. Садовською, Г. Затиркевич-Карпинською, формувався на традиціях вітчизняного реалістичного театру, на засадах школи переживання, запровадженій великим Щепкіним. Навчаючись у М. Кропивницького та М. Старицького, П. Саксаганський збагатив режисерське мистецтво новими думками, творчими принципами та методами роботи. У режисерській творчості він впроваджує нову методику, що наближає її до режисерсько-педагогічної діяльності, запроваджується лабораторно-сценічна праця в колективі, і це стосувалось не лише театральної молоді. Акторський склад театральних труп тих часів був недостатньо культурним та інтелектуально розвиненим, мало що знав про історію народів, про особливості розвитку театального мистецтва, а деякі актори були взагалі малописьменними людьми. Софія Тобілевич у своїх спогадах пише, що П. Саксаганський разом з І. Карпенком-Карим організовували зібрання, які Іван Карпович називав «вечорницями». Тут «молодим артистам зачитувались короткі лекції, найчастіше Панасом Карповичем. Він навіть готувався до них. Після лекцій молодь мала змогу, неначе в студії, декламувати або виконувати які-небудь сценки з п'єс, одним словом, розвивати свій сценічний хист»<sup>3</sup>.

На таку методику праці режисера звернув увагу редактор львівського журналу «Зоря» у 1893 р. Василь Лукич (Володимир Левицький), який, на підставі інформацій, отриманих від очевидців з Наддніпрянської України, писав, що всі п'єси у трупі П. Саксаганського ставляться з повним ансамблем, навіть молоді артисти, що не більше року на кону, і ті в своїх ролях виступають добре. «Тут багато важить і те, що сам Саксаганський разом з Карпенком-Карим чимало покладають своєї праці для науки молодих артистів. Навіть завели у себе драматичну шкільку, у якій читаються і пояснюються драматичні твори, а по суботах і перед великим святом, коли звичайно не буває прилюдних спектаклів, ставляться так звані репетиції, де молоді артисти пробують свої сили в більших, а часом у головних ролях <...> Слід теж завважити, що в трупі Саксаганського звертається пильна увага на все, навіть у дрібницях, а через се постановка кожної п'єси, можна сказати бездокорінна»<sup>4</sup>.

Спостерігаючи за режисерським умінням своїх попередників і сучасників – М. Кропивницького, М. Старицького та М. Садовського, П. Саксаганський виробляв свою чітку режисерську методику і вже починав роботу над кожною постановкою із завчасно підготовленого постановочного плану, який пізніше він називатиме «партитурою». Саме ця методика допомагала режисерові організувати сценічні події, вибудовувати образні мізансцени.

За зізнанням самого митця, процес роботи над виставою мав декілька етапів, а саме: «1) знайомство з п'єсою та провідною думкою автора; 2) вивчення епохи; 3) аналіз п'єси, характеристика дійових осіб; 4) детальний план виконання п'єси на сцені. Він складався з писання “партитури” для акторського ансамблю та з записів всього того, що буде потрібно для зовнішнього оформлення п'єси; 5) праця з акторами; 6) праця з технічним персоналом театру; 7) остаточна перевірка всієї підготовчої до спектаклю роботи (генеральна репетиція)»<sup>5</sup>.

Така логічна послідовність давала можливість П. Саксаганському домогтися переконливого сценічного втілення авторського задуму п'єси, навіть інтерпретувати літературні твори, адже для нього це було однією із головних вимог: «Своєю постановкою режисер може гарно, виразно і повно висвітлити те, що хотів сказати й показати автор, або, навпаки, він може затемнити думку автора або й зовсім перекрутити її»<sup>6</sup>. Таким чином, П. Саксаганський один із перших піднімав роль і значення режисера до новаторського рівня, а інтерпретуючи п'єси чи окремі ролі по-своєму, він надавав їм цікавого й оригінального звучання. Так, відомий факт, коли після прем'єри п'єси «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого у постановці П. Саксаганського і виконання ним однієї з центральних ролей – Бонавентури, автор твору зізнався: «Ти відкрив мені очі на Бонавентуру». Будучи першовтілювачем більшості п'єс І. Карпенка-Карого, режисер домагався їхньої викінченості. Тим самим він утверджував професію режисера як ідейно-художнього організатора спектаклю і постійно намагався співпрацювати з авторами, про що у спогадах наголошувала С. Тобілевич: «Під час репетицій Панас Карпович дуже часто звертався до брата як до автора»<sup>7</sup>.

Надаючи у своїй методиці важливого значення роботі з драматургом, П. Саксаганський, проте, вважав режисера лише помічником автора: не змінюючи думки письменника, постановник повинен лише допомагати йому донести глядачам авторську ідею. З цього приводу він розмірковував: «Вивчаючи зміст п'єси та характери дійових осіб, я вивчав також і те історичне тло, на якому розгортались події п'єси. Не знаючи як слід епохи, я не міг ясно уявити собі і зрозуміти тих людей, які жили в ті часи. Щоб дати яскравий малюнок своєю постановкою, мені треба було як можна більше назбирати тих фарб, які б допомогли мені зробити малюнок не тільки виразним, а й правдивим. Вивчаючи яку-небудь епоху, мені завжди хотілось знати її так досконало, щоб вміти уявити себе справжнім співучасником того життя»<sup>8</sup>. До вивчення особливостей епохи, де розвивалися події п'єси, обставини їхнього розвитку, режисер включав і «будову хати та її устаткування, різні предмети хатнього і не хатнього вжитку, а особливо одяг. Одяг найкраще може свідчити і про епоху, і до якої категорії людей належав той чи інший персонаж»<sup>9</sup>.

П. Саксаганський при ґрунтовному вивченні драматургічного матеріалу

надзвичайно ретельно, з постійними пошуками п'єс, ставився до формування репертуарної афіші очолюваних колективів. Незважаючи на наявний тоді вже широкий список п'єс, можна побачити, що режисер у своїй практиці багато разів ставив ті самі п'єси («Наталка Полтавка» – 13, «Запорожець за Дунаєм» – 11, «Мартин Боруля» – 9), проте, як засвідчує Б. Тобілевич, кожного разу «при незмінності загального задуму мізансцени набувають дедалі більшої переконливості, логіки. Разом з тим режисер відкидає все, що ускладнює виставу, домагається простоти в розплануванні мізансцен і художньому оформленні, позбавляє натуралістичних подробиць»<sup>10</sup>.

Після включення п'єси до репертуару починався болючий процес її переконливого сценічного втілення. І насамперед режисер шукав відповідного тонального звучання вистави: «Раніше ніж працювати з акторами, я хотів навчитися виконувати всі ролі сам <...> Коли всі інтонації задовольняли мене, я починав писати план майбутнього виконання п'єси»<sup>11</sup>.

Найхарактернішою особливістю режисерської практики майстра була цілеспрямована його робота з акторським складом постановки. Він завжди умів знаходити ключі до душі кожного виконавця, адже у ньому самому щасливо поєднувались такі риси, як режисер-мислитель і талановитий актор. Театр Саксаганського – це насамперед театр акторської творчості, у якому першу скрипку вів сам Панас Карпович.

Один з учнів митця, І. Мар'яненко, стверджував, що вистави Саксаганського були реалістичними, з точно зафіксованими мізансценами і з прекрасним акторським ансамблем. Із спогадів видатного учня дізнаємося про те, що П. Саксаганський працював з акторами цілком відмінно від інших корифеїв, бо він найбільшою мірою мав те, що називається «школою». Крім того, продовжував І. Мар'яненко, «це був зразок дисципліни і чіткості. Перед тим, як прочитати акторам п'єсу, Панас Карпович вивчав її напам'ять, що була в нього просто-таки блискуча, і проробляв кожен роль до найменших деталей. Він знав не тільки п'єсу в цілому, її ідею, сюжетний розвиток, тематичні куски, взаємини персонажів тощо, він заздалегідь опрацьовував найменші інтонаційні та пластичні нюанси кожної ролі, а на репетиціях силою своєї блискучої акторської майстерності переконував акторів і примушував їх точно копіювати те, що він показував»<sup>12</sup>.

Софія Тобілевич, яка добре знала життя і творчість П. Саксаганського, згадує, що режисер під час репетиції дуже часто й результативно використовував на репетиціях спосіб власного акторського показу: «Панас Карпович багато часу віддавав на те, щоб допомогти акторам знаходити потрібні інтонації, потрібну гру всього тіла. Коли акторові не щастило знайти засоби якнайкращого відтворення свого персонажа, Панас Карпович вживав метод показу і в такий спосіб допомагав йому подолати труднощі»<sup>13</sup>.

Робота П. Саксаганського з кожним виконавцем і загальне опанування учасників вистави режисерським задумом були основними важелями у

досягненні акторського ансамблю, якому постановник надавав особливого значення: «Ансамбль в грі акторів – це те саме, що ансамбль в грі виконавців музичних творів <...> Один виконавець може погубити враження від усього твору і порушити гармонію звучання гри інших музикантів <...> Колись вся трупа трималась на двох або трьох акторах, і публіка ходила дивитись цих двох, трьох, а часом тільки на одного, не ставлячи ніяких вимог до решти безталанного колективу. Тепер справа стоїть інакше, а тому утворення “ансамблю”, в якому б всі виконавці без винятку мали однакове значення, являє собою велике завдання»<sup>14</sup>.

Пошуки тонально-звукового вирішення вистави часто наближали працю режисера до творчості диригента, який працює в основному з музичними партитурами. П. Саксаганський зізнався: «Опрацювавши п'єси так детально, я вже твердо знав, чого бажати від акторів і що їм радити. Особливо допомагали мені мої партитури при роботі над масовими сценами. В них я поділяв усіх учасників масовки на кілька окремих груп і накреслював поведінку кожної групи. Для кожного окремого члена групи я писав додаткові слова, яких не було в автора <...> Кожний мав свою власну лінію поведінки на весь час перебування на сцені і утворював разом з іншими гармонійне ціле, і те ціле утворювало повну ілюзію того, що “маса” дійсно жила, а не просто “стовбичила” на сцені»<sup>15</sup>.

Окрім досягнення цілісності акторського ансамблю виконавців, П. Саксаганський у своїх постановках домагався ансамблевості у широкому розумінні цього слова, йому важливо було досягнути стильової єдності вистави, для чого необхідно було об'єднати всі складові частини засобів виразності – декорації, одяг, грим, музику, танці. Тільки органічне поєднання цих виразальних засобів з акторською грою і визначало поняття ансамблевості: «Ми витрачали <...> багато часу на утворення правдивого з історичного боку зовнішнього середовища, серед якого мусли діяти актори. Тільки після детального, я б сказав дріб'язкового, накреслення всього того, що було потрібне для вистави, я звертався до технічного персоналу трупи і робив їм потрібні замовлення щодо декорації і бутафорії, одягу, освітлення сцени тощо»<sup>16</sup>.

Серед шанувальників мистецьких уподобань великого артиста утвердилася думка, що П. Саксаганському ближчими до його індивідуальності були комедійні ролі, мабуть, тому і в режисурі він охочіше здійснював постановки п'єс комедійного жанру. Навіть коли вони працювали разом з М. Садовським, то існував неофіційно встановлений розподіл праці: М. Садовський – режисер драми, П. Саксаганський – режисер комедії.

Софія Тобілевич у своїх спогадах навіть зберегла для нас основну форму проведення режисером репетицій: «Біля самої рампи, збоку, на сцені стояв невеличкий столик. За тим столиком завжди сидів Іван Карпович з книгою,

а часом і без книги. Тут же на столику лежав примірник п'єси з різними режисерськими нотатками, до яких, до речі, Панас Карпович ніколи не заглядав під час репетицій, бо він заздалегідь дуже добре готувався до своєї роботи з акторами»<sup>17</sup>.

Більшість дослідників творчої діяльності П. Саксаганського, визначаючи особливості його творчого методу, що лежав в основі режисерської педагогіки, зауважують: митець був актором і до того ж актором геніальним, тож таке поєднання в одній особі двох талантів – актора і режисера – стало дуже корисним і породило нову якість: «актора, що може мислити як режисер, і режисера, що може відчувати по-акторському»<sup>18</sup>.

Режисерська школа майстра органічно впливала з усієї його творчості. Усвідомлюючи своєрідність свого мистецького становлення, вже на старості літ він зізнавався: «Сам я пройшов тяжку школу самовиучки. До всього мені доводилось доходити своїми власними силами, своїм власним розумом. Багато я робив помилок, а тому мучився. Тяжка та школа “самотужка”! Багато вона забирає марно творчих сил та молоді енергії»<sup>19</sup>.

Проте вирощені мистецькі почуття митця, його розмірковування щодо режисерської професії стали дороговказом для багатьох поколінь режисерів. Вони й сьогодні актуальні й звучать творчим заповітом і не лише для мистецької молоді: «Режисере, працюй <...> Думай, вчись, як зацікавити актора. Не души своїм режисерським авторитетом індивідуальність актора, допомагай йому в його шуканнях, підтримуй його, але так мудро, щоб він не відчував сили твоєї направляючої руки керманіча. Привчай актора до самостійного “думання”. Хай пробує свої сили, хай ходить сам, але май невпинне око над його самостійними кроками, щоб вчасно, непомітно підтримати його, підставивши в трудні хвилини своє власне плече»<sup>20</sup>.

Сповідуючи принципи українського демократичного й реалістичного сценічного мистецтва, П. Саксаганський надзвичайно ретельно оберігав і дбайливо розвивав їх. Тому з певною пересторогою і недовірою ставився до новітніх тенденцій розвитку як у драматургії, так і в театрі. І. Мар'яненко згадує, що до пропозиції залучити до репертуару п'єси сучасних авторів він ставився з певною категоричністю: «Ну, то й ставте нові п'єси, а я ні ставити їх, ні грати в них не буду і взагалі за матеріальний та адміністративний бік справи не відповідатиму»<sup>21</sup>.

Відмовляючись від засобів сценічного етнографізму і утверджуючи «на театрі» (як тоді було прийнято висловлюватися на акторському сленгу) в основному соціально-психологічні жанри, П. Саксаганський з абсолютним несприйняттям і осудом ставився до сценічно новаторських тенденцій у цілому і до модерново-експресіоністичних пошуків у режисурі Леся Курбаса зокрема, називаючи їх образливим словом «курбалесією». Звинувачення П. Саксаганського в основному зводилися до трьох моментів. Сутність першого полягала в тому, що у своєму режисерському театрі Л. Курбас

придушував творчість актора: «Актор у нього <...> перестав існувати. Він став покірним матеріалом в руках режисера»<sup>22</sup>.

Спростувати таку позицію можна поведінкою самого П. Саксаганського, адже він був режисером, який опрацьовував у виставі попередньо кожну роль, а «на репетиціях силою своєї блискучої акторської майстерності переконував акторів і *примушував* (курсив наш. – П. К.) їх точно копіювати те, що він показував»<sup>23</sup>, як згадував І. Мар'яненко.

Другим звинуваченням Л. Курбаса було його режисерське диктаторство. Хоч у П. Саксаганського в режисурі не все було гладко, оскільки він був, до певної міри, зразком чіткості, організованості й дисципліни, то й сам зізнається, що «теж був до деякої міри деспотом. Я терпіти не міг в роботі найменшої розхлябаності, неточності. Ролі треба було знати твердо, приходити до театру на репетиції і на спектаклі вчасно. Коли запізнюється один, то від того страждає все діло. Адже театральна справа – це не справа однієї особи, це спільна справа всього колективу. В театрі один відповідає за всіх і всі за одного»<sup>24</sup>.

Як бачимо, з якихось певних мотивів у праці двох майстрів знаходимо спільні ознаки. Проте нові часи вимагали нових підходів і нової естетики, і в цьому, як на сьогодні, виявлялись у митців кардинальні розбіжності. П. Саксаганський фактично стояв біля джерел режисерської професії і розумів режисуру як тлумача певного апріорно запрограмованого авторського змісту, для нього сценічно розкрити зміст п'єси означало розчинитись, умерти в драматургів. І чим тонше і делікатніше режисер це робив, тим вищим був його статус правильного постановника-інтерпретатора. У часи П. Саксаганського вироблявся погляд на режисерську майстерність, який пізніше вилився в аксіому для поколінь майбутніх режисерів, що сценічний текст є не більше ніж перетворення тексту літературного і що саме драматургічному текстові мусить бути все підпорядковане.

Л. Курбас – митець нової генерації, який втілював у сценічну практику ідею: *режисер – автор вистави* (курсив наш. – П. К.), і не тому, що він хотів задовольнити свої творчі амбіції і якоюсь мірою ущемити інтереси драматурга, а тому, що глибоко усвідомлював: сценічний час і сценічний простір у постановці організуються за своїми особливими законами, зовсім відмінними від принципів словесної творчості. Ці принципи, окрім Л. Курбаса, сповідували такі митці, як М. Рейнгард, В. Мейєрхольд, О. Таїров, Є. Вахтангов, А. Арто, пізніше – Д. Стреллер, А. Ефрос, Є. Гротівський, Б. Любимов та ін. Важко судити, наскільки переконливою стане наша версія щодо творчих непорозумінь цих двох режисерів-могікан. І тут доречно згадати давнє висловлювання геніального О. Пушкіна, що кожного майстра слід оцінювати за «законами, ним самим над собою визнаними».

Спектаклі П. Саксаганського у порівнянні з виставами його попередників – М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського та

інших — часто характеризувалися стриманішою та скромнішою сценічною барвистістю, обмеженою палітрою етнографічних та вокально-танцювальних засобів виразності, але були внутрішньо гармонійними, стильово цілісними за режисерським задумом та сценічним втіленням, з послідовним прагненням психологічної розробки характерів. У своїх теоретичних працях — «Моя робота над роллю», «До театральної молоді», «До молодих режисерів» та інших митець узагальнив не лише свій сценічний досвід, а й мистецькі погляди представників українського театру корифеїв, а на практиці наочно втілював їх у найвідоміших постановках (вистави творів української класики і співзвучні часові спектаклі — «Розбійники» Ф. Шіллера, «Уріель Акоста» К. Гуцкова, «Отелло» В. Шекспіра). Крім того, він своє режисерське вміння пропагував, викладаючи в організованих ним же режисерсько-інструкторських курсах.

Хоч пройшло вже чимало часу звідтоді, як жив і творив П. Саксаганський, але більшість положень і принципів режисерської творчості митця залишаються на озброєнні як молодих режисерів, так і зрілих майстрів режисерського мистецтва. Дуже точно висловився один із учнів майстра Б. Романицький, оцінюючи внесок діяльності учителя в скарбницю режисерської творчості. У 1939 р. він писав: «Коли вдумаєшся в культуру сьогоднішньої режисури, то ясно бачиш, що вже тоді Панас Карпович своєю режисерською практикою давав багато того, що на сьогодні є основою ще зовсім молодій науці режисури»<sup>25</sup>.

Отже, продовжуючи традиції щепкінської реалістичної театральної системи, будучи сучасником Старицького, Кропивницького, Садовського і Заньковецької, П. Саксаганський своєю плідотною працею і талантом не лише дав людям океан радості життя, а й відтворив засади глибокої віри у своє покликання служити вищим ідеалам, а вищі ідеали для митця полягають в його безпосередньому зв'язку з життям, прагненнями і творчістю свого народу.

---

<sup>1</sup> Див.: Цибаньова О. Літопис життя і творчості І. К. Карпенка-Карого / О. Цибаньова. — К., 1967. — С. 77.

<sup>2</sup> Список режисерських робіт П. Саксаганського опублікований у книзі: Тобілевич Б. Панас Карпович Сакса ганський / Б. Тобілевич. — К., 1957. — С. 322–324.

<sup>3</sup> Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі / С. Тобілевич. — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1957. — С. 282.

<sup>4</sup> Лукич В. Рух наших театрів і вістка / В. Лукич. — Зоря. — 1893. — № 13. — С. 263.

<sup>5</sup> Саксаганський П. До молодих режисерів // Саксаганський П. Думки про театр / Упорядкування збірника та примітки М. Дібровенка. — К. : Мистецтво, 1955. — С. 150.



- <sup>6</sup> Там само. – С. 151.
- <sup>7</sup> Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. – С. 296.
- <sup>8</sup> Саксаганський П. До молодих режисерів. – С. 151.
- <sup>9</sup> Там само.
- <sup>10</sup> Тобілевич Б. Панас Карпович Саксаганський / Б. Тобілевич. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – С. 293.
- <sup>11</sup> Саксаганський П. До молодих режисерів. – С. 153.
- <sup>12</sup> Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі / І. Мар'яненко. – К. : Мистецтво, 1964. – С. 174–175.
- <sup>13</sup> Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. – С. 296.
- <sup>14</sup> Саксаганський П. До молодих режисерів. – С. 157–158.
- <sup>15</sup> Там само. – С. 153.
- <sup>16</sup> Там само. – С. 155.
- <sup>17</sup> Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. – С. 295–296.
- <sup>18</sup> Костюк Ю. П. К. Саксаганський / Ю. Костюк // Саксаганський П. К. Думки про театр. – С. 14.
- <sup>19</sup> Саксаганський П. До молодих режисерів. – С. 149.
- <sup>20</sup> Там само. – С. 167–168.
- <sup>21</sup> Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі. – С. 173.
- <sup>22</sup> Саксаганський П. До молодих режисерів. – С. 164.
- <sup>23</sup> Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі. – С. 175.
- <sup>24</sup> Саксаганський П. До молодих режисерів. – С. 165.
- <sup>25</sup> Романицький Б. Спогади про Панаса Карповича Саксаганського / Б. Романицький // Панас Карпович Саксаганський: Статті і спогади про корифея української сцени / Збірник упорядкував Ю. Мартич. ; редакція і вступна стаття акад. О. Корнійчука. – К. : Мистецтво, 1939. – С. 39.

### САКСАГАНСЬКИЙ – АКТОР

*Стаття розкриває особливості акторської індивідуальності П. Саксаганського і його погляди на мистецтво актора.*

**Ключові слова:** Саксаганський, акторське мистецтво, особистість митця.

*Статья раскрывает особенности актерской индивидуальности П. Саксаганского и его взгляды на искусство актера.*

**Ключевые слова:** Саксаганский, актерское искусство, личность художника.

*The article uncovers P.Saksagansky's, a leading figure of Ukrainian theatre, individual acting peculiarities, and his attitude to the art of drama.*

**Key-words:** Saksagansky, acting techniques, artistic personality.

«Слава актора вмирає разом з ним. Пам'ятник, який залишається по ньому, настільки нерукотворний і невидимий, що він не може залишитись надовго. Той, хто не бачив актора на свої власні очі, ніколи не зможе ясно відчутти й зрозуміти силу його таланту»<sup>1</sup>, – писав Панас Тобілевич, також Саксаганський. Щира правда. Вповні уявити собі актора з плеяди корифеїв українського театру неможливо. Але можна спробувати «відчутти й зрозуміти силу його таланту» на основі фотографій, спогадів, його власних висловів, глянувши на все це сучасними очима.

Серед братів Тобілевичів молодший, Панас, сявав начебто менш яскраво, ніж старший Іван, геніальний драматург, і середульший Микола – справжній гетьман українського акторства. Та особистість Саксаганського не поступається братам, а часом і перевершує їх. Хоча нема потреби їх порівнювати – кожен з них діамант нашої культури. І все ж – особистість є основою актора, його майстерності і значущості. Панас Саксаганський – актор широкого діапазону, режисер, організатор театру, драматург, поет, перекладач з французької та англійської, педагог, автор перших в українському театрі узагальнюючих праць з майстерності актора, слухних міркувань з теорії драми і тогочасного театрального процесу. Наразі відомо, що

Панас Карпович не сприймав інноваційних пошуків Курбаса, обурювався «курбалесією», та чи масовий глядач вповні розумів тоді і цінував генія нашої режисури? А саме для масового глядача, для найширших кіл українського народу творив Саксаганський. Це була наріжна ідея існування театру корифеїв, театру братів Тобілевичів. Просто вони з Курбасом були різними. Саксаганський взагалі відрізнявся самостійністю і незалежністю мислення. І на сцені, в ролях, і в різних судженнях. От, скажімо, його думка про Мольєра: «Французи в сліпоті національної гордості ставлять Мольєра рядом з Шекспіром... Послухатъ французів, то Мольєр і Шекспір — рідні брати, а на ділі виходить, що родичі вони один другому, як от кажуть „через дорогу сват”». Мольєр ніколи не був істинним художником, в його комедіях нема нічого невмирущого. Комедії Мольєра — це *сатири*, в яких його перо доречно виставляло на громадське осудовисько темряву, несвідомість і глупство, і через те дійові люди мольєрівських комедій надзвичайно одноманітні — всі батьки благородні, всі любовники, як дві краплі води, схожі між собою, — і зміст комедій — переспіви різних моральних ідей»<sup>2</sup>. Несподівано, чи не так? А от упорядник збірки праць і статей П. Саксаганського «Думки про театр», виданої 1955-го року, М. Дібровенко тут таки швиденько коментує приміткою: «П. К. Саксаганський помиляється тут, недооцінюючи значення великого французького драматурга». А чи так вже помиляється Панас Карпович? Може, частка сміливої правди в його незалежних судженнях є? На відміну від зашорених, уніфікованих радянських коментаторів.

Ще кілька рис до особистості Саксаганського. Коли Заньковецька остаточно покинула його брата Миколу Садовського, Панас Тобілевич опікувався нею, називав «сестричкою», брав активну участь в організації нового театру, що узяв її ім'я. Звертаючись до театральної молоді, Саксаганський наголошував на важливості для акторської творчості наповнення особистості артиста — високою мораллю, знаннями (загальними, мистецькими, звичаїв і побуту свого народу), загальною культурою, фаховими навичками, чутливістю, тим, що називається «людинознавство». Природно, що це були вимоги артиста й до самого себе.

Цікаво звернути увагу на розділи його праці «До театральної молоді». Після початкової, біографічної частини, де Саксаганський висвітлює свій шлях на сцену, впливи на нього батьків, сім'ї та життєвих вражень, натрапляємо на такі назви: «Тіло актора — його головне виробниче знаряддя», «Рухи на сцені», «Одяг і грим», «Подача слова», «Театральний костюм» (в лапках, так Панас Карпович називав весь комплекс малюнка ролі, коли персонаж поставав в його уяві як живий), «Актор і публіка». Все це насичене власним досвідом артиста і свідчить про те, що Панас Карпович у сценічній творчості не покладався на саме тільки натхнення чи інтуїцію — зерном усіх його ролей була «логіка типу» (його улюблений вислів), у ракурсі якої роль розроблялася ним до найменших деталей в усіх її чинниках.

Наразі Саксаганський підсумовує те, що мусить бути притаманне кожному акторові (а ми за тим бачимо акторські риси його самого):

« – Перш за все потрібен талант, якого не видумаєш і нічим не підrobiши. *(Велич таланту молодшого з братів незаперечна.)*

– Природні голосові дані. *(Співав Панас знаменито, як і всі Тобілевичі.)*

– Бажання вчитися, спостерігати і не задовольнятися малим успіхом. *(Артист нерідко вдосконалював своє виконання, як-от сцену з шапкою Гната Голого у фіналі «Сави Чалого» – спочатку знімав її при вході, а в подальших виставах лишився при ній, бо йому не до шапки, Гнат прийшов карати друга-зрадника.)*

– Критичне ставлення до себе самого. *(Саксаганський ніколи не хворів на зіркову хворобу, від запрошення на імператорську сцену відмовився.)*

– Намагатися добувати якнайширшу освіту, щоб вміти ясніше бачити і розуміти те, що відтворюєш на сцені. *(Самоосвітою Панас Карпович досяг неабияких знань і культури. Щоб розуміти свого возного, він вдався до справжніх науково-історичних розвідок, встановивши, що це була посада пристава, який обирався від дворянства, виставляв майно на продаж і dopravляв до суду позивачів і відповідачів – такий собі судовий виконавець. Посаду скасувала Катерина II ще у 1774 р., але Саксаганський розкопав, як одягалися возні, як поводитись, що то в тексті ролі за «нишпорна година» [з польської, час після вечірньої церковної служби] і що актори помилково вимовляють «Єрмолій», а треба «Єрмолій», бо то не російське ім'я, а назва книжки про спів по нотах, тобто про знаменну нотацію (знаменний розспів). Тож принаймні традиційний зовнішній образ Тетерваковського дійшов до нас від Саксаганського.)*

– Не треба покладатися на свою природну обдарованість, а шляхом роботи над собою розвивати й зміцнювати цю обдарованість. *(Станіславський цілу книжку написав про роботу актора над собою.)*

– Грати персонаж на сцені тільки після сумлінної підготовки. *(Станіславський – «Робота актора над роллю» – ще одна книжка.)*

– Дбати також і за своє тіло, щоб з нього було завжди здорове і справжнє виробниче знаряддя. Адже ж натхнення так часто залежить від фізичного стану здоров'я»<sup>3</sup>.

Саксаганський часто називає серед інших, необхідних акторові рис і якостей, темперамент, чуйність і мудрість, аби виявляти головне в ролі і в п'єсі та відсівати дрібне, неважливе.

Дивуєшся, наскільки Саксаганський як актор наблизений до нашої сучасності в засобах виразності. Тільки називає їх іншими словами. Скажімо, говорить він – актор, який уміє «імітувати різні характерні для вияву людських найтонших відчужень рухи, має могутнє знаряддя сценічної майстерності. Я вже не кажу про те, – продовжує П. Саксаганський, – що вдала імітація значно полегшує справу втілення актора в потрібний йому образ на сцені»<sup>4</sup>. Ну чим не Михайло Чехов!

Або інше. Максим Рильський згадує Саксаганського в комедійній ролі гультяя-козака Кабиці з «Чорноморців»: «Кожне слово, кожний жест, кожний погляд — усе це перлини справжнього, непідробного гумору»<sup>5</sup>. Та ось лишився козак сам-на сам і спроквола полилася його пісня про коня, єдиного друга — розпачлива, гірка. Або Бонаventura в «Ста тисячах» — поєднання Санчо Панси і Дон Кіхота. А вдивіться у фото Саксаганського в ролі Возного у смішному картузі — які у нього сумні очі... Все це називається — трагікомедія, найсучасніший з жанрів.

Жанровий діапазон актора Саксаганського вражає. Диявольський негідник Франц Моор («Розбійники») і кумедний балакун Пеньонжка («Мартин Боруля»), романтичний Тарас («Бондарівна») і дурний, як бубон, Харко-ледачий («Паливода XVIII сторіччя»), заглиблений у себе Подорожній («Зимовий вечір») і привабливий звабник Юліан («Лиха іскра поле спалить і сама щезне»).

А сучасний етюдний метод змалювання характеру! Згадаймо Саксаганського-Шпоньку («Як ковбаса та чарка, то й минеться сварка») в його мовчазному діалозі з чаркою — багатохвилинна дійова пауза.

Не було б актора Саксаганського в генній пам'яті українського театру, хто зна, чи так високо здійнявся б до висот професіоналізму дехто з його творчих нащадків, наших сучасників. Саксаганського високо цінували Станіславський, Єрмолова, Яблочкіна, Савіна, Репін, Толстой, Кугель, Чайковський та багато інших видатних митців. А С. Немирович-Данченко сказав так: «Если талант выдающихся актеров можно сравнить с алмазом, то талант П. К. Саксаганского — шлифованный алмаз, это чистой воды бриллиант. Актер колоссальной правды»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Зб. Саксаганський П. К. Думки про театр / П. К. Саксаганський. Упорядкування та примітки М. Дібровенка; вст. ст. Ю. Костюка. — К. : Мистецтво, 1955. — С. 143.

<sup>2</sup> Там само. — С. 173.

<sup>3</sup> Там само. — С. 142.

<sup>4</sup> Там само. — С. 120—121.

<sup>5</sup> Спогади про Панаса Саксаганського / П. К. Саксаганський. Упорядкування, вступна стаття та примітки Р. Я. Пилипчука. — К. : Мистецтво, 1984. — С. 108.

<sup>6</sup> Цит. за: Волошин И. Панас Карпович Саксаганский / И. Волошин. — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва та музичної літератури УРСР, 1960. — С. 4.

*Андрій ЛЯГУЩЕНКО*

**ПАНАС КАРПОВИЧ САКСАГАНСЬКИЙ –  
ВИДАТНИЙ ОРГАНІЗАТОР ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ**

*У статті розглянуто організаційну діяльність однієї з найяскравіших постатей українського театру кінця ХІХ – першої половини ХХ століття Панаса Карповича Саксаганського. Головну увагу звернуто на соціально-психологічні аспекти особистості Саксаганського як управлінця, його принципи взаємодії з творчим колективом, глядачем і взагалі з суспільством.*

**Ключові слова:** *Панас Саксаганський, український театр, організаційна діяльність, управління, соціально-психологічні аспекти.*

*В статье рассмотрена организационная деятельность одной из наиболее ярких фигур украинского театра конца ХІХ – первой половины ХХ века. Афанасия Карповича Саксаганского. Главное внимание обращено на социально-психологические аспекты личности Саксаганского как управленца, его принципы взаимодействия с творческим коллективом, зрителем и вообще с обществом.*

**Ключевые слова:** *Афанасий Саксаганский, украинский театр, организационная деятельность, управление, социально-психологические аспекты.*

*In this article the organizational activity of one of the most prominent figure of the ukrainian theatre of end ХІХ – first half of ХХ<sup>th</sup> century Panas Karpovich Saksagansky. The main attention is paid to social and psychological aspects of his personality as a manager, his principles of cooperation with creative staff, spectators and with society in general.*

**Key-words:** *Panas Saksagansky, ukrainion theatre, organizational activity, manager, social and psychological aspects.*

«Чого витрищились? Ну, банкрут, так і банкрут! А ви думали, як би я був багатий, то пішов би до вашого смітника?! Ха-ха-ха! Свинота необразованна!»<sup>1</sup> Можливо, щось на кшталт цього фінального монологу свого найулюбленішого сценічного героя з п'єси «За двома зайцями», кортіло зірватися з язика директора трупи Панаса Саксаганського, коли він відбивався від своїх акторів під час розрахунків після провальних віленських

та варшавських гастролей. А може, таким зоологічним терміном хотів він обізнати вісімнадцятьох невдячних членів товариства під час їх київського новорічного заколоту 1899 року проти себе та брата Івана. Справді, образа та злість бере – ти їх на початку 90-х під час аврального створення трупи, майже зі смітника узяв, а вони, трохи вичухавшись та чогось у тебе навчившись, починають петиції малювати про те, що «діло ведеться неправильно»<sup>2</sup>. А може й не думав та не казав такого Панас Карпович, бо був він, як більшість народжених у травні чоловіків-«тельців», людиною чемною та стриманою, правда, до певної міри – доки не доведуть. До того ж був, як вказує дослідник його творчості Богдан Тобілевич, особою замкнутою і сором'язливою, надзвичайно чутливою до сторонніх втручань<sup>3</sup>.

І ось тут виникає справедливе запитання: як могла така людина бути керівником та видатним організатором театральної справи? Але – була. Всу-переч вказаним вище психологічним якостям своєї особистості. Ця ситуація викликає ще більшу, не ювілейну повагу до Панаса Карповича. Спробуємо розглянути це детальніше.

Ми не дарма згадали одну з найулюбленіших ролей Саксаганського, яку він грав понад сорок років. Свирид Петрович Голохвостий з комедії М. П. Старицького теж хотів хоча б видаватися тим, ким не був насправді. П. Саксаганський усе своє сценічне життя за великим рахунком був коміком. Більш того, вглядаючись у його фотографії та вчитуючись у його мемуари і спогади про нього, беремося стверджувати, що був він не просто коміком-резонером та простаком, як сам характеризував себе<sup>4</sup>, а у найкращих своїх ролях – справжнім філософом та клоуном-інтелектуалом з сумними очима, сміх якого лунає крізь сльози.

З цим амплу та власною душевною вразливістю йому було дуже важко доводити в керованій ним трупі свою вищість над підлеглими – сценічними героями та життєвими неформальними лідерами. Значно простіше в подібній ситуації було його братові, Миколі Садовському, який і на сцені й у житті був героєм за вдачею та керівником за покликанням. А П. Саксаганський постійно був змушений перемагати себе і мріяти хоча б ненадовго стати для своїх акторів таким, яким був у ролі Франца Моора в «Розбійниках» Шіллера (1918 р.) – з кам'яним підборіддям, низьким лобом та невеликими очима, що світяться волею та силою<sup>5</sup>.

Яскраву характеристику своєї психологічної вдачі залишив сам П. К. Саксаганський: «Я дійшов до переконання, що в мене абсолютно бракує того честолюбства, що пориває людину першим бути хоч у селі, ніж другим у місті»<sup>6</sup>. А ось ще більш відверте його свідчення в листі до М. К. Заньковецької: «Зрозумій, голубонько, що я не можу стояти на чолі. Я можу працювати для сцени: режисувати, показувати, вчити. Але одна думка про те, що мені треба одягати сюртук і їхати до якої-небудь наволочі губернатора або подібного до нього поліцмейстера, що я можу

бути покликаний до них і вислуховувати їх речі, їх рабські вимоги, я не можу <...> Можу з тобою завжди вести діло, але при умові, якщо на чолі стане самостійний антрепренер вроді, як був колись Старицький...»<sup>7</sup>.

Хоча головною метою П. Саксаганського завжди залишалось акторство, режисура, а згодом і педагогіка, хрест керівника-організатора Панас Карпович проніс з честю, дарма, що коштував він йому постійних депресій та неврозів.

Першим, хто справив вплив на Саксаганського, як майбутнього організатора театральної справи, був Михайло Петрович Старицький, до трупи якого він вступив восени 1883 року. Спілкуючись з ним, майбутній актор зрозумів першу істину управління: гарна людина – це не професія, особливо в керівництві театром. Ось як він пише про це сам: «Михайло Петрович Старицький був пан з натури, людина освічена, розумна, але безхарактерна. Добрий товариш, довірливий, і не йому було керувати трупом, де, мов у казані, що стоїть на вогні, вічно кипіли страсті, заздрощі, честолюбство, чвари та інтриги»<sup>8</sup>.

Ну а наступний урок, що стосувався вміння керувати та маніпулювати цими пристрастями, заздрощами та честолюбством, дав Саксаганському М. Л. Кропивницький. Знайомство з ним відбулось значно раніше, ніж П. Саксаганський ступив на професійну сцену. Це сталося ще в Бобринці та Єлисаветграді, де юнак уперше побачив виступи аматорського театального гуртка під керівництвом М. Кропивницького і назавжди закохався в мистецтво сцени. Романтика першого кохання жила в ньому доти, доки він не зіткнувся з реальним кипінням залаштункового життя у керованій М. Старицьким у 1883–1885 рр. трупі, яка складалася в основному з членів колишньої трупи М. Кропивницького, створеної у 1882 р., де М. Кропивницький був режисером і актором. А в 1885 р. з ініціативи М. Кропивницького очолювана М. Старицьким об'єднана трупа розпалася і М. Кропивницький створив власну трупу. Створення, говорячи мовою військових, регулярної частини з ополченців стало можливим завдяки справді армійським методам – міцній дисципліні та одноосібному керівництву. Хоча всі свої трупи М. Кропивницький завжди називав демократичним словом «товариство» і навіть допускав до участі в керівництві ним деяких найбільш наближених акторів. Та й потішити акторське самолюбство, щоб у необхідний момент випустити зайву пару, він умів також.

Таких організаційних принципів М. Кропивницький дотримувався все своє театральне життя, і за них його постійно звинувачували у так званій диктатурі. Був серед тих, хто гудив авторитаризм «старого кашалота», так позаочі називали Кропивницького актори, й П. Саксаганський. Але в глибині душі він відчував, що тільки такими методами можливо керувати тиском у акторському казані. А ще майбутній режисер зрозумів, що керівникові потрібно бути більш гнучким та компромісним, ніж старий Марко, який



навіть блефувати не вмів пристойно, а одразу займав непримиренну позицію і починав погрожувати – недобрі ви, піду від вас, якщо не по-моєму буде. Коли П. Саксаганський сам став на чолі трупи, мабуть, не раз дякував першому серед корифеїв за здобуті навички.

Найбільший та постійний вплив на П. К. Саксаганського в усіх його життєвих та театральних іпостасях, у тому числі як організатора театральної справи, мав старший брат – Іван Карпович Карпенко-Карий. На початку своєї театральної кар'єри П. Саксаганський дуже зрадів тому, що до трупи М. Старицького, де він був актором-початківцем, вступив значно досвідченіший у театральних та життєвих справах брат Іван. Ось як він сам оцінював цю подію: «Тепер я не був сиротою. Цей випадок з'єднав нас на все життя, і ми завжди жили вкупі. Ділилися думками, не криючись ні в чім»<sup>9</sup>.

Згідно з теорією З. Фрейда, з цього твердження яскраво видно, що П. Саксаганський усе життя відчував нестачу батьківської підтримки, міцної батьківської руки та схвальної думки. «...Карпо Адамович Тобілевич не любив театру – писав Саксаганський. – Він на все життя затаїв у собі щире незадоволення тим, що ми, його діти <...> пішли на сцену»<sup>10</sup>. Компенсуючу та домінуючу роль І. Карпенка-Карого в своєму житті митець підтвердив на схилі літ у праці-заповіті з назвою «До театральної молоді». Там він зазначав: «Тривалі розмови з братом допомогли мені ясніше бачити свій шлях у театральній справі»<sup>11</sup>.

Здається, все зрозуміло – є справжній лідер старший брат, якому внаслідок непорозуміння із законом заборонено обіймати керівні посади, а є маріонетка, такий собі «зіц-голова Фунт», роль якого старанно виконував П. Саксаганський. Певною мірою цю тезу підтверджує позиція вельми поважного учасника тогочасних театральних подій, наймолодшого з корифеїв, Івана Олександровича Мар'яненка. Він вважав, що «...трупа під керівництвом Саксаганського довгий час існувала тільки завдяки світлому розумові, міцній вдачі та організаційному хистові Івана Карповича, який за спиною свого брата, блискучого актора й режисера, фактично керував трупю, до всього ще й постачаючи їй свої п'єси»<sup>12</sup>.

Але є й свідчення самого І. Карпенка-Карого, що його він залишив у листі до П. Саксаганського від 14 березня 1898 р. під час закінчення успішних перемовин про приєднання до їхньої трупи М. Садовського: «Зваж тільки, який для тебе історичний момент! Ти стягаєш під свій прапор всіх! (Я об собі не говорю, бо все, що станеться, будуть приписувати нам обом тільки сучасні люди, а історія знатиме тільки твоє ім'я!)»<sup>13</sup>. Карпенко-Карий трохи помилився: і його сучасники, і ми сьогодні знаємо імена обох братів, як видатних організаторів театральної справи. Про це двоєдине керівництво Карпенко-Карий писав у листі до М. Вороного від 25 лютого 1898 р.: „У нас в діяльності як моїй, так і Панасовій проведені глибокі межі, і хоч вони

по ідеї зливаються в одне загальне бажання добра ділові, а все ж таки ми за межі не виходимо, а тільки раємо, чи так вказуємо один одному думки свої по тому чи іншому случаєві»<sup>14</sup>.

Як ми вже наголошували, Саксаганський став керівником трупи не за покликанням, а під тиском обставин. Після того, як М. Кропивницький у 1888 році покинув створену ним у 1885 р. трупу, на її чолі став М. Садовський, а в 1889 р. до неї повернувся із заслання І. Карпенко-Карий. На початку 1890 р. обставини прибрали вигляду чергового загострення стосунків між М. Садовським, з одного боку, та Карпенком-Карим і П. Саксаганським, з іншого. Детонатором цих подій стало горезвісне «шерше ля фам» – Марія Костянтинівна Заньковецька. Черговий оберт взаємин зумовив визначну суспільну подію – появу трупи, яка в історії національної сцени одержала назву «Театр Саксаганського і Карпенка-Карого». Вийшовши з трупи Садовського, два інших Тобілевичі були змушені практично з нуля створювати новий колектив. І. Карпенко-Карий не мав бажання фігурувати в офіційній назві трупи, тому вона ввійшла в історію як «Товарищество русско-малорусских артистов под руководством А. К. Саксаганского».

Саксаганський уже мав до цього певний досвід організаційної роботи, зокрема йому доручали наймати персонал (хористів) та організувати переїзди трупи М. Кропивницького<sup>15</sup>. Разом з тим, йому було дуже важко вирішувати багато інших управлінських питань, оскільки формальне лідерство, що впало на нього зненацька, не підкріплювалось, принаймні попервах, неформальним. Для того щоб компенсувати це та дістати необхідні повноваження, брати Тобілевичі впровадили за прикладом нової трупи М. Кропивницького нову в тогочасному українському театрі річ – Товариство з укладенням контракту, на що уперше звернув увагу Ростислав Коломієць у книжці «Театр Саксаганського і Карпенка-Карого»<sup>16</sup>.

У першому пункті контракту зазначалася відома теза про маленькі ролі та маленьких акторів, значно пізніше образно сформульована К. С. Станіславським. У контракті за підписом Саксаганського вона звучала так: «...обязуюсь служить в товариществе, состоящем под управлением и режиссёрством господина Саксаганского и играть все роли, которые назначены будут мне режиссёром, не отказываясь и от ролей как второстепенных, так и ролей не прямого моего амплуа, ежели постановка пьесы того требует»<sup>16</sup>. Також зважаючи на те, що артисти, як дурні підлітки, то нап'ються, то поб'ються, то запізняться, то ще якусь штуку викинуть, у контракті була докладно прописана система покарань несвідомих служителів Мельпомени.

Спочатку, трупа демократично називалася «Товариство». Але це був палятив. По суті – і це точно підмітили і Кропивницький, і Садовський, і пізніше Мар'яненко – за організаційною формою це була антреприза двох братів, де вони несли на собі весь тягар організаційних та фінансових видатків. Через сім років втомившись від постійних звинувачень у од-

ноосібному керівництві та бажаючи розкинути на всіх фінансові ризики, П. Саксаганський з подачі старшого брата запропонував реорганізувати театр у відкрите пайове товариство знову ж за прикладом М. Кропивницького, який керував пайовим Товариством з 1888 р. Далеко не всі співробітники згодились на це, але крига зрушилась і на цій організаційній хвилі братам поступово вдалося приєднати до себе, тактовно, але все одно на своїх умовах, інших корифеїв. У цьому і полягає величезна заслуга П. К. Саксаганського, як організатора театральної справи. Разом з І. Карпенком-Карим він зробив із абсолютно безперспективної групи молодих аматорів найкращий український сценічний колектив межі ХІХ–ХХ століть, до якого вимушені були приєднатися, розпустивши свої трупи, М. Садовський (1898 р.), а згодом М. Заньковецька і М. Кропивницький (1900 р.). Щоправда, у 1903 р. з об'єднаної трупи вийшли М. Кропивницький і М. Заньковецька, а 1905 року – М. Садовський.

Через два роки після смерті брата (і компаньйона) І. Карпенка-Карого П. Саксаганський у 1909 р. розпустив власне товариство і сказав, що йде на відпочинок і, якщо повернеться на сцену, то вже тільки як артист і навряд чи як організатор театральної справи<sup>17</sup>. Але ж кажуть: ніколи не кажи ніколи. Йому вдалося уникнути вирішення таких проблем при декількох спробах (щоправда, невдалих) організації «Українського художнього театру» (1912) та під час роботи у «Товаристві українських акторів за участю М. К. Заньковецької та П. К. Саксаганського під орудою І. О. Мар'яненка» (1915–1916 рр.) і в 1916–1917 рр. – без участі І. Мар'яненка. Але Саксаганський знову був кинутий у вир управлінської діяльності, коли в 1918 р. спокусився на пропозицію очолити перший у його житті український державний сценічний колектив – Державний народний театр. Про цей епізод свого життя він залишив дуже красномовний пасаж: «Коли я мав нещастя стати директором „Народного театру“...»<sup>18</sup>. І все, що наболіло та накопало за роки організаційної діяльності, він висловив у цьому театрі в інфернальній постаті геніально зіграного Франца Моора. А потім, мабуть, і сам злякався того, що зробив, і, як згадує Б. Романицький, не встигли ще вшухнути прем'єрні оплески, як Панас Карпович швиденько зник від своїх акторів до вбиральні<sup>19</sup>.

А злякався актор не дарма, бо, напевно, відчув, що його потвора Франц є символом страхіть революції, яких, мов джинів з пляшки, повипускала вона зі свого розпеченого лона. На відміну від брата Миколи, він залишився у більшовицькій Україні, йому не довелося повертатися з еміграції, але боятися він все одно не перестав. Подумки сперечаючись з різними пролетарськими «буревіями» (саме так назвався автор передмови до книги його мемуарів), які писали, що Саксаганський – людина минулої театральної доби і не розуміє сучасність, митець в останні роки свого життя намагався показати владі, що він безмежно щасливий, коли, наприклад, диктує в 1938 р. статтю з

нагоди виборів до Верховної Ради країни, в якій говорилося, що жити стало цікавіше та веселіше. А чи й справді диктує? Може, підписує журналістську мазанину?

Та поряд зі страхом у душі вирувала ненависть до влади. Зародилося це відчуття ще в дитинстві, виросло в армійській юності, стало свідомим у театральних університетах у М. Кропивницького та М. Старицького. Навчившись вельми вправно користуватися владою, – про це свідчать двадцять років керівництва театром, – П. Саксаганський так і не навчився любити її. До речі, в такому ставленні до влади полягає, на нашу думку, й головна причина неприйняття Саксаганським Л. Курбаса. Старий актор боровся проти молодого новатора з завзятістю вартою кращого застосування, тому що вбачав у ньому постать, яка уособлювала наступ безмежної влади режисерського театру.

Назва одного з видань спогадів П.К.Саксаганського – «Театр і життя». Блискуче найменування, тому що театр, який дуже яскраво описав у цій праці автор, є дзеркалом не тільки тогочасного життя, а й сьогодення. Головна проблема труп корифеїв та їх стосунків між собою, абсолютно тотожна проблемам сучасної України – розподіл влади, за яким стоять економічні інтереси та особисті амбіції. Навіть ролі поділяються самі собою: перший президент-корифей, який на всіх образився, – М. Кропивницький; другий, який за спинами всіма маніпулював, – І. Карпенко-Карий; третій, який не туди потрапив і дуже страждав, – П. Саксаганський; четвертий, який вже булаву тримав, а в нього першого разу її забрали, – М. Садовський, ну а хто є між ними єдина героїня М. К. Заньковецької – і так, гадаємо, зрозуміло. Отож, як не крути, а П. Саксаганський знався-таки на морально-психологічних та управлінсько-організаційних проблемах і життя, і театру.

---

<sup>1</sup> Старицький М. Поетичні твори. Драматичні твори / Михайло Старицький. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 514.

<sup>2</sup> Саксаганський П. Театр і життя; вступне слово К. Буревія / П. Саксаганський. – Харків–Полтава : Рух, 1932. – С. 141.

<sup>3</sup> Див. : Тобілевич Б. Панас Карпович Саксаганський / Богдан Тобілевич. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – С. 32.

<sup>4</sup> Лист П. К. Саксаганського до М. К. Садовського. – ДМТМіК України. – Інв. № 50729.

<sup>5</sup> Див.: Панас Карпович Саксаганський: Статті і спогади про корифея української сцени / Збірник, упорядкував Ю. Мартич; редакція і вст. ст. акад. О. Корнійчука. – К. : Мистецтво, 1939. – С. 27.

<sup>6</sup> Саксаганський П. Театр і життя. – С. 167.

<sup>7</sup> Цит. за : Тобілевич Б. Панас Карпович Саксаганський. – С. 217.

- <sup>8</sup> Саксаганський П. Театр і життя. – С. 67.
- <sup>9</sup> Там само. – С. 63.
- <sup>10</sup> Саксаганський П. К. Думки про театр / П. К. Саксаганський. – К. : Мистецтво, 1955. – С. 100.
- <sup>11</sup> Там само. – С. 116.
- <sup>12</sup> Мар'яненко І. О. Минуле українського театру / І. О. Мар'яненко. – К. : Мистецтво, 1953. – С. 181.
- <sup>13</sup> Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори. У 3 т. / І. Карпенко-Карий. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1961. – Т. 3. – С. 247–248.
- <sup>14</sup> Там само. – С. 243.
- <sup>15</sup> Див. : Саксаганський П. Театр і життя. – С. 85.
- <sup>16</sup> Див. : Коломієць Р. Г. Театр Саксанського і Карпенка-Карого / Р. Г. Коломієць. – К. : Мистецтво, 1989. – С. 34, 96–99.
- <sup>17</sup> Див. : Тобілевич Б. Панас Карпович Саксаганський. – С. 199.
- <sup>18</sup> Цит. за : Тобілевич Б. Панас Карпович Саксаганський. – С. 252.
- <sup>19</sup> Див. : Тобілевич Б. Панас Карпович Саксаганський. – С. 248.
- <sup>20</sup> У кн. : Тобілевич Б. Панас Карпович Саксаганський.

*Наталія БАБАНСЬКА*

**ПАНАС САКСАГАНСЬКИЙ І МАРІЯ ЗАНЬКОВЕЦЬКА.  
ТВОРЧІ І ЛЮДСЬКІ ПАРАЛЕЛІ**

*У статті дано аналіз спільних творчих засад і особливостей акторської майстерності П. Саксаганського і М. Заньковецької.*

*Розглянуто також основні періоди творчої співпраці П. Саксаганського і М. Заньковецької, зокрема їх спільна спроба створення Українського художнього театру у 1910–1912 рр. і робота в Державному Народному театрі у 1918–1922 рр.*

**Ключові слова:** акторський стиль, перевтілення в образ, жанровий діапазон, акторська дисципліна.

*В статье дан анализ общих творческих принципов и особенностей актерского мастерства А. Саксаганского и М. Заньковецкой.*

*Рассмотрены также основные периоды творческого сотрудничества А. Саксаганского и М. Заньковецкой, в частности их совместная попытка создания Украинского художественного театра в 1910–1912 гг. и работа в Государственном Народном театре в 1918–1922 гг.*

**Ключевые слова:** актерский стиль, перевоплощение в образ, жанровый диапазон, актерская дисциплина.

*There are studied the basic periods of creative collaboration of P. Saksaganskyi and M. Zankovetska, besides their common attempt of making Ukrainian art theatre in 1910–1912 and the work in the State National Theatre in 1918–1922.*

**Key-words:** acting style, transformation in a character, genre diapason, acting discipline.

В українському театрі останніх десятиліть ХІХ століття, а саме в трупах М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого, поєднувались у гармонійному ансамблі актори різних індивідуальних стилів. Це, зокрема, стосується таких особистостей, як Панас Саксаганський і Марія Заньковецька.

Учні Марка Кропивницького, вони мали багато спільного у своїх

творчих засадах, але їх людська природа, особливості обдарування були різними. Тому й виникали відмінності у принципах перевтілення, методиці роботи над роллю, процесі сценічного існування цих митців сцени. Якщо у П. Саксаганського переважала майстерність зовнішнього перевтілення і «раціо» у методиці, підготовки ролі, то у М. Заньковецької над усім панувала палітра почуттів і емоцій. Ці художники, звісно, з певним допуском представляли два основні типи акторського мистецтва. М. Заньковецька йшла від високих релігійних витоків театру, фарбами якого були екстаз, співчуття, катарсис. А творчість П. Саксаганського можна скоріше пов'язати з обрядами на честь Діоніса, скоморохами, традиціями народних розваг. Але різна акторська природа обох видатних митців та інших українських акторів накладалася на традиції тогочасного українського театру, в основі якого не було різкого розмежування акторів на амплуа. І це збагачувало творчу палітру кожного актора і давало їм можливість творити психологічно вмотивовані індивідуальні людські характери.

Розпочавши майже разом творчий шлях, актори багато спільного мали у житті, що передувало сцені. Адже від народження вони обоє – останні, наймолодші, улюблені діти в родині. Вміння співати, танцювати, декламувати, бажання когось грати, відображувати інших людей, а звідти й театральне аматорство – все це великою мірою виявилось в юні роки П. Саксаганського і М. Заньковецької. Майбутні актори не відразу пішли на сцену, а спробували спочатку інший шлях у житті: Марія Костянтинівна – заміжжя за військовим, Панас Карпович – військову службу. Від незадоволення тим життям обоє роблять рішучий крок у безодню, поривають з державно затвердженими інституціями і пов'язують своє життя з явищем на той час зовсім безправним – українським театром.

У трупі М. Кропивницького, яка зажила популярності та слави в 1880-х роках, вони вдвох проходять вишкіл у досвідченого майстра акторського мистецтва і режисури М. Кропивницького, а також починають самостійні творчі пошуки.

Ці пошуки у П. Саксаганського, на відміну від М. Заньковецької, тривали досить довго. Готуючи роль, він робив багато різних проб, детально і чітко обробляв матеріал і фіксував результат. Згодом у праці «До театральної молоді» Саксаганський подає послідовність етапів підготовки ролі: від аналізу тексту, обміркування характеру персонажа, з'ясування його психіки, стосунків з іншими персонажами, складання стислої характеристики до спроби уявити героя, стати на його місце: «Артист повинен уміти бачити, якимись іншими нефізичними очима, вміти спостерігати, схоплювати головну суть потрібної людини, вміти розуміти головний механізм людської душі»<sup>1</sup>. А далі йшов наступний етап – знаходження потрібних рис у живих людей, а потім – спроби копіювання, пошуки потрібних рухів і міміки перед дзеркалом, промовляння ролі вголос.

У М. Заньковецької перший етап роботи над текстом майже збігається з пошуками П. Саксаганського, за винятком характеристик персонажів. А на другому етапі вона не копіювала образ із когось, а власною уявою створювала його з живих елементів своєї душі. Процес входження в образ у неї відбувався через переживання почуттів і емоцій на зразок тих, якими були наділені її сценічні героїні. Біограф актриси Н. Богомолець-Лазурська писала, що М. Заньковецька ніколи не розучувала роль перед дзеркалом. «Я бачу і чую влучуваний образ всередині себе, – говорила вона, – і до того ясно уявляю його назовні, що не маю потреби ні дивитися на свої жести у дзеркалі, ні чути свого голосу»<sup>2</sup>. Положення на сцені, жести вона визначала на читці. Б. Романицький зазначав, що перехід задуму в образ у М. Заньковецької завжди відбувався на диво легко, грайливо і досконало.

Порівнюючи принципи роботи над роллю П. Саксаганського і М. Заньковецької, можна дійти висновку, що саме в пошукові образу і в методиці перевтілення актори відповідно до типу свого обдарування йдуть різними шляхами. У Саксаганського переважають аналіз і спостереження, і засобом для перевтілення стають, насамперед, обличчя, тіло, голос актора. У Заньковецької у пошуках образу більшою мірою спостерігаються емпатія, співпереживання, і перевтілення відбувається по лінії емоцій, почуттів, що їх відчують її героїні. Але це тільки домінанти їх творчості, адже П. Саксаганський передавав емоції, почуття своїх героїв, а М. Заньковецька мала виразну пластику і приділяла багато уваги голосовій партитурі ролі.

Внаслідок своєї роботи, в умінні подати людину на сцені вони йшли поруч. Наприклад відомо, що М. Заньковецька настільки тонко могла показати психофізичні стани своїх героїнь, і навіть хворобливі, що вражала цим фізіолога І. Павлова. Вона знялася для наукового видання Ч. Дарвіна в серії фотографій «Вираз відчуття» і вражає тонко передала відмінність трагічних станів. А П. Саксаганський, як згадував критик В. Чаговець, образом Пеньонжки вразив відомого київського професора-психіатра, який сказав, що цей образ – ціла докторська дисертація «Протасій Пеньонжка і його хвороба».

Широкий жанровий діапазон ролей також поєднав обох акторів. Тому в спільній роботі вони часто зустрічались і в комедіях («По ревізії» – М. Кропивницького Пріська і Сторож, «За двома зайцями» – М. Старицького, Проня і Голохвостий), і в драмах І. Карпенка-Карого («Наймичка» – Цокуль і Харитина, «Безталанна» – Гнат і Софія, «Бондарівна» – Бондар і Тетяна та ін.). Їм добре працювалося разом, вони визнавали і поважали один одного. Саксаганський вважав, що найголовніше для артиста – вміння чарувати, подобатись і зворушувати. І цей дар мала Заньковецька. Актриса ж любила його філігранно розроблені образи, а найбільше – образ Пеньонжки.

У творчому і людському аспекті, за всіма відомими свідченнями сучасників, видатні митці доповнювали і підтримували одне одного, радили, не



нервували, тобто були дуалами у стосунках, вміли підтримати одне одного. Це підтверджує і С. Тобілевич у своїх ненадрукованих спогадах (чорновий варіант): «У Саксаганського було багато такту у поведженні з людьми, уміння жити з людьми у хороших стосунках. Навіть досить нестала у своїх взаєминах з людьми М. Заньковецька ніколи не сердилась на нього, навіть і тоді, коли, раптово розгнівавшись на трупу, кидала сезон і виїздила. З ним вона завжди жартувала, шукала нагоди посмішити його і деколи розмовляла з ним для сміху як маленька дівчинка. Його Марія Константинівна вважала своїм близьким другом, і ніколи жодної хмариночки не з'являлося між ними. А був він надзвичайно вмілий дипломат, коли зміг зберегти їхню дружбу, тоді, коли ні Іван [Карпенко-Карий], ні Микола [Садовський] не могли зберегти її, хоча часом дружба між ними була дуже тісна»<sup>3</sup>.

Про дуальність стосунків П. Саксаганського і М. Заньковецької свідчить і їхнє листування. У Музеї театрального, музичного і кіномистецтва України зберігаються два листи і телеграма Марії Константинівни до Панаса Карповича і 22 листи Саксаганського до актриси. Десять листів Заньковецької до Саксаганського знаходиться в домашньому архіві Б. Тобілевича в Москві.

У цьому листуванні відбилася динаміка розвитку стосунків митців. Перший період відвертої симпатії переходить у теплі, дружні брато-сестринські взаємини, про що свідчить найраніше їхнє листування 1891 р., яке зберігається у Музеї театрального, музичного і кіномистецтва України. Саксаганський у своїх листах підтримує Марію Константинівну, яка тоді розійшлась на деякий час з М. Садовським, називає її дорогою сестричкою і запрошує у свою трупу. Того ж року їхня зустріч відбулась, актриса приїхала на гастролі у трупу Саксаганського. В листі до Панаса Карповича цього періоду вона пише: «Щохвилини згадую мого доброго, ласкавого брата Фушу, за яким я скучаю»<sup>4</sup>.

Друга, найбільша, група листів Панаса Карповича і Марії Константинівни відноситься до періоду 1910–1912 рр., коли вони разом гастролювали і прагнули створити Український Художній театр у Харкові.

П. Саксаганський у листі до М. Заньковецької від 16 лютого 1911 р. з Харкова пише: «Я в Харкові, сюди мене запросило Товариство прикажчиків для влаштування на літній сезон української трупи. Мета ця мене зацікавила вже тому, що суспільство хоче створити український театр. Це така новизна, так приємно, так мене зворушує, що я погодився працювати за найменшу винагороду. Адже тут, хоч в гомеопатичній дозі, але є вже розповсюдження нашого рідного мистецтва, нашої мови»<sup>5</sup>.

В їхньому листуванні цього періоду та в інтерв'ю, які вони спільно давали пресі, саме і простежується історія однієї з перших спроб оновлення українського театру.

Перше, чого вони прагнули, — оновити театральний репертуар. З цього приводу Саксаганський оголошує конкурс нових п'єс. В інтерв'ю газетам

«Утро России» і «Утро» 1912 р. П. Саксаганський і М. Заньковецька висловлюють свої прагнення щодо нового театру. Вони вважають, що їх завдання – показати українській публіці її рідною мовою у художньому виконанні твори української і європейської драматичної літератури і заснувати для цього гарну ідейну трупу. М. Заньковецька наголошує, що українська література за останні часи збагатилася на солідні драматичні твори, а крім того, вона не бачить уже жодних перешкод виставляти перекладені твори, бо вважає українську мову настільки багатою, що нею можна вільно перекласти кожен п'єсу. В репертуарній програмі Українського Художнього театру передбачалися нові українські п'єси і переклади Октава Мірбо, Моріса Метерлінка. Актори також стверджували, що початок оновлення української сцени має стати справою молодого свідомої України. Варто акцентувати, що це прагнення до оновлення, чітко розуміння необхідності змін в українському театрі з'явилося у двох заслужених і літніх майстрів сцени, які й без того мали що робити. Але, на жаль, через причини організаційного характеру і брак коштів ця благородна справа не вдалася. Між акторами у цей період була повна творча єдність, взаєморозуміння і взаємодопомога. Зокрема Марія Констянтинівна пропонувала антрепренерам Л. Сабініну і Д. Гайдамаці запрошувати разом з нею на гастролі до Москви, Петербурга, Харкова і Панаса Карповича, а Саксаганський допомагав їй викладати в листах свої умови гастролей. До цього періоду належить лист Саксаганського до Заньковецької від 12 лютого 1912 р. з Харкова, який є свідченням зворушливого піклування Панаса Карповича про Марію Констянтинівну:

«Як же ти вирвалася з Москви і як доїхала? Тебе так шарпали з усіх боків, що я боявся за твоє здоров'я. Так можливо зовсім замучитися! Ти зрозумій, моя голубко, що жоден європейський артист, що знаходиться у такому рангу, як ти, не проводить так час: адже це жахливо! Уже з 11-ї години у тебе товкотнеча, що тягнеться до самого спектаклю, потім спектакль. І тобі доводиться вдвічі себе витратити. Мені було важко на тебе дивитись. Повір, дорога, що ніхто з оточуючих тебе не розумів, що своєю любов'ю вони ставили тебе в складне становище. Я бачив всю важкість цієї ситуації у твоїх очах, почував це в рухах твоїх і в голосі. Адже ти повинна себе берегти, берегти й берегти. Особливо твій темперамент треба берегти. А це ніхто не розуміє, а ти по доброті своїй не хочеш так себе обставити, як необхідно для артиста із твоїм ім'ям»<sup>6</sup>.

У цьому листі яскраво проявляється розбіжність у підготовці до творчого процесу двох артистів. Адже Саксаганський в день спектаклю уникав будь-яких сторонніх розмов, не обідав і час від часу прочитував у пам'яті складні місця ролі. За дві з половиною години до початку вистави він ішов до театру і, загримувавшись, намагався крок за кроком «відлучитися» від себе. Він, як Іван із «Суєти» І. Карпенка-Карого, все життя дотримувався у театрі робочої дисципліни сільського трударя.

Про плідність об'єднання цих артистів на довший термін в одній трупі свідчить робота П. Саксаганського і М. Заньковецької 1915 р. у «Товаристві українських артистів за участю П. К. Саксаганського і М. Заньковецької під орудою І. Мар'яненка». О. Олесь у своєму вірші «Майові сни, майові мрії...» (рукопис вірша з присвятою поета М. Заньковецькій і П. Саксаганському представлено в експозиції музею М. Заньковецької) дуже високо оцінив виступи двох великих артистів у Києві у травні 1915 р.:

«Майові сни, майові мрії!..  
Щасливий день, щасливий час –  
Ви знову, знову серед нас!  
Як серце б'ється і радіє!  
Як сон, ми знову бачим Вас!..»<sup>7</sup>

Поет представляє акторів у романтичному ореолі і називає їх двома світлими лицарями. Але у піднесені слова був закладений і смуток, адже історичні лицарі лишилися в минулому і більше не повернуться.

У 1916–1917 роках актори працюють у спільній трупі «Товариство українських артистів за участю М. К. Заньковецької і П. К. Саксаганського». П. Саксаганський ставить нові вистави «Страшна помста» С. Черкасенка за М. Гоголем, «Тарас Бульба» за М. Гоголем і власну п'єсу «Шантрапа». У цих виставах М. Заньковецька грає нові ролі – Катерину, Мати, Олену Іванівну.

Останній період спільної роботи П. Саксаганського і М. Заньковецької припадає на 1918–1922 рр. і пов'язаний з Державним Народним театром. Тут, крім старого репертуару, завдяки режисерській роботі П. Саксаганського вони обидва здійснюють свої давні мрії грати високу трагедію, яка потрясає душі глядачів: артисти випробовують себе у новій перекладній драматургії: М. Заньковецька – у п'єсі «Уріель Акоста» К. Гуцкова грає роль Есфірі матері Уріеля Акости, П. Саксаганський – у «Розбійниках» Ф. Шіллера грає лихого Франца Моора. Але глибоко оновлюючі творчі прагнення десятирічної давнини для них були вже не на часі.

М. Заньковецька закінчує свою сценічну діяльність набагато раніше від П. Саксаганського – 15 грудня 1922 р., коли відзначили 40-річний ювілей її творчості, одним з організаторів якого був П. Саксаганський. Сам же актор ще протягом 10 років гастролює в різних театрах, перекладає і створює режисерську розробку омріяного «Отелло», працює над цією виставою з артистами театру ім. М. Заньковецької. Він пише мемуари про театральне життя, які вийшли окремим виданням 1932 р. під назвою «Театр і життя: мемуари» (вступне слово й редакція К. Буревія. – Харків; Полтава) 1935 року в Харкові вийшло нове видання цієї книжки під назвою «По шляху життя: мемуари», тому що К. Буревія 1934 р. було розстріляно і перше видання книжки потрапило під заборону.

У своїх спогадах П. Саксаганський зобразив діячів українського театру живими людьми з особливостями їхніх характерів, показав відверто їхні стосунки і те, що причиною конфліктів і розбіжностей у трупах були найчастіше людські вади. В мемуарах він дає влучні, інколи жорсткі характеристики акторам, зокрема, відзначаючи успіхи М. Заньковецької, називає й її невдалі ролі, такі як Проня Прокопівна («За двома зайцями» М. Старицького). Але в характеристиках, які він дає акторам трупи М. Кропивницького, він пише: «Щодо М. Заньковецької, то треба дуже багато писати, бо такі артистки, як вона, родяться сторіччями. Вона грала нервами і могла затопити театр сльозами»<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> Саксаганський П. К. Думки про театр / П. К. Саксаганський. – К. : Мистецтво, 1955. – С. 35.

<sup>2</sup> Богомолець-Лазурська Н. Життя Марії Заньковецької / Н. Богомолець-Лазурська. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. – С.35.

<sup>3</sup> Тобілевич С. Спогади (Чернетки). – Центральний Державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 191. – Оп. 1. – Од. зб. 199.

<sup>4</sup> Заньковецька М. Лист до П. Саксаганського від 24 липня 1891 р. Збірка П. Б. Тобілевича.

<sup>5</sup> Саксаганський П. Лист до М. Заньковецької від 16 лютого 1911 р. – Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва України, Фонд рукописів, № 10719.

<sup>6</sup> Саксаганський П. Лист до М. Заньковецької від 12 лютого 1912 р. – Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва України, Фонд рукописів, № 10718.

<sup>7</sup> Олександр Олесь. Рукопис вірша «Майові сни, майові мрії...». – Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва України, Фонд рукописів, № 6637 с.

<sup>8</sup> Саксаганський П. По шляху життя / П. Саксаганський. – Харків. : Державне літературне видавництво, 1935. – С. 86.

**П. К. САКСАГАНСЬКИЙ У ТЕАТРАЛЬНОМУ ЖИТТІ ХАРКОВА  
20-х РОКІВ ХХ СТ.  
ТВОРЧІ ПЕРЕТИНИ І ВЗАЄМОВПЛИВИ**

*У статті розглянуто творчу діяльність П. Саксаганського у Харкові у 20-х рр. ХХ ст. у контексті складних суспільно-політичних і мистецьких процесів. Наголошується на визначальній ролі Саксаганського у збереженні українського традиційного театру.*

**Ключові слова:** П. Саксаганський, побутовий театр, театральна дискусія, Український народний театр.

*В статье рассмотрена творческая деятельность П. Саксаганского в Харькове в 20-е годы ХХ в. в контексте сложных общественно-политических и художественных процессов. Акцент делается на определяющей роли Саксаганского в сохранении украинского традиционного театра.*

**Ключевые слова:** Панас Саксаганский, бытовой театр, театральная дискусия, Украинский народный театр.

*The article deals with artistic activities of P. Saksahans'ky in Kharkiv of the 1920s within the intricate framework of social, political, and artistic processes. The author accentuates the decisive role of P. Saksahans'ky in preserving the traditional Ukrainian theater.*

**Key-words:** Panas Saksahans'ky, traditional theater, theater discussion, Ukrainian People's Theater.

Харків, як один із найбільших театральних центрів України, відіграв значну роль у творчій біографії П. К. Саксаганського. Лише за приблизними підрахунками згідно з наявними хронологіями життя і творчості видатного актора<sup>1</sup>, він понад 20 разів відвідав Харків з гастрольними виступами як у складі труп М. Старицького, М. Кропивницького, М. Садовського і своєї власної, так і за одноосібних приїздів для участі у виставах харківських театрів. Саме у Харкові разом з М. Заньковецькою у 1912 р. великий ми-

тець мріяв створити Український художній театр на зразок Московського Художнього театру<sup>2</sup>.

Так чи інакше ці гастрольні виступи висвітлені в театрознавчій літературі, присвяченій П. Саксаганському. Насамперед у монографіях Б. Тобілевича, Л. Мельничук-Лучко, Л. Стеценка, І. Волошина, Р. Коломійця<sup>3</sup>. Певне відображення їх знаходимо у різних спогадах про видатного актора<sup>4</sup>, а також його власних<sup>5</sup>. Однак тема ця потребує подальшого вивчення.

У цьому дослідженні ми зупинимося передусім на творчій діяльності П. Саксаганського у Харкові в 20-х роках ХХ ст., оскільки вона найменш досліджена і висвітлена, потребує уточнень щодо термінів гастролей, репертуару, впливів великого актора на розвиток української театральної культури Харкова, на збереження тут українського театру в його традиційних формах у контексті складних мистецьких і суспільно-політичних реалій.

П. Саксаганський уперше приїздить до Харкова після десятилітньої перерви у 1922 р. Чи то великий актор образився на Харків, який так і не підтримав його із М. Заньковецькою в їх бажанні утворити тут Український художній театр, чи то через перевантаженість роботою у «Товаристві українських артистів за участю П. К. Саксаганського та М. К. Заньковецької під орудою І. О. Мар'яненка» (1915–1916 рр.; у 1916–1918 рр. – уже без І. Мар'яненка), а з 1918 по 1922 р. – посадою мистецького керівника Державного народного театру в Києві, але знайти документальних свідчень про приїзди П. Саксаганського до Харкова у 1913–1921 рр. не вдалося.

Наміри приїхати до Харкова у 1921 р., напевно, були, про що свідчить декілька повідомлень у харківській пресі – в газеті «Вісті»<sup>6</sup> і часописі «Театральные известия»<sup>7</sup>. В обох замітках повідомлялося, що днями приїздить П. Саксаганський і що він виступить у найкращих своїх ролях побутового репертуару та в «Розбійниках» Ф. Шіллера. Згадує про це і відомий харківський критик В. Коряк. Негативно оцінюючи ставлення художнього сектору Наркомосвіти до українського театру, він писав: «І ніби не йде в голову людям, що може бути у Харкові кілька українських театрів (як і російських – кілька): один у Грікке чи десь у Народному Домі (он їде сам Саксаганський і то вже з новим репертуаром – з «Розбійниками» Ф. Шіллера) і в центрі буде нова українська трупа»<sup>8</sup>.

Про наміри запросити П. Саксаганського до складу Державного театру ім. Т.Г. Шевченка<sup>9</sup> під час його реорганізації у вересні 1921 р. свідчить і протокол засідання Президії Харківського губернського відділу Спілки працівників мистецтв (Робмис) від 20 вересня 1921 р., в якому прямо говориться: «Переводяться в театр (мається на увазі Державний театр ім. Т. Г. Шевченка у Харкові – Г. Б.): з Ромен – тт. Затиркевич-Карпинська, із Сум – Гур'янова, Чорноморська або Ольгіна, з Полтави – Гамалій, з Києва – Саксаганський (курсив наш. – Г. Б.), Василько, Гаккебуш, Долина»<sup>10</sup>. Згадується про гастролі П. Саксаганського у 1921 р. у Харкові й

у дослідженні М. Гринишиної, однак без посилань на джерела<sup>11</sup>. То ж на сьогодні питання про гастролі П. Саксаганського у Харкові у 1921 році залишається відкритим.

Напередодні гастролей П. Саксаганського у серпні 1922 р. (не зазначені у вказаних хронологіях) у газеті «Вісті» з'являється повідомлення: «З 16 серпня в Укрдержтеатрі ім. Т. Шевченка починаються гастролі корифея української побутової сцени О. К. Саксаганського. О[панас] К[арпович] виступить в найкращих ролях свого репертуару. Для першого виступу буде поставлена комедія Старицького „За двома зайцями”, в якій Саксаганський виконає роль Голохвостого. Між іншим, треба зазначити, що в цій ролі О[панас] К[арпович] не знає конкурентів»<sup>12</sup>. Та через декілька днів газета повідомляє: «Оголошені Укрдержтеатром ім. Шевченка гастролі Саксаганського, початок яких було призначено на 16 серпня, не відбулися з причини неприїзду останнього»<sup>13</sup>. Гастролі розпочалися 19 серпня виставою «Суєта» І. Карпенка-Карого, в якій Саксаганський виступив у ролі Івана. Гастролі ці були досить тривалі – з 19 серпня по 17 вересня – в закритому приміщенні саду «Тіволі». П. Саксаганський, незважаючи на поважний вік, майже щоденно виступав у кращих своїх ролях: Виборний («Наталка Полтавка» І. Котляревського), Голохвостий («За двома зайцями» М. Старицького), Харко Ледачий («Паливода XVIII ст.» І. Карпенка-Карого), Карась («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського), Тарас («Бондарівна» І. Карпенка-Карого), Цокуль («Наймичка» І. Карпенка-Карого), Іван («Дай серцеві волю – заведе в неволю» М. Кропивницького), Мартин Боруля (в однойменній п'єсі І. Карпенка-Карого), Давид Зіхель («Приятелі» П. Саксаганського), Шпонька («Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» М. Старицького), Печериця («Крути, та не перекручуй» М. Старицького).

На жаль, гастролі ці, як і загалом діяльність Державного театру імені Т. Шевченка, майже на висвітлювалися. Вдалося знайти лише одну невеличку рецензію на виставу («Паливода XVIII ст.») скоріше інформаційного, ніж аналітичного характеру: «Нескінчені комічні ситуації викликали вибухи реготу нечисленної публіки. Значною мірою завдячуючи блискучому виконанню О. К. Саксаганським ролі заїжджого п'яниці і старого сластолюбця – Харка Ледачого; художній грим, хрипливатий голос, невпевнені рухи...»<sup>14</sup>.

Лише В. Коряк (Avanti) після закінчення гастролей написав розгорнуту, але суперечливу статтю під промовистою назвою «Останній з могікан». «Опанас Саксаганський! Корифей етнографічного театру! Один з славетної Трійці братів Тобілевичів... Аж якось неймовірно, що ми його сучасники... <...> Здається, що це все з музею краєзнавства, а не з побуту часів революції. А втім, це ж пак, у 1922 році в літньому театрі „Тіволі” і приходе повна зала глядачів, що з захопленням викликають “Саксаганського”...»<sup>15</sup>. Характеризуючи Саксаганського в ролі Голохвостого, критик пише: «І як

же соковито удає Саксаганський цього палікмахера! Скільки знаходиться несподіваних нюансів, як тонко передано цю джигунську галантерейність дрібного пройдисвіта»<sup>16</sup>. Одночасно критик визнає: «Актор не мав гідних собі партнерів, мусив навіть “підказувати” їм ролі. Цілу вагу прикував до себе чи то запорожця Івана Карася гравши, а чи пихатого дворянчика Шпоньку, єврея Давида, чи панського доїзжачого у „Паливоді”<sup>17</sup>. Захоплюючись майстерністю П. Саксаганського, В. Коряк одночасно не визнає той напрям, який актор представляє: «Етнографічний театр! Так, він умер і тільки труїть повітря. Побутовщина старого життя нас уже не обходить. Ми хочемо побуту революції, і не тільки побуту...»<sup>18</sup>.

Аналізуючи історичний розвиток українського театру, В. Коряк акцентує закономірність появи європейських тенденцій в українській театральній культурі (зокрема, драматургії Олександра Олеся, «Молодого театру» Л. Курбаса) і дивується парадоксальній ситуації, що склалася: «Оцей старий, вульгарний етнографічний театр, театр перекупок і наймишок, він виявився більш яскравим, більш театральним, ніж модернізований буржуазний український театр. <...> Був тут, хоч і спотворений, спантелечений, а таки народ на кону, було його життя, була його мова, і своє діло він зробив — оскільки цензура дозволила. Мав і майстрів, і великих артистів, що з їх останній — Саксаганський Опанас Карпович»<sup>19</sup>.

Не зайвим буде тут звернутися і до спогадів Й. Маяка, який у цей час працював у Державному театрі імені Т. Г. Шевченка: «Три сезони мені пощастило бути зайнятим у тих виставах, в яких грав Панас Карпович Саксаганський, і спостерігати його чудове виконання багатьох ролей <...> В той час Саксаганський уже був немолодий, але на сцені з нього аж бризкала молода енергія, захлестував темперамент, особливо в ролях Голохвостого (“За двома зайцями” М. Старицького), Карася (“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського) і Івана з “Суєти” Карпенка-Карого»<sup>20</sup>.

6 вересня з’являється повідомлення про те, що театр імені Т. Шевченка закінчує літній сезон 17 вересня «і, напевне, виїде з гастрольною поїздкою до міста Суми, де пробуде аж до Різдва. Разом з трупою виїздить і О. К. Саксаганський»<sup>21</sup>. Театр справді виїхав до Сум, правда, без П. Саксаганського, де й остаточно припинив своє існування.

Не минуло й року, як П. Саксаганський знову приїздить до Харкова, тепер уже на запрошення театру імені М. Л. Кропивницького (гастролі також не зазначені у вказаних хронологіях). Що ж це був за театр? Газета «Вісті» від 15 травня 1923 р. повідомила, що в Харкові організувався колектив українських артистів, який прибрав собі назву трупи імені М.Л. Кропивницького<sup>22</sup>. З цієї ж замітки дізнаємося, що колектив працюватиме в приміщенні закритого театру «Тіволі», що репертуар «виключно побутовий» і що режисерською частиною завідує О. Рябіков<sup>23</sup>.

Один із харківських критиків так охарактеризував цю трупу: «У старому



похмурому театрі саду „Тіволі»” грає стара, сіренька трупа, старі-престарі п’єси за старим-престарим трафаретом»<sup>24</sup>. Трупа працювала всього один сезон – з 17 травня аж до вересня включно. До її складу входили відомі у Харкові актори О. Рябіков, Є. Нікольська, Й. Маяк, І. Маслов, Васюренко, Возняков, Гур’янова та інші. Це був час, коли Харків по суті залишився без українського колективу: Державний театр імені Т.Г. Шевченка під керівництвом І. Юхименка розпався під час гастролей у Сумах на початку 1923 р. і до Харкова не повернувся, а театр імені І. Франка прибув до Харкова для постійної роботи лише 10 жовтня. Харківський дописувач із заздрістю писав: «В той час, як у Києві український глядач має декілька цікавих театрів, як Курбас, “шевченківці” та ін. – столиця УСРР має одну скромненьку і стареньку трупу»<sup>25</sup>.

Гастролі Саксаганського проходили з 12 червня по 3 липня. Актор виступав у своєму звичному традиційному репертуарі: Виборний («Наталка Полтавка» І. Котляревського), Солопій («Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем), Голохвостий («За двома зайцями» М. Старицького), Мартин Боруля (в однойменній п’єсі І. Карпенка-Карого), Цокуль («Наймичка» І. Карпенка-Карого), Іван Барильченко («Суєта» І. Карпенка-Карого), Печериця («Крути, та не перекручуй» М. Старицького), Бонавентура («Сто тисяч» І. Карпенка-Карого), Кабиця («Чорноморці» М. Старицького). Газети щоденно інформували про гастрольні виступи корифея українського театру, однак жодної рецензії на вистави за участю П. Саксаганського знайти не вдалося. Можливо, висвітленню гастролей П. Саксаганського завадило надзвичайно насичене театральне життя Харкова цього літа. Щойно закінчилися гастролі театру ім. Вс. Мейерхольда, майже паралельно – з 16 по 31 червня – у Харкові вперше гастроллював київський театр «Березіль» (на той час ще МОБ) на чолі з Л. Курбасом, які буквально прикували до себе увагу критиків та літературно-мистецької громадськості Харкова. Звісно, що порівняння було не на користь традиційного театру. «Дорогу “Березолі” та його однодумцям», – вимагав дописувач газети «Вісті»<sup>26</sup>. Інший же цілком відверто висловлював припущення, що «тепер і самі запеклі прихильники старих, запліснявілих “Гриців” та “Наймичок” зрозуміють, що український театр вийшов на широку дорогу нової пролетарської художньої творчості і що в цьому запорука його справжнього розквіту»<sup>27</sup>.

Більш вдалим з точки зору висвітлення пресою і глядацького сприйняття були гастролі П. Саксаганського у Харкові в 1924 і особливо у 1925 рр. Гастролі 1924 року проходили з 9 по 26 серпня в Українському народному театрі під керівництвом Л. Сабініна та І. Юхименка. Спочатку в газеті «Вісті» з’явилося повідомлення про те, що гастролі П. Саксаганського розпочнуться 7 серпня виставою «За двома зайцями» М. Старицького і що він приїздить всього на десять вистав<sup>28</sup>. Насправді гастролі розпочалися 9 серпня виставою «Бондарівна», де він зіграв роль Тараса. Далі майже

шоденно П. Саксаганський грав звичний свій репертуар, згадуваний у минулі його приїзди. Харківська критика і глядачі тепло вітали видатного актора. З приводу його виконання ролі Харка Ледачого у виставі «Паливода XVIII ст.» І. Карпенка-Карого І. Туркельтауб писав: «Сидиш, дивишся на гру цього великого артиста, захоплюєшся нею і весь час ловиш себе на єдиному, на дитячо-наївному бажанні: якби він ще трохи побув на кону, якби він не пішов... Такий саме стан я відчував лише на виставах за участю Давидова та Варламова»<sup>29</sup>. Цікаво, що у цій виставі П. Саксаганський виступив також як режисер, що, на думку критика, позитивно позначилось на її мистецькому рівні: «У всій виставі помічалась чистота і рівність. Увесь склад вистави значно підтягнувся. <...> В цій виставі майже всі грали цілком гарно. Безперечно, все це слід приписати роботі режисера. Та й зовнішній вигляд вистави щодо її обстановки, сценічного розположення дійових осіб (мізансцени), костюмів тощо – був цілком бездоганний»<sup>30</sup>.

24 серпня відбувся бенефіс Саксаганського в ролі Кабиці в «Чорноморцях» М. Старицького. Рецензент Дим-ров писав: «Роль Кабиці у “Чорноморцях” – одна із коронних ролей О.К. Саксаганського. Заразливий сміх, соковитий гумор, що іскрився в посмішці та очах, випуклість характеристики та майстерні штрихи тонкого шліфування зливаються у живий образ, створений невтомною майстерністю»<sup>31</sup>. Бенефіціанта від імені Спілки працівників мистецтв вітав Д. Грудина, а також Л. Сабінін (Український народний театр) та Гнат Юра (Державний драматичний театр ім. І. Франка). Саме в цей вечір Д. Грудина повідомив, що Спілка «Робмис» порушила клопотання про присвоєння великому акторові звання народного артиста Республіки. Того року, однак, П. Саксаганський народним артистом ще не став, зате саме 1924 р. йому, за неперевереними відомостями, присвоєно почесне звання Герой праці.

Під час цього приїзду П. Саксаганського 18 серпня 1924 р. відбулося святкування сторічного ювілею «Наталки Полтавки» І. Котляревського. Насамперед, звертає на себе увагу невідповідність дат. Адже відомо, що п'єса «Наталка Полтавка» написана і вперше виставлена у 1819 році у Полтаві, а полтавська трупа князя М. Репніна показала «Наталку Полтавку» в Харкові під час ярмарку 1821 р.. Не могли не знати про це й організатори ювілейної вистави, оскільки на той час уже було достатньо джерел, у яких про це йшлося. Відповідь, на наш погляд, очевидна – гастролі П. Саксаганського стали приводом для організації такої вистави, висловлюючись сьогоденською термінологією, менеджерського проекту. Підтвердження цьому знаходимо і у спогадах Йосипа Маяка: «Приїздом Саксаганського скористалися керівники театру Вольгемут і Сагайдачний, оголосивши ювілейні вистави “Наталки Полтавки”, які пройшли кілька разів з величезним успіхом»<sup>32</sup>. В анонсі до вистави серед виконавців було заявлено М. Заньковецьку в ролі Терпилихи, що дало підставу деяким дослідникам стверджувати, що вона брала у ній

участь. Насправді вистава відбулася в такому складі: Саксаганський – Виборний, М. Литвиненко-Вольгемут – Наталка, Л. Сабінін – Возний, І. Козловський – Петро, Є. Нікольська – Терпилиха, І. Мар'яненко – Микола. Як свідчить преса, вистава пройшла надзвичайно урочисто, при переповненому залі.

Діяльність Українського народного театру, а найбільше гастролі П. К. Саксаганського, викликали бурхливу дискусію про саме право на існування українського театру побутового спрямування. Я. Мамонтов, що розпочав цю дискусію у жовтні 1924 р. статтею з красномовною назвою «Доля побутового українського театру» писав: «Гастролі О. Саксаганського в Харкові так цього літа, як і минулого, викликали захват не тільки в широких колах громадянства, але і в колах фахівців од літератури і театру <...> Дивлячись на цього великого актора, забували і за “етнографічний побутовий репертуар”, і за “театральну кризу”, і ловили себе на одному лише бажанні: бачити його на кону, бачити й бачити. Це мимоволі наводить на питання – як розуміти успіх Саксаганського? Чи справді наш натуралістичний побутовий театр стратив право на існування? Чи, навпаки, він ще може мати певну культурну вартість?»<sup>33</sup>. Обґрунтовуючи свою думку про те, що такий театр потрібен, Я. Мамонтов посилається, насамперед, на велику кількість безробітних акторів старої школи: «Несправедливо й недоцільно зараховувати це покоління цілком до лубкового (“горілчаногопачного”) театру і таким чином викреслювати його з книги радянського життя. Серед сучасних представників старших театральних не сам тільки О. Саксаганський: поруч нього можна поставити ще цілий ряд талановитих і незаплямованих імен»<sup>34</sup>. Одночасно Я. Мамонтов наголошує, що «ім'я О. Саксаганського в даному разі може бути *прозивним* (курсив наш. – Г. Б.) для цілого покоління українських театральних працівників»<sup>35</sup>. «Ясно, що успіх О. Саксаганського можна розглядати як *симпатичне явище* (курсив наш. – Г. Б.): це значить, що той побутовий театр, який репрезентується О. Саксаганським, за певних умов ще може захоплювати сучасних глядачів, може бути організуючим фактором сучасного життя», – робить висновок критик<sup>36</sup>. Я. Мамонтова активно підтримав І. Туркельтауб, заявивши, що «побутовий театр, як сценічну систему, відкидати передчасно. <...> Ще безглуздіше гадати, що театром на вірець “Березоля” можна вгамувати голод всіх мистецьких течій у республіці. <...> За наших часів наймудріше було б: не гасити жодної театральної течії»<sup>37</sup>. І, нарешті, – головний висновок: «Побутовий театр, яко найбільш занедбаний та безпритульний, потребує, щоб ми на нього звернули увагу. Його можна і слід реорганізувати»<sup>38</sup>.

До дискусії приєдналися також М. Сулима, Ю. Смолич та ін. Власне, дискусією це важко назвати. Адже всі учасники дійшли висновку, що побутовий театр ще не вичерпав своїх можливостей і здатен виконувати свою естетичну і виховну функцію. Має рацію М. Гринишина, стверджуючи, що

«наявної дискусійності цей етап міркувань набуває з вступом до нього Леся Курбаса»<sup>39</sup>.

Однак для нашого дослідження найважливіше те, що саме П. Саксаганський став тією фігурою, яка об'єднала прихильників традиційного українського театру, збудила громадську і критичну думку, стала знаменом у боротьбі за право на його існування. Зокрема Я. Мамонтов, на думку Ю. Смолича, просто ідентифікував великого актора з побутовим театром. Коментуючи уже згадувану статтю Я. Мамонтова<sup>40</sup>, Ю. Смолич напише: «Але дивне у нього уявлення про театр: побутовий театр – це Саксаганський, Саксаганський – це побутовий театр»<sup>41</sup>.

Безперечно, що гастролі П. Саксаганського і згадувана театральна дискусія змусила керівні установи переглянути своє ставлення до побутового театру, яке ще донедавна, на думку Я. Мамонтова, було «вороже або індіферентне»<sup>42</sup>. Цілком можливо, що позитивне рішення губернського театального комітету про виділення приміщення закритого театру саду «Тіволі» колективі українських артистів під керівництвом Лева Сабініна на літній період 1925 р. – також наслідок цих впливів<sup>43</sup>.

У наступному 1925 р. П. Саксаганський знову приїхав до Харкова. Ці гастролі були найбільш плідними й результативними. Вони проходили з 9 липня по 23 серпня в цьому ж театральному колективі – Українському народному театрі під керівництвом Л. Сабініна, що працював у закритому театрі-саду «Тіволі» за більш сприятливих умов. Річ у тому, що напередодні приїзду П. Саксаганського у Харкові пройшли гастролі цілої низки московських і ленінградських театрів: Московського академічного Малого, Державного єврейського (ГОСЕТ), Московського Художнього театру, театру ім. Вс. Мейерхольда, ленінградського Нового театру. Вони дещо змінили пріоритети і естетичні орієнтири в розвитку театального мистецтва, в усякому разі у свідомості деяких критиків. Як відгук на гастролі з'являється стаття відомого харківського критика М. Романовського «Вперед чи назад?», в якій він наполегливо відстоює реалістичний театр. «Ця талановитість особливо яскраво показала масам глядачів, що таке театральний реалізм. <...> Художній реалізм є найбільш зручна в мистецтві форма суспільної пропаганди. <...> Уроки Малого і Художнього театрів не повинні пройти даремно»<sup>44</sup>.

Гастролі П. Саксаганського розпочалися 9 липня виставою «За двома зайцями». Спочатку вони планувалися як короткочасні, але, зважаючи на те, що вистави «викликали значний інтерес і користуються у публіки успіхом»<sup>45</sup>, продовжувалися і закінчилися аж 23 серпня. Особливість цих гастролей корифея українського театру полягала в тому, що він, крім акторської, займався ще й режисерською роботою. Власне, за повідомленнями преси, всі вистави під час гастролей П. Саксаганського йшли за режисурою П. Саксаганського та Л. Сабініна, навіть ті, в яких він участі не брав, як, наприклад, «Студенти»

А. Гака. Міра його участі, як режисера, то вже інша річ. Думається, що він, насамперед, втручався в ті вистави, у яких брав участь. «Уміло поставлена досвідченою режисерською рукою комедія, навіть коли в ній і сліду не було нового підходу до трактовки п'єси <...>, – справила якнайкраще враження. Може, вперше за весь сезон на виставі “За двома зайцями” довелося сидіти з великою втіхою», – пише І. Туркельтауб<sup>46</sup>. Зрозуміло, що своїм успіхом вистава, насамперед, завдячувала П. Саксаганському, який, незважаючи на похилий вік, виступив у всеозброєнні таланту. «Беручи до уваги вік артиста, йому вже наче б і не слід було грати роль Голохвостого, проте видатний талант – чарівник: навряд чи знайдеться в найближчій часі ще такий артист змежи молодих, що спромігся б дати в цій ролі стільки, скільки дає Саксаганський. Тяжко навіть сказати, як грає артист. Приймаєш усе легко, просто, безперестанку смієшся та усміхаєшся і цілком відчуваєш, що на сцені справжній мистецький талант. Гра Саксаганського – це концерт у найкращому та найвищому розумінні цього слова»<sup>47</sup>.

І. Туркельтауб наголошує, що Саксаганському «пощастило в такій великій мірі зберегти свіжість свого величезного таланту й силу безмежного його впливу на глядача. <...> Коли Саксаганський вийшов на сцену, численна публіка зустріла його бурхливою овацією, що довгий час лунала у залі, це була справжня демонстрація глядача, що гучними оплесками виявив свою глибоко затаєну тугу за справжнім актором (курсив наш. – Г. Б.)»<sup>48</sup>. Це було дуже точне і важливе спостереження критика, яке збіглося з думкою М. Романовського: «У наш час якогось нарочитого безакторства, коли театальною “модою” є “деспотичний монархізм” режисера, коли у більшості театрів режисер “все і вся”, а актора не помітно через те, що старше покоління сходить зі сцени, а молоді зайняті біомеханікою <...>, яка радість почути справжні акторські слова, побачити жест, образ, гру блискучого, лише літами старого, актора, який не тільки тішить своєю грою, але й повчає, який не тільки хвилює, але й веде вперед. Таким артистом, великим, справжнім актором-реалістом є О. К. Саксаганський, дідусь українського театру»<sup>49</sup>.

Захоплені відгуки преси, теплий прийом глядачів супроводжують П. Саксаганського упродовж усього періоду гастролей. Практично в усіх рецензіях відзначалася блискуча майстерність Саксаганського, його нев'янучий талант, відточеність жесту, філігранність володіння голосом, інтонаційне багатство. Його гру називали «справді великою»<sup>50</sup>, його порівнювали з видатним російським актором Давидовим. Так, наприклад, про виконання ролі Мартина Борулі писали: «Саксаганський дав справді великий за глибиною і витонченістю зображення тип старого добродушного Борулі. <...> Особливо вражаючі сцени останніх актів, де проникливість і глибоке внутрішнє перевтілення театального образу з комедійного роблять його раптом майже трагічним»<sup>51</sup>. У 66-річному віці П. Саксаганський вразив

усіх своїм співом в опереті «Чорноморці»: «Величезна майстерність, з якою виконав він чудову пісню про “Байду-молодецького” або жартівливу – про “жука на дорозі”, – змушує згадати про великого Давидова, що також умів співати, про старий тип актора взагалі, для якого пісня була не просто вокальною вправою, а глибокою і тонкою грою»<sup>52</sup>.

Поділяє загальне захоплення майстерністю П. Саксаганського навіть Йона Шевченко, не приховуючи при цьому свого негативного ставлення до побутового театру і подібної драматургії. «Артист сплітає прекрасне мереживо з тонкої інтонації, чудесної паузи і часом влучного жесту, даючи химерний жаргон з церковно-канцелярської українсько-російської мішанини, але нікчемність матеріалу (ролі), що його артист опрацьовує, дає враження стрілянини з гармат по горобцях», – пише він з приводу виконання Саксаганським ролі Печериці у виставі «Крути, та не перекручуй» М. Старицького<sup>53</sup>.

Саксаганський-Печериця дає підстави М. Романовському зробити більш узагальнюючі висновки: «Безперечно, Саксаганський – **національний** (виділення М. Романовського. – Г. Б.) актор, але, як всякий великий талант, він і в національному глибоко інтернаціональний. Його Печериця – загальнолюдський тип і класичний театральний образ шахрая-лицеміра, – овіяний чисто українським національним гумором і сердечністю. *Про Печерицю-Саксаганського слід би написати спеціальне дослідження*» (курсив наш. – Г. Б.)<sup>54</sup>.

4 серпня 1925 р. відбулася бенефісна вистава П. К. Саксаганського, до якої було включено твори М. Старицького – одноактний водевіль «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» та два акти комедії «За двома зайцями». Йона Шевченко з цього приводу писав: «З блискучою ефектністю Саксаганський продемонстрував своє досконале і чарівне мистецтво»<sup>55</sup>. На відміну від інших критиків, що часто обмежувались в оцінці гри актора загальними захопленими фразами, Й. Шевченко спробував розібратися, якими засобами, прийомами великий актор створює свої неперевершені образи. «В ролі Голохвостого, – пише він, – у сцені “Об’явлення” (2 дія), говорячи різні нісенітниці, часом зовсім беззмистовні, Саксаганський тримає у величезному “смішливому” напруженні всю залу, досягаючи цього простим прийомом – він гаряче про щось говорить, спиняється, ніби підшукуючи слова, і несподівано кінчаючи свою промову якимось недоречним словом, даючи йому інтонацію закінчення, себто знижуючи звук голосу. Особливо цінне в грі Саксаганського для акторства нашого часу те, що Саксаганський ніколи, здається, до кінця не захоплюється, він завжди “грає” – малює, ліпить. Ця риса зближує роботу Саксаганського з тим, що вимагається від сучасного актора. Для театральної людини – Саксаганський високий зразок старого майстра»<sup>56</sup>. Втім, навіть у такий святковий вечір Й. Шевченко не утримався від невдоволення обмеженістю гастрольного

репертуару П. Саксаганського, який, на його думку, складається з 10–12 п'єс «часто не кращих навіть у побутовому репертуарі і ніяк не хоче вийти з цих рямців специфічно хуторянської творчості»<sup>57</sup>.

Саме в цей вечір було оголошено офіційну постанову про надання Панасові Саксаганському звання народного артиста республіки. Це нагородження стало офіційним визнанням заслуг не тільки П. Саксаганського, а й того напряму, який він представляв. М. Романовський, послідовний відстоювач реалістичного мистецтва, наступного дня написав: «Цей реалізм, школа виключно акторської майстерності, правдивої, як життя, святкувала в оваціях народного глядача свою велику перемогу»<sup>58</sup>. Адже навряд чи можна вважати простим збігом обставин те, що саме у день бенефісу Саксаганського і присвоєння йому звання народного артиста в Харкові відбулося засідання Малої Президії ВУЦВК, на якому було прийняте рішення про взяття на державне утримання «одного з побутових українських театрів»<sup>59</sup>. Наскільки діяльність такого колективу пов'язувалася з постаттю славетного корифея, свідчить і те, що через декілька днів у газеті «Харьковский пролетарий», як відгук на цю постанову, з'являється стаття під назвою «Театр Саксаганського (О государственном “бытовом” украинском театре)», в якій М. Романовський, підтримуючи офіційне рішення, намагається дати своє тлумачення терміну «побутовий театр», вважаючи, що він давно вже не відповідає цьому застарілому поняттю і означає «художній реалістичний театр». «Чи ж можна заперечувати, що саме така організація, оновлена сучасним репертуаром, при збереженні і старого класичного високої вартості – тільки і може бути зараз театром справді глибоко народним. <...> Сподіваюсь, що якщо такий театр буде створено – він збере навколо себе всю стару акторську сім'ю художньо-реалістичної сцени і буде не тільки високою і народною культурною цінністю, але й блискучою школою такого важливого зараз мистецтва життєвої правди. <...> Ми вважаємо, що місце його – тільки у Харкові – радянській столиці того народу, якому старий український театр служив чесно і безкорисливо в міру сил»<sup>60</sup>.

Певні наслідки від вищезгаданої постанови відчуються дуже швидко. Вже в першому (жовтневому) номері щойно організованого часопису «Нове мистецтво» з'являється повідомлення про підготовчу роботу щодо організації у Харкові побутового театру. При цьому зазначається, що «ядром театру буде трупа, що брала участь в закритому літньому театрі “Тіволі”»<sup>61</sup>. Проте все було не так просто, організаційний період затягнувся надовго. Трупа Українського народного театру, закінчивши літній сезон 11 жовтня виставою «Вій», перейшла на поодинокі вистави на околицях міста, а її керівник Л. Сабінін, висловивши все наболіле у статті «Доля побутового українського театру»<sup>62</sup> залишає Харків і очолює в м. Уральську (тепер – центр Західно-Казахстанської області, Республіка Казахстан) Український театр ім. Славінського<sup>63</sup> (ліквідований на початку 30-х років).

Гастролі П. Саксаганського декілька разів продовжувалися, він зіграв кілька ролей у виставах за участю І. Козловського («Запорожець за Дунаєм», «Наталка Полтавка»), Г. Борисоглібської («За двома зайцями», «Сорочинський ярмарок», «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», «Лимерівна», «Наталка Полтавка»). У деяких виставах брала участь і М. Литвиненко-Вольгемут.

Харків настільки тепло приймав П. Саксаганського, що він погодився зіграти ще 4–6 вистав у робітничих театрах. Вдалося встановити лише одну з них – «За двома зайцями» в Червонозаводському театрі<sup>64</sup>. Закінчилися гастролі П. Саксаганського 23 серпня бенефісною виставою на честь адміністративного керівника театру Г. Вольгемута, яка складалася з двох частин: «Наталка Полтавка» (Виборний – П. Саксаганський, Наталка – М. Литвиненко-Вольгемут, Терпилиха – Г. Борисоглібська) і «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» (Шпонька – П. Саксаганський).

Як ніколи раніше, саме в цей приїзд П. Саксаганський отримав не тільки визнання глядача, театральної критики, а й влади. Чи ж справді сама влада так піклувалася про видатних українських акторів, зокрема М. Заньковецьку та П. Саксаганського? Чи не помітимо тут настирливого клопотання окремих діячів української культури? Звернемося до щоденників С. Єфремова. 18 січня 1924 р. він запише: «На засіданні експертної комісії при секції наукових робітників знято питання, щоб Заньковецьку зачислити до найвищої категорії, V, на додаткове забезпечення (“Золотий дощ”), П. Саксаганського перевести до IV; нагадував я також про С.В. Тобілевич. Заньковецька після свого ювілею (1923 р.) дістала рангу “народної артистки” – з перспективою голодувати. *Бідує, як і всі старі діячі* (курсив наш. – Г. Б.)»<sup>65</sup>. Або запис від 25 квітня 1925 р.: «Вчора послав ділового листа до Остапа Вишні (про пенсію для Саксаганського та С.В. Тобілевич)»<sup>66</sup>. І вже зовсім напередодні присвоєння П. Саксаганському звання народного артиста Республіки: «Цидулка до О. Вишні з приводу пенсії Саксаганському та Самійленкові. Їхні документи з клопотанням од Академії знов загублено в Харкові (вже втретє). Пишу, щоб поклопотався, чи не розшукають»<sup>67</sup>.

Саксаганський залишив Харків з надією на організацію українського народного театру на державних засадах. Однак до наступного приїзду Саксаганського це питання так і не було вирішено. Напевно, через відсутність у Харкові такого типу театру гастролі 1926 р. були дуже короткі – з 30 березня по 6 квітня – і відбувалися на різних сценічних майданчиках. Увагу критики привернули, насамперед, дві музичні вистави, які пройшли на сцені оперного театру – «Наталка Полтавка» і «Запорожець за Дунаєм». «... Спектакль 30 березня, – *прекрасний спектакль і овації на адресу акторів – найгарячіші і найщиріші за минулий сезон у всіх харківських театрів* (курсив наш. – Г. Б.)», – писав про виставу «Наталка Полтавка» Вол. Волховський<sup>68</sup>. Самого Саксаганського рецензент характеризує як величезне явище в укра-



їнському театрі, втілення справжньої простоти і мудрості театральної гри. «Виборний Саксаганського повна щерть життям і незів'ялими барвами постать. Блискуче сполучення бездоганної міміки, розробленого жесту, до кінця продуманого слова й найглибшої теплоти. Саксаганський – це щепкінський реалізм на українській сцені, той побут, та здорова реальність, що потрібні справжньому народному театрові. <...>. Коли справа створення українського побутового театру – про що говорять уже, буде поставлена на правильні рейки, в нім найпочесніше місце мусить бути забезпечене Саксаганському»<sup>69</sup>. Високо оцінює В. Волховський і інших виконавців цієї вистави – І. Мар'яненка (Микола), М. Петлішенка (Возний), вважаючи, що лише у цій виставі вони по-справжньому розкрилися і переконали глядачів у тому, що вони прекрасні актори. «Зараз ми стверджуємо, що спектакль 30 березня показав, яке велике враження роблять на глядача великі гарні актори, як чутливо реагує глядач на здорову акторську гру і як після такого спектакля глядач починає розуміти, що сила кожного театру, його переконуючість в акторові і тільки в акторові»<sup>70</sup>. Не менш захоплено відгукнувся про виставу і М. Романовський: «Назвіть зараз на Україні хоч одного актора, якого глядач любив би так, як Саксаганського <...> Саксаганський – народний український актор у найточнішому розумінні цього слова. Його гра в “Наталці”, його міміка, жест, вміння користуватися словом, інтонацією, паузою, предметом <...>, співом вражають своєю справцьованістю і в той же час глибокою щирістю»<sup>71</sup>. Відзначивши талановиту гру Г. Борисоглібської, що «в ролі Терпилихи відпочивала від конструкцій – і була виключно гарна», І. Мар'яненка (Микола), М. Петлішенка (Возний), Овдієнка (Петро) та М. Литвиненко-Вольгемут (Наталка), М. Романовський стверджує, що це була винятково вдала вистава. Більше того, він вважає, що якраз вона дає можливість зробити низку важливих зіставлень і висновків, головний з яких полягає в тому, що «ніякий самий талановитий “лівий” режисер не може замінити актора як такого, актора з ніг до голови, а цей останній виростає лише на грі правдивій, глибокій, грі нутром. Урок рум'яної бабусі “Наталки” в тому, що гасло “Назад до Саксаганського” зовсім не веде назад, а вперед»<sup>72</sup>. Остаточний висновок М. Романовський зробить у рецензії на виставу «Запорожець за Дунаєм»: «Гастроль є гастроль. <...>. Приїхав Саксаганський і поїде. Ось приїде Садовський. І то-же поїде гастролювати. Чи не пора зробити зі всього цього відповідний висновок? Висновок про зібрання старого українського театру. Висновок про необхідність у столиці України мати український народний театр. *Театр Саксаганського, театр Садовського* (курсив наш. – Г. Б.)»<sup>73</sup>.

Палко вітав Харків і Миколу Садовського, який 5 квітня повернувся з еміграції і взяв участь у спеціально підготовленій з цієї нагоди виставі «Ревізор» у Державному драматичному театрі ім. І. Франка, яка відбулася 8 квітня. Навіть Й. Шевченко, якого важко назвати прихильником по-

бутового театру, писав після перегляду вистави: «Незважаючи на поважні роки Садовського, широке ще поле може бути у нас для його великого таланту <...> Треба серйозно подумати, в які форми може вилитись організація справді художнього побутового театру, де б, як на зразки майстерства, можна було дивитися на гру Саксаганського, Садовського та інших з останніх могикианів»<sup>74</sup>.

Нарешті, під впливом усіх цих чинників, в журналі «Нове мистецтво» з'являється ґрунтовна передова стаття «В справі організації Українського Народного театру в Харкові», яку вже можна розцінювати, як офіційну позицію відділу мистецтв УПО УСРР, оскільки цей часопис був у його підпорядкуванні. В ній зазначалося: «“Наталка Полтавка”, “Запорожець за Дунаєм”, “Ревізор” показали нам, які скарби акторського майстерства, марновані до сьогодні, маємо ми в особі Народного Артиста Республіки П. Саксаганського, артиста М. Садовського. Марнувати ці скарби далі було б злочинством. Саксаганського і Садовського мусить бачити публіка на рідній їм сцені, що виплекала нам цих великих майстрів. А такою сценою буде й для їх, і для нас Український Народний театр»<sup>75</sup>.

Це була перемога, але неповна, бо колектив Українського народного театру, який розпочав свій літній сезон у травні 1926 р. в оновленому складі під художнім керівництвом Д. Грудини та І. Юхименка, продовжував працювати на засадах трудового колективу, а не на державному утриманні, як передбачалося в уже згадуваній постанові Президії ВУЦВКа від 4 серпня 1925 р. Під тиском громадської думки, виступів у пресі театр удержавлять лише восени 1926 р. Йона Шевченко писав: «Поворот з-за кордону артиста Садовського був для цих кіл (мається на увазі прихильників, обстоювачів побутового театру – Г. Б.) неначе гаслом для концентрації сил і рішучого наступу. <...> З минулого літа в Києві і Харкові відповідні кола вживають заходів до організації “народних театрів”. Але кияни не виявили досить енергії й, не здобувши помешкання, лишилися без театру. В Харкові ж цими днями вже відкрито сезон Державного драматичного театру (насправді театр мав назву «Державний народний театр» – Г. Б.)<sup>76</sup>.

Харківська преса неодноразово повідомляла, що для цього театру на постійну роботу запрошуються М. Садовський і П. Саксаганський, що останній уже вступив до складу трупи, але насправді цього не сталося. У 1927 р. П. Саксаганський востаннє приїздить на гастролі до Харкова. Вони тривали з 15 січня до 8 лютого. Зважаючи на вік (Саксаганському було вже майже 68 років), ці гастролі були менш насиченими за кількістю зіграних вистав і ролей: Голохвостий («За двома зайцями» М. Старицького), Черевик («Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем), Возний («Наталка Полтавка» І. Котляревського), Харко Ледачий («Паливода XVIII ст.» І. Карпенка-Карого), Іван («Суєта» І. Карпенка-Карого), Карась («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського). Є всі підстави вважати, що ці гастролі були менш

успішними як у матеріальному, так і в мистецькому відношеннях. Як ніколи раніше, стримано поставилася харківська преса до виступів Саксаганського і майже їх не висвітлювала. Лише «Робітнича газета “Пролетар”» написала: «Обидві вистави, де виступив П.К. Саксаганський – “За двома зайцями” і “Сорочинський ярмарок”, – є блискучий доказ невмирущого таланту великого артиста. І в’юнкий, спритний, нахабно-самовпевнений перукар Голохвостий, і добродушно-чудакуватий малорухливий Черевик – два різні типи, два гостро протилежні образи. <...> Одну роль П.К. Саксаганський творить в текстуальній частині на павзах і несподіваних, але дуже ефектних кінцях (Голохвостий), другу – на надзвичайній простоті і ширості тону, Черевик у Саксаганського не персонаж, а жива особа. І ходить він не по сцені, а на справжньому ярмаркові. Отака сила таланту: забувається рампа і навіть холод в театрі»<sup>77</sup>. Наприкінці статті невідомий автор все ж висловив жаль з приводу обмеженого гастрольного репертуару П. Саксаганського.

Більш жорстко оцінив ці гастролі І. Туркельтауб, який раніше так захоплювався творчістю великого майстра. Наголосивши, що Український Народний театр останнім часом зміцнів матеріально і збори у нього значно піднялися, він пише: «Закінчилися гастролі Саксаганського, але вони принесли збитки. <...> Досвід цього театру і деяких інших переконує, що гастрольна система, нічого не даючи матеріально, лише розкладає те підприємство, де гастролі допускаються»<sup>78</sup>. Півроку тому І. Туркельтауб, відгукуючись на гастролі М. Садовського у цьому ж театрі, також з сумом констатував: «В артистові немає вже колишньої сили, і в тих місцях, де треба великого натиску, йому доводиться грати під сурдинку»<sup>79</sup>. В об’єктивності І. Туркельтауба нема підстав сумніватися. Адже подібну характеристику виступам корифеїв українського театру в останні роки дав і М. Рильський: «У таких виставах, як “Бурлака” (Садовський – Опанас, Саксаганський – Писар), “Бондарівна” (Садовський – Тарас, Саксаганський – Бондар), гра старих віком, нездужалих акторів іще спалахувала прекрасними іскрами справжнього натхнення і великого мистецтва. Проте... проте роки брали своє, і тільки з почуттям великого смутку можна згадати одну з останніх їх спільних вистав – “Наталку Полтавку” (Садовський – Виборний, Саксаганський – Возний). Тіні великих артистів ходили по сцені – дорогі тіні ... Слова не тільки Садовського, що ніколи спеціально не дбав про техніку дикції, але й Саксаганського, майстерно вироблену дикцію якого сміливо назвати можна було бездоганною, – слова їх просто не доходили, фізично не долітали до слухачів... Тяжкий спомин! Роки брали своє...»<sup>80</sup>.

Тож діждавшись, нарешті, реалізації своєї мрії – створення Українського Народного театру на державних засадах, – П. Саксаганський не міг уже цим скористатися повною мірою через похилий вік, хвороби та обмеженість репертуару. Та й з театром цим, як виявилось, не так було все просто. Незважаючи на удержавлення з виділенням значної субсидії, надання

більш принадного приміщення колишнього цирку Грікке, оновлення творчого складу, залучення на посаду головного режисера О. Рошківського і такого діяльного директора, як Г. Вольгемут, театр не зміг перебороти творчої кризи і пристосуватися до вимог тогочасного суспільства. Причини занепаду, «творчої анемії» Державного народного театру намагалися знайти учасники нової театральної дискусії, що розгорнулася навколо цієї проблеми на сторінках літературно-мистецького додатку до газети «Вісті ВУЦВК» «Культура і побут» у 1926–27 рр. Однак Я. Мамонтов, Й. Шевченко, М. Лебідь, О. Вишня по-різному бачили подальші шляхи розвитку українського театру, його перспективи і не змогли знайти спільної думки, а тим більше, запропонувати реальну, виважену програму діяльності театру. 15 квітня 1927 р., тобто через два місяці після закінчення гастролей П. Саксаганського, Український народний театр завершив свій перший і останній театральний сезон, щоб із наступного, після реорганізації, відкритися вже в робітничому районі, з іншою назвою – Харківський Червонозаводський державний український драматичний театр, та, власне, з іншою ідеологією. З визначенням «народний», що назавжди зникло з його назви, театр утрачає свою яскраво виражену самобутність не тільки в репертуарі, а й у засобах його втілення. Тож П. Саксаганському, як і М. Садовському, в цьому театрі вже нічого було робити.

Підсумовуючи, скажемо, що діяльність П. Саксаганського у Харкові в 1920-х роках була надзвичайно плідною і результативною. У час еміграції Садовського він виступає чи не єдиним оберегом українського традиційного театру. Саме під впливом його тріумфальних виступів розгортається дискусія «про долю українського побутового театру» (Я. Мамонтов), яка, зрештою, спонукала керівні мистецькі органи до організації такого типу театру на державних засадах. Гастрольна діяльність П. Саксаганського завжди позитивно впливала на художній рівень вистав тих колективів, у яких він гастролював, стимулювала їх до вдосконалення виконавської майстерності, підвищення загальної культури спектаклю.

Та й для самого Саксаганського Харків у цей час був чи не єдиним містом, це він знаходив односторонню, моральну і матеріальну підтримку, а головне – стабільно працюючі колективи побутового напрямку.

---

<sup>1</sup> Гайдай І., Козієнко В. Матеріали до хронології життя і творчої діяльності П. К. Саксаганського (1859–1940) // Саксаганський П. К. Думки про театр / П. К. Саксаганський. – К. : Мистецтво, 1955. – С. 207–232; Гайдай І., Козієнко В., Тобілевич Б. Хронолог життя і творчої діяльності П. К. Саксаганського: 1859–1940 // Тобілевич Б. Панас Карпович Саксаганський. 1859–1940: Життя і творчість / Богдан Тобілевич. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – С. 295–319; Цибаньова О. С. Літопис життя і творчості І. Карпенка-Карого (І.К. Тобілевича) / О. С. Цибаньова. – К. : Видавництво

художньої літератури, 1967; Меженко Ю. Хронологія акторських виступів Панаса Саксаганського (1883–1917) / Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України. Відділ рукописів. Ф. 191 (Меженка).

<sup>2</sup> Ботунова Г. Я. Нездійснена мрія М. К. Заньковецької та П. К. Саксаганського: (До питання організації в Харкові Українського Художнього театру) / Г. Я. Ботунова // Актуальні проблеми музичного і театального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство: Матеріали міжвуз. наук.-практ. конф. проф.-викл. складу, 22–23 груд. 1999. – Х., 1999. – С. 13–19.

<sup>3</sup> Тобілевич Б. Панас Карпович Саксаганський. 1859–1940: Життя і творчість / Богдан Тобілевич. – К. : Державне вид-во образотворч. мист. і муз. літ., 1957; Мельничук-Лучко Л. Саксаганський – актор / Леонтина Мельничук-Лучко. – Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1958; Стеценко Л. Панас Саксаганський: Нарис про життя і творчість / Л. Стеценко. – К. : Обласне книжково-газетне видавництво, 1959; Волошин І. Панас Карпович Саксаганський: Народний артист СССР / І. Волошин. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1960; Коломієць Р. Г. Театр Саксаганського і Карпенка-Карого / Р. Г. Коломієць. – К. : Мистецтво, 1984.

<sup>4</sup> Народний артист Союзу РСР орденоносець Панас Карпович Саксаганський: Зб. / Упоряд. Ю. Мартич; ред. і вступ. стаття акад. О. Корнійчука. – К. : Мистецтво, 1939; Спогади про Панаса Саксаганського: Зб. / Упоряд., вст. ст. і прим. Р. Я. Пилипчука. – К. : Мистецтво, 1984.

<sup>5</sup> Саксаганський П.К. Театр і життя: Мемуари / Вступ. слово й ред. К. Буревія. – Харків–Полтава : Рух, 1932; Саксаганський П. По шляху життя : Мемуари. – Вступ. ст. і ред. М. Новицького. – Харків : Державне літературне видавництво, 1935; Саксаганський П. К. Из прошлого украинского театра. – Москва–Ленінград : Государственное изд-во «Искусство», 1938; Саксаганський П. К. Думки про театр / П. К. Саксаганський. – К. : Мистецтво, 1955.

<sup>6</sup> Вісті ВУЦВК. – 1921. – 23 жовт.

<sup>7</sup> Украинские спектакли // Театральные известия. – 1921. – № 7 (28–31 окт.).

<sup>8</sup> Avanti [Коряк В]. Худсектор Наркомосвіти і український театр / Avanti [В. Коряк] // Вісті ВУЦВК. – 1921. – 27 жовт.

<sup>9</sup> Ботунова Г. Я. Забутий театр: (Про діяльність Радянського театру ім. Т. Г. Шевченка в Харкові, 1919–1922 рр.) / Г. Я. Ботунова // Наукові записки кафедри українознавства Харківського університету. – 1994. – Вип. 1. – С. 70–83.

<sup>10</sup> ДАХО. – Ф.Р. 1002. – Оп. 2. – Од. зб. 4.

<sup>11</sup> Гринишина М. «Народна» парадигма в українському театрі і театральній критиці 20-х років ХХ ст. / М. Гринишина // Мистецькі обрії. – К., 2003. – № 4–5. – С. 245–256.

<sup>12</sup> Гастролі О. К. Саксаганського // Вісті ВУЦВК. – 1922. – 15 серп.

<sup>13</sup> До гастролів Саксаганського // Вісті ВУЦВК. – 1922. – 18 серп.

<sup>14</sup> Эвенлев М. Украинский Держтеатр им. Шевченко : «Паливода», жарт на 4 д. / М. Эвенлев // Театр. Литература. Музыка. Балет. Графика. Живопись. Кино. – 1922. – № 2. – С. 11.

<sup>15</sup> Avanti [Коряк В.]. Останній з могикан : (До гастролів О. К. Саксаганського) / Avanti [В. Коряк] // Вісті ВУЦВК. – 1922. – 19 верес.

- <sup>16</sup> Там само.  
<sup>17</sup> Там само.  
<sup>18</sup> Там само.  
<sup>19</sup> Там само.  
<sup>20</sup> Маяк Й. На українській сцені / Й. Маяк. – К. : Мистецтво, 1971. – С. 37.  
<sup>21</sup> Укрдержтеатр ім. Т. Шевченка // Вісті ВУЦВК. – 1922. – 6 верес.  
<sup>22</sup> Театр ім. М. Кропивницького // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 15 трав.  
<sup>23</sup> Там само.  
<sup>24</sup> [Байков І.] Український театр: «Серед бурі» // Пролетарий. – 1923. – 28 июля.  
– Подпись: Іпполіт Б.  
<sup>25</sup> Там само.  
<sup>26</sup> Дорогу «Березолу» та його однодумцям // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 12 лип.  
– Підпис: Культурник.  
<sup>27</sup> Театр «Березіль» на канатной // Пролетарий. – 1923. – 10 июня. – Подпись: П. Кр.  
<sup>28</sup> Гастролі Саксаганського // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 2 серп.  
<sup>29</sup> Туркельтауб І. Український народний театр: «Паливода XVIII ст.» / І. Туркельтауб // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 22 серп.  
<sup>30</sup> Там само.  
<sup>31</sup> Дим-ров. Український народний театр / Дим-ров // Коммунист. – 1924. – 24 авг.  
<sup>32</sup> Маяк Й. На українській сцені / Й. Маяк. – К. : Мистецтво, 1971. – С. 39.  
<sup>33</sup> Мамонтов Я. Доля побутового українського театру / Я. Мамонтов // Література, наука, мистецтво. – 1924. – 12 жовт. (№ 40). – (Додаток до газети «Вісті ВУЦВК».)  
<sup>34</sup> Там само.  
<sup>35</sup> Там само.  
<sup>36</sup> Там само.  
<sup>37</sup> Туркельтауб І. На оборону побутового українського театру / І. Туркельтауб // Література, наука, мистецтво. – 1924. – 19 жовтня (№ 41). – (Додаток до газети «Вісті ВУЦВК».)  
<sup>38</sup> Там само.  
<sup>39</sup> Гринишина М. «Народна» парадигма в українському театрі і театральній критиці 20-х років ХХ ст. / М. Гринишина // Мистецькі обрії. – 2003 – № 4–5. – С. 246.  
<sup>40</sup> Мамонтов Я. Доля побутового українського театру / Я. Мамонтов // Література, наука, мистецтво. – 1924. – 12 жовт. (№ 40). – (Додаток до газети «Вісті ВУЦВК».)  
<sup>41</sup> Смолич Ю. До розмов про український «побутовий» театр / Ю. Смолич // Література, наука, мистецтво. – 1924. – 2 листоп. (№ 43). – (Додаток до газети «Вісті ВУЦВК».)  
<sup>42</sup> Мамонтов Я. Театр і побут / Я. Мамонтов // Література, наука, мистецтво. – 1924. – 23 листоп. (№ 46). – (Додаток до газети «Вісті ВУЦВК».)  
<sup>43</sup> ДАХО. – ФР-203. – Оп. 1 – Од. зб. 2200.  
<sup>44</sup> Романовский М. Вперед или назад? : (После спектаклей Малого и Художественного театров) / М. Романовский // Харьковский пролетарий. – 1925. – 17 июня.

- <sup>45</sup> Український народний театр // Вісті ВУЦВК. – 1925. – 14 лип.
- <sup>46</sup> Туркельтауб І. Український народний театр: Гастроли О. Саксаганського : «За двома зайцями» / І. Туркельтауб // Вісті ВУЦВК. – 1925. – 11 лип.
- <sup>47</sup> Там само.
- <sup>48</sup> Там само.
- <sup>49</sup> Романовский М. Украинский Народный театр : Гастроли О. К. Саксаганского: «За двома зайцями» / М. Романовский // Харьковский пролетарий. – 1925. – 11 июля.
- <sup>50</sup> Романовский М. Украинский народный театр: «Наталка Полтавка» / М. Романовский // Харьковский пролетарий. – 1925. – 28 июля.
- <sup>51</sup> Романовский М. Украинский народный театр: «Мартын Боруля» / М. Романовский // Харьковский пролетарий. – 1925. – 8 авг.
- <sup>52</sup> Романовский М. Украинский народный театр: Гастроли О. К. Саксаганського: «Чорноморцы» / М. Романовский // Харьковский пролетарий. – 1925. – 4 авг.
- <sup>53</sup> [Шевченко Й.]. Український народний театр : «Крути, та не перекручай», ком. на 4 дії М. Старицького / [Й. Шевченко] // Вісті ВУЦВК. – 1925. – 30 лип. – Підпис: Ш-ко.
- <sup>54</sup> Романовский М. Украинский народный театр: Гастроли О. К. Саксаганського: «Крути, та не перекручай» / М. Романовский // Харьковский пролетарий. – 1925. – 30 июля.
- <sup>55</sup> Шевченко Й. П. К. Саксаганський – народний артист Республіки / Й. Шевченко // Вісті ВУЦВК. – 1925. – 6 серп.
- <sup>56</sup> Там само.
- <sup>57</sup> Там само.
- <sup>58</sup> [Романовский М.] Украинский народный театр: Бенефис О. К. Саксаганского / [М. Романовский] // Харьковский пролетарий. – 1925. – 6 авг. – Подпись: М. Р.
- <sup>59</sup> В ВУЦИКе: Заседание Президиума 4 августа // Харьковский пролетарий. – 1925. – 5 авг.
- <sup>60</sup> Романовский М. Театр Саксаганського: (О государственном «бытовом» украинском театре) / М. Романовский // Харьковский пролетарий. – 1925. – 12 авг.
- <sup>61</sup> Побутовий театр // Нове мистецтво. – 1925. – № 1. – С. 21.
- <sup>62</sup> Сабінін Л. Доля побутового українського театру / Л. Сабінін // Театральна газета. – 1925. – 25 листоп.
- <sup>63</sup> Український театр в Уральську // Вісті ВУЦВК. – 1925. – 3 груд.
- <sup>64</sup> Гастроли О. К. Саксаганського // Харьковский пролетарий. – 1925. – 12 авг.
- <sup>65</sup> Єфремов С. Щоденники: 1923–1929 / С. Єфремов. – К. : Газета «Рада», 1997. – С. 58.
- <sup>66</sup> Там само. – С. 228.
- <sup>67</sup> Там само. – С. 253.
- <sup>68</sup> Волховський Вол. «Наталка Полтавка» / Вол. Волховський // Нове мистецтво. – 1926. – № 14. – С. 10.
- <sup>69</sup> Там само.
- <sup>70</sup> Там само. – С. 11.
- <sup>71</sup> Романовский М. «Наталка Полтавка» в Госопере / М. Романовский // Харьковский пролетарий. – 1926. – 1 апр.

<sup>72</sup> Там само.

<sup>73</sup> Романовский М. Гастроли нар. арт. республики О. К. Саксаганского // Харьковский пролетарий. – 1926. – 6 апр.

<sup>74</sup> Шевченко Й. Микола Садовський у Держдрамі : «Ревізор» / Й. Шевченко // Вісті ВУЦВК. – 1926. – 10 квіт.

<sup>75</sup> В справі організації Українського Народнього театру в Харкові // Нове мистецтво. – 1926. – № 15. – С. 1.

<sup>76</sup> Шевченко Й. Український театр сьогодні / Й. Шевченко // Комуніст. – 1926. – 18 листоп.

<sup>77</sup> Гастролі народного артиста П. К. Саксаганського : Український народний театр // Робітнича газета «Пролетар». – 1927. – 20 січ.

<sup>78</sup> Туркельтауб І. Харьков: хроника / І. Туркельтауб // Жизнь искусства. – 1927. – № 13. – С. 15.

<sup>79</sup> Туркельтауб І. Український народний театр : Гастролі М. К. Садовського: «Мартин Боруля» / І. Туркельтауб // Вісті ВУЦВК. – 1926. – 26 серп.

<sup>80</sup> Рильський М. Про Миколу Садовського (До 100-річчя від дня народження) // Мистецтво. – 1956. – № 6 – С. 40.



**УЗАГАЛЬНЕННЯ ПРИНЦИПІВ  
АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ  
У ТЕОРЕТИЧНИХ ПРАЦЯХ П. К. САКСАГАНСЬКОГО**

*У статті досліджуються теоретичні погляди видатного майстра сценічної творчості П. К. Саксаганського на майстерність актора.*

*П. К. Саксаганський (1859–1940) одночасно зі сценічною практикою актора і режисера один з перших в українському театральному мистецтві узагальнив теоретично-методичні положення своєї діяльності. Проте щодо професії акторської майстерності спроба спеціально дослідити й узагальнити теоретичну спадщину видатного діяча сцени робиться чи не вперше.*

**Ключові слова:** акторська майстерність, робота над роллю, партитура ролі, акторський темперамент, емоційність, подача слова, ритм сценічного мовлення, підготовка до ролі і технічна виразність, акторський ансамбль та ін.

*В статье исследуются теоретические взгляды выдающегося мастера сценического творчества А. К. Саксаганского на мастерство актёра.*

*А. К. Саксаганский (1859–1940) одновременно со сценической практикой актёра и режиссёра одним из первых в украинском театральном искусстве обобщил теоретико-методические положения своей деятельности. Однако в отношении профессии актёрского мастерства попытка специально исследовать и обобщить теоретическое наследие выдающегося деятеля сцены делается, пожалуй, впервые.*

**Ключевые слова:** актёрское мастерство, работа над ролью, партитура роли, актёрский темперамент, эмоциональность, подача слова, ритм сценической речи, подготовка к роли и техническая выразительность, актёрский ансамбль и др.

*In the article there were examined the theoretical views of P. K. Saksaganskyi, a great master of stage work, on acting.*

*P. K. Saksaganskyi (1859–1940), having the experience of acting stage practice and direction, was one of the first in the Ukrainian drama art who generalized theoretical and methodical statements of his work.*

**Key-words:** *acting, rope work, role score, actor's temperament, emotionality, word presentation, rhythm of stage speech, preparation to the role and technical expressiveness, actors' ensemble.*

Видатний митець українського театру П. Саксаганський свій багаторічний мистецький досвід намагався передавати початкуючим акторам не лише в безпосередній праці з ними, а й у спеціально написаних ним теоретичних працях. Фактично він є одним з перших українських митців-практиків, хто залишив на основі своєї сценічної діяльності ґрунтовні теоретичні розробки з теорії акторської майстерності. Ще у 1920 р. у «Театральному пораднику» було опубліковано його теоретичні думки «Як я працюю над роллю» (друге видання, доповнене і розширене, під назвою «Моя робота над роллю» вийшло у 1937 р.). У 1941 р. в журналі «Театр» було опубліковано статті-листки П. Саксаганського «До театральної молоді» і останню, незакінчену – «До молодих режисерів».

Особливої уваги заслуговує його праця мемуарного характеру, вперше окремою книгою видана у 1932 р. під назвою «Театр і життя» (перевидання її у 1935 р. під назвою «По шляху життя»).

Пропагуючи життєво вірогідні форми артистичної майстерності, П. Саксаганський не лише використовував свої творчі доробки, але й закликав глибоко спостерігати дійсність і особливо використовувати досвід митців-попередників.

У праці «Моя робота над роллю» він пише: «Не покладайся лише на себе самого. Всі великі люди – і художники, і письменники, і вчені – не поодинокі, вони всі мали своїх попередників і брали в них те, що було найкращим. Так і артист сцени не повинен нехтувати своїх попередників. Він не один, він – сума досвіду своїх попередників».

За своїх ідейно-мистецьких наставників П. Саксаганський вважав М. Щепкіна, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Садовського та М. Заньковецьку. Творчий метод щепкінської школи стверджував, що сценічний реалізм набуває найбільшої сили тоді, коли він дістає чітку ідейну основу і художня творчість підкоряється загальній ідеї: «Треба пам'ятати, що мистецтво без ідеї не має ніякого значення» (87).

П. Саксаганський усвідомлював, що школа Щепкіна вимагала від актора живої і широкій правди почуття, вміння перевтілюватись у сценічний образ і жити всією повнотою його життя. У статті «До молодих режисерів» митець приходить до висновку: «Той, хто хоче стати справжнім, освіченим актором і розуміти завдання театрального мистецтва, повинен цікавитися Щепкіним і його системою виконання ролі. Основа його науки – це простота і знання околиць для персонажа його ролі життя. Треба обов'язково вивчати й знати добу, в якій жив і діяв потрібний для відтворення персонаж» (170).

Характерно, що в праці «Моя робота над роллю» П. Саксаганський,

наголошуючи на тісному зв'язку актора з життям, обстоює високе призначення і престиж акторської професії: «Кожний артист є, безперечно, складовою частиною не тільки своєї великої сім'ї майстрів-художників, але і своєї епохи, класу, нації, суспільства, що безпосередньо оточує його» (75). А в листі «До театральної молоді» писав, що артист, «вникаючи у життя, повинен бути зразком у всьому і керуватись заповітом – “цнота і моральна чистота – необхідні супутники справжнього служіння мистецтву”» (115).

Узагальнюючи творчий досвід колег і використовуючи власні сценічні надбання, П. Саксаганський виробив свій власний метод роботи над мистецькими образами, який сповідував протягом усієї своєї акторської діяльності. Ось як у праці «Як я працюю над роллю» він охарактеризовує його: «Відібравши роль, я читав п'єсу раз десять. Потім роль переписував сам, залишаючи великі поля для приміток. Репліки на два-три слова, як це звичайно роблять переписувачі, не годиться: треба не тільки відповісти на репліку, але необхідно вміти й вислухати все те, що тобі говорять, а для цього артист повинен знати зміст усього, що йому говорять дійові особи, щоб підготувати себе до відповіді. І коли я знав роль так, що міг всю прочитати напам'ять підряд з репліками дійових осіб, – тоді на полях зошита писав докладно, що я роблю, де стою, куди й коли переходжу і де сяду. Над словами, коли їх треба підкреслити, ставив значки, розмічав паузи. Після цього малював собі олівцем тип як умів. У ліжку, коли все навкруги спало, я, втопивши очі в темряву, викликав тип, читаючи роль, у мислях придумував тон, рухи, а ранком знову записував те, що придумав. На репетиціях я знову шукав тон, виконуючи все, що занотовував на полях ролі. Після п'ятої, шостої проби я починав працювати перед дзеркалом. Тут з'ясовувалися всі хиби в рухах, а також видно було, чи відповідає жест міміці та інтонації голосу. Перед дзеркалом я читав роль голосно в тонах, які потрібні для сцени, і кожного разу знаходив щось нове. Вночі йшла знову творча робота. І так до самого спектаклю» (88–89). Звичайно, така робота мало що має спільного із сьогоденним методом дійового аналізу ролі. Але це ж особиста методика, якою митець користувався, і при тому у ролях він був змістовним, переконливим і колоритним, значить, вона була ним вистраждана і, звичайно, мала право на побутування.

Серед основних засад, яких вимагав П. Саксаганський перед актором, окрім користування у праці найраціональнішим і найправильнішим методом – методом реалістичного відображення дійсності на основі таланту та багатой фантазії, є потреба для виконавців широкої загальної освіти, начитаності, ерудиції й театральної школи. Бажання вчитися і не задовольнятися малим успіхом, критично ставитись до себе самого, намагатися здобути якнайповнішу освіту, ніколи не покладатися на свою природну обдарованість, а шляхом роботи над собою розвивати і зміцнювати цю обдарованість: «Багато треба знати артистові, щоб бути добре знайомим з

різними найскладнішими характерами людей, які залежать від тисячі різних подій і взаємовідносин у суспільстві. Вміння чарувати публіку, захоплювати її своєю грою, вміти приковувати її увагу – це велике щастя для артиста, бо цим самим він служить великим завданням театрального мистецтва» («Як я працюю над роллю», 80).

Описуючи свій творчий шлях протягом цілого життя, П. Саксаганський згадує у відкритому листі «До театральної молоді», що він дуже уважно ставився до всього, що його оточувало, щоб потім, коли це буде потрібно йому, як акторові, використати: «Щораз привертало до себе мою увагу, те відразу попадало до великої скрині моєї пам'яті і залишалося там мало не назавжди, до першого попиту <...> Я старався виробити в собі цю кмітливість і спостережливість, бо робота актора потребує великого асортименту різних зразків і моделей» (138).

На глибоке переконання П. Саксаганського, окрім запасу життєвих спостережень, що проводяться все життя і фіксуються у коморі пам'яті, артист повинен мати сценічний талант і безупинно удосконалювати мистецьку техніку до віртуозності. «В артиста повинен бути талант. Ніяке вивчення, ніяка довга терпелива праця не замінять його, і коли дару цього немає, – артист стає звичайним копійцем-ремісником» («Моя робота над роллю», 79). Провідною ознакою таланту актора, на думку митця, є його темперамент, емоційність і сила відчуття: «Сила ця дається артистові самою природою, вона допомагає йому на сцені забувати себе самого і відчуття себе настільки глибоко тим, кого він грає, що артист перевтілюється і плаче, проливаючи справжні, не удавані сльози» (там само, 84). Якщо артист не володіє досконало своїм тілом, технікою, то чуттєвість, темперамент можуть замінити нестачу техніки, але коли артист не має таланту, тоді школа його не замінить: «Талант без техніки – все одно, що воїн без зброї. Тільки вправність дає генієві широку і повну змогу вільно маяти могутніми крилами своєї творчості в момент високого художнього піднесення. Технічна вправність допомагає талантові творити дійсно високе» («До театральної молоді», 134).

П. Саксаганський стверджує, що технічна вправність сама по собі не приходить, вона набувається постійною працею, щоденними акторськими тренажами. Актор зобов'язаний вбирати в себе реальний матеріал, щоб потім проїняти його вогнем своєї обдарованості і відтворити перед глядачем образ з усією характерною життєвою правдою. Митець говорить: «Артист повинен вміти бачити якимись іншими, нефізичними очима, вміти спостерігати, схоплювати головну суть потрібної людини, вміти розуміти головний механізм людської душі» («Моя робота над роллю», 79).

Актор при перевтіленні, як стверджує П. Саксаганський, мусить поставити себе у ті обставини, в яких живе і діє його герой, і бути дуже вимогливим у відборі набутих з життя засобів виразності: «Артист не повинен фотографічно

переносити тип з життя на сцену. <...> Всі характерні риси даного типу треба процідити в собі крапля по краплі і виділити тільки найбільш яскраві, найбільш влучні для виявлення не зовнішності, а логіки типу» (там само, 87).

Стосовно акторської техніки у своїй майстерності П. Саксаганський чесно признається, що муштра всього тіла і язика забирали в нього багато часу й часто доводили до фізичної втоми.

Висвітлюючи стан своєї мистецької школи-самоучки, автор пояснює театральній молоді те, якими елементами сценічної техніки слід опанувати, щоб уміти зажити життям свого героя. Певне розсекречення методики митця можна виявити, ознайомившись у його статті «До театральної молоді» з розділами: *Тіло актора – його головне виробниче знаряддя; Рухи на сцені; Одяг і грим; Подача слова; Театральні костюми; Підготовка до ролі і технічна виразність, Актор і публіка.*

Одним з найважливіших розділів згаданої вище теоретичної праці П. Саксаганського є – «Подача слова», де визначається головна вимога до актора – гарні природні голосові дані, які постійно потрібно вдосконалювати: «Голос актора – це скрипка в руках скрипаля, рояль під пальцями майстра» (128). Проте ці природні голосові дані потрібно розвивати і зміцнювати. Особливої уваги потребує праця над чіткістю вимови та дикції. І тут митець знову ж таки ділиться своїм досвідом: «Я віддав і багато часу на вироблення чіткої дикції. Чіткість вимови – важлива річ, коли актор чітко вимовляє на сцені, то ні одне слово не пропадає для публіки і між ним та глядачами ніколи не припиняється близький контакт. А кому цікаво слухати актора, який тихо і невиразно щось мимрить собі під носом? Чіткість, виразність вимови потрібні й тоді, коли акторові доводиться промовляти на сцені пошепки. Виразний сценічний шепіт, на мою думку, є найтрудніший засіб подачі слова. А проте цей засіб є найкращим, коли хочеш потрясти душу глядача і залишити від своєї гри глибоке враження. Слова, сказані трагічним шепотом, вражають значно глибше, ніж викрик болю і відчаю» (129).

Для актора важливо вміти грамотно в загальній тональності вистави використовувати подачу слова на сцені. Адже «неправильною подачею слова, тоном, акцентировкою він може покалічити не тільки образ свого героя, а й усю ідею автора. Актор завжди стоїть між автором та публікою» (126). Далі митець зауважує, що не всі слова ролі мають однакову вартість, і тут потрібно вибирати різної сили звучання й способи акцентування фраз для створення образу: «Кожна п'єса має такі динамічні, вирішальні для ідеї автора моменти – і не тільки п'єси в цілому, але й окремих її ролей, окремих актів. Актор, що готує роль, вишукує такі важливі, вирішальні моменти в виступах свого героя, підкреслює їх і всією своєю поведінкою, і голосом готується до них. Такі динамічні моменти треба обов'язково виділяти

різними засобами. Часом робити паузу перед вирішальними словами, часом змінити голос. Зовсім не обов'язково їх викрикувати» (131).

Сповідуючи чіткість ритму сценічного мовлення у кожній ролі, П. Саксаганський чи не вперше у театральній практиці вводить поняття дієвості слова, називаючи це «динамічністю». Проте у кожному випадкові динамічність повинна виражатися потрібним нюансуванням: «Я не кажу, що всі динамічні слова вимагають обов'язкового підвищення голосу, крику. Треба уникати одноманітності в звучанні голосу. Одноманітність обезбарвлює мову і заважає виділити головне і цікаве. Ще гірші наслідки має актор, який дозволяє собі зловживати голосним викрикуванням. Крик справляє неприємне враження на вухо слухача і швидко стомлює і надокучає» (132). Не даремно, як зауважує митець, серед глядачів щодо таких акторів побутував термін «крикуни».

У своїх працях П. Саксаганський широко висвітлює поняття мови на сцені, звертаючи увагу на особливості дикції, голосу, логіки, дихання, наголошені слова, паузи і т. ін. Хоч, звичайно, охарактеризовані ці поняття не однаково повною мірою. Адже, на його думку, виробити загальні правила для всіх акторів фактично неможливо. Великою мірою у мистецтві актора відіграють роль інтуїція та індивідуальність, психофізичні можливості особи «щодо інтонації і щодо того, як підготувати слухача (публіку) до прийняття головного моменту драматичного чи комічного удару; багато тут залежить від тону, а тон, на превеликий жаль, умирає разом з артистом» («Моя робота над роллю», 89).

Головною думкою, яка проходить через усі матеріали, є теза, що для природності дії та існування на сцені не слід захоплюватись лише словесним матеріалом, а широко використовувати й інші засоби виразності, зокрема принцип безперервності сценічної поведінки, особливо тоді, коли виконавцеві доводиться слухати репліки або монологи своїх партнерів. Це не значить, що актор бездієвий: «Це, звичайно, велика помилка. Адже людина в реальному житті не перестає думати і відчувати і тоді, коли уста її мовчать. А думаючи і відчуваючи, вона не може так чи інакше не виявити цих своїх думок та відчужань. Вона мусить в певний спосіб реагувати на дії та слова інших осіб» («До театральної молоді», 122).

Крім того, актор завжди мусить пам'ятати про різницю між мистецькою натуральністю і механічним фотографуванням, без спеціальних засобів на сцені ніколи не вийде життєва реальність: «Ми актори, на сцені мусимо, так би мовити, “підмальовувати”, без цього “підмальовування” в словах, в рухах та в іншому образ вийде блідим і зовсім неправдивим. Життєва правда – це одна річ, а сценічна правда – інша. Завдання мистецтва – перетворити життєву правду в сценічну так, щоб сценічна правда робила враження цілком реальної натуральності» («До театральної молоді», 126).

Закінчення роботи над створенням образу П. Саксаганський вважав

лише тоді, коли внутрішній вияв суті персонажа обрамлюється органічною зовнішньою характеристикою, бо інакше «той не артист, хто на сцені вміє грати лише самого себе і хто в усіх п'єсах завжди однаковий, у кого завжди одні і ті ж рухи, одна й та ж манера і міміка» («Моя робота над роллю», 80).

Згідно з поглядами П. Саксаганського, якого б виробничого типу не був театр, він передусім повинен мати ансамбль, це значить, що всі сценічні образи тісно пов'язані за манерою і стилістикою, коли акторські інтонації, рухи та всі інші засоби кожного виконавця узгоджені не лише з його власними внутрішніми поняттями, а й з грою всіх інших партнерів. Митець пише: «Ансамбль в грі акторів це те саме, що ансамбль у грі виконавців музичних творів у симфонічному оркестрі. <...> Колись вся труппа трималась на двох або трьох акторах, і публіка ходила дивитись цих двох, трьох, а часом тільки на одного, не ставлячи ніяких вимог до решти безталанного колективу. Тепер справа стоїть інакше, а тому утворення “ансамблю”, в якому б усі виконавці без винятку мали однакове значення, являє собою велике завдання» («До молодих режисерів», 157–158).

У теоретичних працях майстра багато уваги приділяється театральній естетиці та етиці, зокрема акторській. У цих питаннях, на переконання митця, повинна допомагати «сива мудрість та самокритика», хоч самокритика, на жаль, часто нечастий гість в акторському середовищі: «Самозасліплення заважає акторові розвивати і зрощувати свій талант. Краще недооцінити, ніж переоцінити. Скромність завжди прикрашає людину, а в справі театрального мистецтва, в справі відтворення образів на сцені скромність – надзвичайно бажана річ» («До театральної молоді», 140).

Вважаючи сцену місцем священнодійства і присвятивши все своє життя служінню театральному мистецтву, П. Саксаганський передусім виробив свої непорушні правила поведінки перед виходом на сценічний майданчик: «В день спектаклю я уникав усяких сторонніх розмов, не обідав, і від часу до часу прочитував у пам'яті складні місця ролі. За дві з половиною години до початку я йшов у театр і, загримувавшись, намагався «всякое ныне житейское отложить попечение» і крок за кроком «відлучався» від себе. Нерви були завжди напружені, я ніколи не був певен у тому, що виконаю роль добре. Перед виходом я забував усе і переносився в інше, чуже життя. Як це мені вдавалося, судити не мені. Страшно на сцені на одну хвилину прийти в себе, згадати щось з життєвої справи. Артист повинен тільки думати, з ким йому говорити і що йому робити. Творчість з'являється також на сцені несподівано під час дії» («Моя робота над роллю», 89).

Подібно до того, яку організацію праці сповідував митець стосовно до самого себе, так він ставився до робочої дисципліни кожного актора і всього театрального колективу: «Я терпіти не міг в роботі найменшої розхлябаності, неточності. Ролі треба було знати твердо, приходити до театру на репетиції і

на спектаклі вчасно. Коли запізнюється один, то від того страждає все діло. Адже ж театральна справа – це не справа однієї особи, це спільна справа всього колективу. В театрі один відповідає за всіх і всі за одного» («До молодих режисерів», 165).

Протягом своєї багатолітньої творчої праці П. Саксаганський виробив конкретні мистецькі погляди, які не лише допомагали йому самому створювати неперевершені сценічні образи, але, відтворені у теоретичних узагальненнях у письмових працях, ставали вагомим внеском у теорію театрального мистецтва. На його досвіді виховалась ціла когорта митців, що творили славу історію новітнього театру: М. Литвиненко-Вольгемут, В. Любарт, О. Петрусенко, І. Алчевський, В. Василько, І. Козловський, І. Мар'яненко, Б. Романицький, В. Харченко, В. Яременко та ін. Кожен з цих вихованців з гордістю міг би приєднатися до слів його улюбленої учениці Оксани Петрусенко: «Як жадібно дивилась молодь на сцену, коли виступав Панас Карпович, з якою неослабною увагою спостерігали його опрацьовану в найдрібніших деталях, тонку і розумну гру. І виходили з театру з ще більшим пориванням присвятити своє життя мистецтву, віддати себе всього служінню театрові, нести в маси глядачів художнє, хвилююче слово». <...> Наш дорогий учитель був у ті часи щасливим винятком серед решти режисерів. Він ніколи не визнавав ніяких закулісних інтриг, він керувався тільки принципіальними мотивами, тільки бажанням побачити на українській сцені якнайбільше талановитих акторів, які готові були і себе, і серце своє віддати своєму трудящому народові».

Теоретичні статті П. Саксаганського з питань театрального мистецтва і сьогодні є настільними книгами як досвідчених театральних педагогів, так і театральної студентської молоді, бо в них з глибоким знанням і ґрунтовною переконливістю викладена азбука сценічної творчості і професійно вистраждана теорія акторської майстерності.

---

<sup>1</sup> Саксаганський П. К. Думки про театр / П. К. Саксаганський; упорядкування збірника та примітки М. Дібровенка; вст. ст. Ю. Костюка. – К., 1955. – С. 87. Далі посилання на це видання у тексті з зазначенням сторінки.

<sup>2</sup> Петрусенко О. Учитель // Панас Карпович Саксаганський: Статті і спогади про корифея української сцени / Збірник упорядкував Ю. Мартич ; редакція і вступна стаття академіка О. Корнійчука. – К. : Мистецтво, 1939. – С. 62, 64.



**ФОНД П. САКСАГАНСЬКОГО В МУЗЕЇ ВИДАТНИХ ДІЯЧІВ  
УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ, МИКОЛИ ЛИСЕНКА,  
ПАНАСА САКСАГАНСЬКОГО, МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО**

*У статті виокремлено і проаналізовано основні групи джерел особового фонду українського актора і режисера Панаса Саксаганського у Музеї видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького.*

**Ключові слова:** *Панас Саксаганський, особовий фонд, музей.*

*В статье выделены и проанализированы основные группы источников личного фонда украинского актёра и режиссёра Панаса Саксаганского в Музее выдающихся деятелей украинской культуры Леси Украинки, Николая Лысенко, Панаса Саксаганского, Михаила Старицкого.*

**Ключевые слова:** *Панас Саксаганский, личный фонд, музей.*

*In the article the basic groups of sources of personal fond of Ukrainian actor and producer Panas Saksagansky in Museum of eminent of figures Ukrainian culture Lesya Ukrainka, Mykola Lysenko, Panas Saksagansky, Mykhaylo Starytsky are defined and analyzed.*

**Key-words:** *Panas Saksagansky, personal fond, museum.*

Музей видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Михайла Старицького, Панаса Саксаганського був заснований у 1987 році. Підставою для створення музейного комплексу став той історичний факт, що наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. у близькому сусідстві проживали родини видатних українських митців. У будинку по вулиці Маріїнсько-Благовіщенській № 97 (нині – Саксаганського) мешкала родина Косачів, найвідомішою представницею якої була видатна українська поетеса Леся Українка. Поруч у будинку № 95 жив славетний композитор, культурний і громадський діяч Микола Віталійович Лисенко. По тій же вулиці у будинку № 93 мешкав із сім'єю видатний український драматург, театральний діяч Михайло Петрович Старицький. По вулиці Жиянській,

№ 96 проживав Панас Саксаганський. Ці родини створили унікальний осередок культури, який сучасники називали Українським Парнасом. На даний час для відвідувачів відкрито три меморіальні музеї. У 1992 р. здійснено значну реекспозицію музею Миколи Лисенка з доповненням та заміною експонатів. Після капітального ремонту будинку у 1996 р. повністю поновлено експозицію музею Лесі Українки. У серпні 2002 р. після тривалої реставрації відкрився Будинок-музей Михайла Старицького. На часі – створення музею Панаса Саксаганського та завершення благоустрою та регенерації всієї музейної садиби.

Відкриття музею Панаса Саксаганського стало можливим завдяки тому, що дружина Панаса Карповича Ніна Митрофанівна Тобілевич у листі до заступника голови Ради Міністрів УРСР П. Т. Тронька заповідала квартиру і речі, що в ній знаходяться для його створення. Відкриття музею планується у меморіальному будинку по вулиці Жилианській, 96, де митець жив і працював у 1912–1940 рр. Сьогодні у фондах Музею видатних діячів української культури є достатня кількість матеріалів для облаштування меморіальної квартири та біографічної частини експозиції. Колекцію меморіальних речей Панаса Саксаганського можна умовно поділити на такі групи: візуальні матеріали (фотографії, картини, програми вистав), писемні (листи, вітальні телеграми, адреси, рукописи нот, п'єс та ролей), побутово-речовий комплекс (меблі, хатне начиння, предмети домашнього вжитку, костюми), документи (договори, особисті документи). Їх цінність полягає у тому, що всі вони були власністю Панаса Саксаганського і з їхньою допомогою можна відтворити світ матеріальних речей, що оточував митця.

До першої групи належать фотографії, на яких зображено Панаса Карповича у різні роки життя, а також осіб із кола його спілкування. Особливу цінність для Музею має велика кількість фотопортретів великих розмірів, наклеєних на картон, завдяки чому вони добре збереглися. Хронологічно фотоматеріали охоплюють період з 1883 р. (тобто від початку професійної акторської діяльності Саксаганського) до 1940 року. Частина фотографій відображає акторську діяльність митця. Слід зазначити, що лише невелика частина (17 з-понад 100) образів, створених П. Саксаганським на сцені, були свого часу сфотографовані. У Музеї є фото Саксаганського в ролі Копача Бонавентури («Сто тисяч» І. Карпенка-Карого), Карася («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), кухаря Тарабанова («Суєта» І. Карпенка-Карого), Подорожнього («Зимовий вечір» М. Старицького), Цокуля («Наймичка» І. Карпенка-Карого), Голохвостого («За двома зайцями» М. Старицького), Пеньонжки («Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого), Юліана («Лиха іскра поле спалить і сама шезне» І. Карпенка-Карого), Павлющенко («Світова річ» Олени Пчілки). Ці фотографії слугують підтвердженням свідчень про Саксаганського як про надзвичайного майстра гриму, про його мистецтво перевтілення та талант майстерно використовувати

незначні, на перший погляд, аксесуари. На чималій кількості фотографій зображений П. Саксаганський у родинному колі та члени його сім'ї: батько Карпо Адамович Тобілевич, брати Тобілевичі та сестра Марія, син Петро, дружина Ніна Митрофанівна Левченко, племінниця Марія Кресан та ін. Інша підгрупа фотографій відображає театральне оточення Панаса Саксаганського та його друзів, серед яких: учені Д. Мордовцев та Д. Яворницький, архітектор і антрепренер української трупи Ф. Волик, артисти М. Заньковецька, В. Качалов та А. Тарасова, співак М. Донець (разом з ним Панас Саксаганський виступав в українському музично-драматичному товаристві «Кобзар»), художники С. Васильківський та М. Уваров, композитори М. Лисенко та П. Щуровський. Ці світлини дають змогу визначити коло спілкування актора та слугують підтвердженням низки фактів його біографії. Збереглися також фотографії учнів П. Саксаганського: народних артистів СРСР О. Петрусенко і Б. Романицького, народної артистки УРСР В. Любарт, на яких вони зображені як на сцені, так і у повсякденному житті. Загалом театральне оточення Саксаганського становили актори українських труп 80-х років XIX – початку XX століть, діячі Державного народного театру, театру ім. М. Заньковецької, друзі Панаса Карповича – художники, літератори, вчені, громадські діячі, військові, видатні актори – сучасники Саксаганського. Особливо цінними є фотографії сцен з вистави «Бондарівна», режисером якої був Саксаганський, та фото з ювілейної вистави «Наталка Полтавка», оскільки на них зображено акторів на сцені. Такі кадри мають мистецьку вартість з двох причин: по-перше, тому, що до виникнення першого стаціонарного театру театральні трупи вели мандрівний спосіб життя і були змушені користуватися комплектами типових декорацій місцевих театрів і послугами провінційних декораторів, які не залишили по собі ескізів; по-друге, фототехніка того часу не давала можливості фіксувати гру акторів на сцені.

В Музеї зберігається також і бібліотека Саксаганського (близько трьохсот одиниць), яка певним чином свідчить про коло літературних зацікавлень митця. Наприкінці XIX ст. були надзвичайно популярними ідеї народництва, під впливом яких перебував і Панас Тобілевич. Тому серед його книг можна знайти видання праць В. Белінського і М. Добролюбова. У родині Тобілевичів також шанували і читали твори Тараса Шевченка. В юнацькі роки П. Саксаганський вивчав твори М. Гоголя, М. Островського, І. Тургенєва, праці з історії мистецтва та загальної історії. Розпочавши професійну акторську та режисерську діяльність, П. Саксаганський дуже відповідально ставився до постановок п'єс, прагнучи зробити їх якомога більше історично достовірними та реалістичними. Працюючи над постановкою, він часто звертався за порадою до істориків, а також до праць з історії матеріальної культури. Частину бібліотеки становлять видання творів І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка І. Карпенка-Карого, М. Кропив-

ницького, М. Старицького та ін., які стали класикою української драматургії і становили основу репертуару театру корифеїв. Також у його бібліотеці є видання творів багатьох інших авторів, та деяка кількість тогочасних періодичних видань. Різноманітна тематика книжок свідчить про високий культурний та освітній рівень П. Саксаганського, його інтерес до професії. Відстоюючи принципи реалізму в театрі, він водночас цікавився сучасним йому театральним життям та намагався здійснювати його професійний аналіз. Це відображено в його спогадах («По шляху життя») та теоретичних працях з театального мистецтва («Моя робота над роллю», «До театральної молоді», «До молодих режисерів»), які також наявні у фондах Музею. Багато книжок колекції мають дарчі написи від авторів і гарне художнє оформлення. В деяких з них є помітки чорнилом та олівцем, особливо у п'єсах, над якими працював митець. Деяку частину колекції становлять зошити-рукописи п'єс та рукописи ролей. Численні підкреслення та нотатки до постановки п'єс, зроблені П. Саксаганським, найбільш повно розкривають роботу режисера над її постановкою. Збереглася також невелика кількість рукописів нот деяких творів М. Лисенка та П. Ніщинського з архіву трупи П. Саксаганського з його власноручними підписами. Деякі інші рукописні матеріали окреслюють коло організаційних питань: склад трупи, службові записки з проханням про прийом на роботу, передачу костюмів і т. ін.

Інша частина рукописної спадщини Панаса Саксаганського представлена незначною кількістю листів та вітальними адресами від колег та шанувальників творчості, які разом з великою кількістю візитних карток свідчать про надзвичайно широке коло спілкування актора. Це пов'язано з тим, що впродовж своєї творчої діяльності він працював з різними театральними трупами та активно гастролював. «Товариство російсько-малоросійських артистів під керівництвом Панаса Саксаганського» давало вистави не лише у містах і містечках України, а й у Росії, Білорусії, Молдові, Литві та Польщі.

Важливими документами подружжя Саксаганських, що зберігаються у Музеї, є копія свідоцтва про шлюб, прейскурант цін на місця у театрі, членські квитки Всеукраїнської спілки мисливців та рибалок, Всеробмису (Всесоюзної спілки робітників мистецтв), ділове листування, яке стосується квартири Саксаганського, та договори про видання його творів.

Велику частку меморіальної спадщини Панаса Саксаганського становить побутово-речовий комплекс: меблі, хатнє начиння (килими, порт'єри), предмети домашнього вжитку (посуд). Вони дають загальне уявлення про побутове середовище, умови життя і праці актора. Варто відзначити, що інтер'єр квартири Панаса Саксаганського був виконаний у національних традиціях. Деякі оригінальні предмети свідчать про світ його захоплень (природа, полювання, рибальство. Зокрема, збереглися патронташ з гільзами та мисливська сумка) та про його художні й літературні вподобання. У фондах

є колекція платівок (27 од.), серед яких – записи творів, що їх виконував учень Панаса Саксаганського, відомий співак, народний артист СРСР Іван Козловський. Письмовий стіл та письмове приладдя допомагають відтворити робочу атмосферу, у якій працював Панас Карпович, обстановку, у якій він писав свої літературні твори, статті та теоретичні праці. Раритетними є печатки та кліше Панаса Саксаганського і Ніни Митрофанівни. Деякі із перелічених предметів мають дарчі написи від шанувальників.

Колекція живопису Панаса Саксаганського складається з картин С. Васильківського, М. Ткаченка, М. Бурачека, Ф. Волика, П. Шварца, М. Уварова, М. Беркоса, А. Реджіо, Т. Дворникова, М. Кузнецова та ін. Це пейзажі та портрети, серед яких є портрети самого актора, датовані 1915-м та 1925 роками, також у ролях Харка Ледачого, козака Гната Голого та Карася. На них майстерність П. Саксаганського як гримера виявляється найбільш яскраво. Поява цієї колекції не випадкова: більшість авторів були театральними художниками та друзями Панаса Карповича, а сам митець завжди виявляв увагу до робіт художників і скульпторів, часто відвідував виставки. Загалом колекція складається з 24 картин. Вони виконані на полотні, фанері, картоні або папері олією, пастеллю, аквареллю та гуашшю. На картині П. Шварца є дарчий напис від автора. Вивчення роботи художника та різних художніх течій через спілкування з С. Васильківським, М. Кузнецовим та іншими допомагало П. Саксаганському в його сценічній роботі.

Щодо костюмів, то, як відомо, у часи царської Росії кожен актор мав власний гардероб, замовляв костюми і аксесуари у художника або виготовляв їх у кравця на власний смак і розсуд. Костюм був одним з найважливіших компонентів акторської творчості П. Саксаганського. Митець обмірковував і обігрував окремі деталі одягу, реквізиту, що нерідко визначало не тільки зовнішність, а й обумовлювало характер персонажа. Майстер навіть з другорядної ролі створював шедевр, який часто запам'ятовувався навіть більше, ніж головна роль. Панас Карпович до останніх років життя зберігав свій особистий театральний гардероб. Багато костюмів було втрачено у часи Великої Вітчизняної війни, але завдяки дружині актора невелика кількість речей з його театального гардеробу все ж збереглася. Це костюми або окремі деталі костюмів до ролей Виборного («Наталка Полтавка»), Карася («Запорожець за Дунаєм»), Івана і кухаря Тарабанова («Суєта»), Бондаря («Бондарівна»), Голохвостого («За двома зайцями»), Харка Ледачого («Паливода XVIII ст.»), Пеньонжки («Мартин Боруля»), Шпоньки («Як ковбаса та чарка, то минеться сварка»). У фондах Музею також зберігаються речі з театального гардеробу Ніни Тобілевич. Костюми мають велике значення для біографічних досліджень тому, що дають змогу уявити зовнішній вигляд актора у ролі.

Програми вистав є важливим науковим джерелом, тому що дають нам

важливу інформацію про подію: зміст, місце проведення, учасників. На одній з програм є відмова П. Саксаганського від директорства. Вона датована 1915 роком. У цей час актор уже залишив керівництво «Товариством» і гастролював у різних трупах.

У Музеї Панаса Саксаганського планується створення невеликої експозиції, присвяченої Миколі Садовському. Микола Карпович проживав у квартирі Саксаганського у 1926–1928 рр. після повернення з еміграції. Він займав найменшу кімнату – їдальню, і з того часу ця кімната у родинному колі називалася «кімнатою Садовського». Рішення про створення експозиції також пояснюється тим, що М. Садовський, життя якого впродовж багатьох років було творчо пов'язане з Києвом, постійної оселі тут не мав, а отже немає меморіальної квартири, де можна було б створити його музей. Наявна в Музеї меморіальна спадщина Миколи Садовського складається з його фотографій та фотографій акторів його трупи. Зберігся також примірник надрукованого у Полтаві у друкарні Г. І. Маркевича збірника творів Марка Кропивницького з дарчим написом від видавця.

У приміщенні музею Михайла Старицького відкрито меморіальну виставку, присвячену життєвому і творчому шляху видатного українського актора та театрального діяча, яка презентує частину колекції.

# МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА



**ПЕДАГОГІЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ М. ВЕРХАЦЬКОГО:  
РЕЖИСЕРСЬКИЙ АСПЕКТ**

*Оригінальні методи професійного виховання молоді не суперечать продовженню традицій педагогів-попередників. Викладацька діяльність Михайла Полієвктовича Верхацького – це насамперед поєднання системи освіти актора і режисера, започаткованої Лесем Курбасом, із власними підходами до формування особистості митця. Про це свідчать як публікації сучасників та критиків відомого вчителя, так і спогади автора статті.*

**Ключові слова:** Михайло Верхацький; педагогічна діяльність; відчуття просторовості; перетворення; мізанкадр.

*Оригинальные методы профессионального воспитания молодёжи не противоречат преемственности традиций предшествующих педагогов. Преподавательская деятельность Михаила Полиевктовича Верхацкого – это прежде всего сочетание системы образования актёра и режиссёра, основанной Лесем Курбасом, с собственными подходами к формированию их личности. Об этом свидетельствуют публикации современников и критиков известного учителя, а также воспоминания автора статьи.*

**Ключевые слова:** Михаил Верхацкий; педагогическая деятельность; ощущение пространственности; преобразование; мизанкадр.

*Original methods of youth professional training don't come into conflict with continuation of preceding pedagogue traditions. Mykhaylo Verkhatsky as a scholar is shown to join development of the educational system by Les Kurbas for drama actors and producers with his own approaches for artist personality formation. This comes from publications of his contemporaries and critics as well as from author's reminiscences.*

**Key-words:** Mykhaylo Verkhatsky; educational work; sensing of space; transformation; setting of subjects around the camera.

Ім'я Михайла Полієвктовича Верхацького (1904–1973), професора Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, потрібно згадувати не тільки під час ювілейних дат, як ввічливе



шанування педагогічних традицій нашого університету, а ще й тому, щоб система, стиль виховання театральної, кіно- і телевізійної молоді мали гідне продовження і дієву традицію.

Вже немає з нами його знаменитих учнів: професорів Віктора Борисовича Кісіна та Миколи Івановича Мерзлікіна, які за будь-яких обставин кожні десять років на Покрову влаштовували вечори пам'яті, присвячені Михайлові Полієвктовичу. І тоді з усієї України, та з далеких і близьких країн з'їжджалися учні Верхацького, і на малій сцені театрального інституту по вул. Хрещатик, 52 виникала потужна атмосфера доброзичливості, вдячності і любові. Це були вечори, у яких була одна тема – Верхацький.

Хто ж він – цей видатний педагог, режисер, театрознавець, ім'я якого все рідше згадують у театральному і науковому середовищі?

Передусім Михайло Верхацький був учнем великого Леся Курбаса. Він перебував під потужним впливом його ідей та режисерських пошуків і назавжди занурився в творчу атмосферу театру «Березіль».

Зараз важко точно встановити, коли вперше зустрілися Верхацький і Курбас. З автобіографії М. Верхацького та з інших документів відомо, що у 1925 році він вступає до Харківського музично-драматичного інституту на режисерський факультет, а відомий театрознавець Ю. Богдасhevський у статті «Дід» пише: «Молодий Михайло, здавалося, встигав усюди. Закінчивши у 1930 році театральний (насправді музично-драматичний – *В. В.*) інститут, він, 26-річний, залишається там викладачем, але одночасно захоплюється режисурою у „Березолі”»<sup>1</sup>. Сам М. Верхацький у своїх спогадах про Л. Курбаса написав: «Мені довелося протягом багатьох років (1926–1934) спостерігати, як Курбас створював вистави, чути майже щоденно його думки, виконувати як режисерові-лаборанту його доручення, часом секретарювати в режисерському штабі, вести практичні заняття у студії пвд керівництвом Олександра Степановича»<sup>2</sup>.

Коли ж все-таки зустрілися Курбас і Верхацький? Принаймні відомо, що зустріч відбулася 28-го березня 1927 р. у харківському Будинку літераторів імені В. Блакитного, де Лесь Курбас виступив «з великою доповіддю на тему: „Шляхи сучасного українського театру і «Березіль»”. Виступ викликав велику дискусію. У ній взяли участь Я. Мамонтов, М. Верхацький, Й. Шевченко, Л. Болобан, С. Бондарчук, В. Скляренко, Г. Юра, Ю. Смолич та ін...»<sup>3</sup>.

Отже серед маститих митців і театральних критиків виступив і студент 2-го курсу музично-драматичного інституту М. Верхацький. Можливо, вони зустрічалися в театрі на репетиціях нових вистав «Золоте черево» Ф. Кроммелінка або «Прологу» за текстом Л. Курбаса і С. Бондарчука. Саме в той час, восени 1926 р., «Березіль» переїхав з Києва до Харкова.

Важливо те, що Верхацький перебував у полі прямого впливу генія Леся Курбаса з осені 1926-го по жовтень 1933-го – сім років, хоч сам

М. Верхацький називає 1934 рік. Чи не зустрічалися вони у названому році, коли Л. Курбас перебував уже в Москві?

Вони стали великими друзями. Михайло Верхацький був секретарем режисерського штабу театру «Березіль» та основним фіксатором і систематизатором набутого театрального досвіду. За свідченням режисера В. Василька і дружини Курбаса актриси В. Чистякової, Лесь Курбас надзвичайно довіряв Михайлові Верхацькому. Завдяки цьому і дійшли до нашого часу записи із знаменитого курбасівського щоденника, який потім десь подівся при обшуках і допитах під час арешту режисера 1934 року.

Під час підготовки першого офіційно дозволеного видання книжки «Лесь Курбас. Спогади сучасників» В. Василько пише до Михайла Верхацького у листі від 11 травня 1965 р.: «В одному питанні звертаюсь до Вас як до останньої інстанції. Мова йде про ЩОДЕННИК КУРБАСА, виписки з якого, зроблені Вами, зберігаються у фондах Інституту мистецтвознавства. Що це за щоденник?? Валентина Миколаївна (Чистякова) каже, що вона нічого не знає про це!! Просто не віряться. Розшифруйте якомога докладніше це питання. За Вами авторитетне слово в цьому питанні»<sup>4</sup>.

У листі-відповіді М. Верхацький описує цей щоденник-зошит «в чорній дерматиновій палітурці», в якому Курбасом були зроблені записи, кожний на одну-дві сторінки, і свідчить, що зміст цих записів – це «питання фаху, нотатки про прочитане, бачені вистави... Зараз не пригадаю інших тем. Суто особистих, інтимних не було. Де він дівся – не знаю...»<sup>5</sup>

Після арешту Леся Курбаса, розгрому театру «Березіль» Михайло Верхацький виїжджає в 1935 р. до Узбекистану, де він провів 16 років. Там він створив Ташкентський театральний інститут, був його першим директором з 1945-го по 1950 рік.

А в 1952 р. М. П. Верхацький повертається в Україну і починає працювати у Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого доцентом кафедри майстерності актора і режисури. Йому тоді було 48 років. Тут, у театральному інституті, й почалася легендарна епоха великого вчителя, яка тривала двадцять років.

Зберегти досвід і вчення Леся Курбаса, оформити це вчення як систему – ось що було найголовнішим у житті Михайла Верхацького. Поступово, ніби діючи в підпіллі, М. Верхацький починає реанімувати творчі здобутки Леся Курбаса, але в автобіографії 1955 р. він пише: «З 1929 р. я працював у театрі ім. Шевченка (кол. „Березіль”) по 1933 р. режисером-лаборантом і одночасно в 1932 р. художнім керівником Харківського ТЮГу»<sup>6</sup>. Все про роботу, про театр. А про Курбаса ні слова.

М. Мерзлікін про ті часи згадував, що ім'я Курбаса було заборонено навіть називати і що Верхацький часом говорив: «Так робив мій вчитель». Та от настав день, коли Михайло Полієвктович прийшов у аудиторію святково одягнений. Мерзлікін писав: «Ми його таким ще не бачили. Привітався

<...> Зависла пауза, віщуючи надзвичайне. Ми стежили за вчителем. А він дивився поперед себе і мовчав <...> Нарешті, набравши повітря на повні груди, Верхацький видихнув: „Сьогодні реабілітовано Леся Степановича Курбаса...”»<sup>7</sup>.

Звичайно, хто такий Л. Курбас, студенти не знали, але здогадалися, що словами «мій учитель» Верхацький прикривав його ім'я. Виробивши своєрідну стратегію, від початку роботи в театральному інституті педагог застосовував методика і систему роботи Леся Курбаса.

Від природи він мав дар педагога. Та зустріч з Курбасом, його власні практичні дослідження в режисурі, вміння побачити в молодій людині Божу іскру, а згодом відкрити і підтримати талант, здатність дивуватися цьому талантові зробили Михайла Полієвктовича Верхацького великим Учителем.

Між випускниками Київського театального інституту ходять легенди про людяність М. Верхацького. Ця людяність стосувалася насамперед студентів. Його колишні студенти дуже часто згадують, як виручав їх учитель із занадто непростих конфліктних ситуацій з адміністрацією інституту, а часом з органами влади.

Він любив своїх учнів. Багато хто з них бідував, жив напівголодним життям, але підзаробити не міг, бо після лекцій із загальних предметів тривали репетиції до глибокої ночі. І це було на той час нормою у театральному інституті.

Автор цих рядків сам відчував увагу і турботу «Діда» (таке прізвисько серед студентів мав М. Верхацький). Одного семестру я не склав залік із англійської мови і не отримав стипендію. Разом зі мною не склали ще декілька студентів з нашого курсу. І от наш учитель під час зимових канікул збирає засідання бюро профкому, щоб виділити талони цим студентам на безкоштовне харчування. Але повідомила студентів про це лаборантка кафедри Наталя, а сам М. Верхацький залишився нібито ні при чому. І не чекав від нас вдячності. Для «Діда» важливі були вчинки.

А можливо, тут було щось і значно складніше... Пам'ятаючи себе і свою гарячковість у ті роки, я б, напевне, від М. Верхацького не прийняв ці профспілкові талони. Згорів би від сорому перед учителем. Здох би з голоду, а не прийняв би... От, мабуть, все це і знав «Дід». І тому спілкування на побутові теми доручив милій Наталі, залишивши для нас із ним спілкування на території мистецтва.

При всій любові до студентів Михайло Полієвктович був надзвичайно вимогливий і суворий там, де починалася оця територія мистецтва. Тут він був принциповим і нещадним. Про що йдеться? Про так званий *допуск* до мистецтва.

Наш курс був змішаним – акторсько-режисерським. При досить великому конкурсі на вступних іспитах на курс набрали 16 акторів і 5 режисерів.

На 1-Б курс набирали професор М. П. Верхацький та старший викладач М. І. Мерзлікін. І от після першого семестру в інституті скандал: на 1-Б відраховують чверть курсу – двох «актрис» і трьох «режисерів».

Вже багато води сплигло з того часу, а я й зараз себе запитую: невже такий досвідчений і розумний наш «Дід» міг помилитися при наборі? І чому так швидко (всього чотири місяці) потрібно було, щоб визначити долю кожного з цих п'яти?

Істина відкрилася через багато років, коли сам почав викладати режисуру. М. Верхацький побачив, що ці прекрасні молоді люди помилилися у виборі професії. І те, що вони показували на вступних іспитах, було максимумом їхніх можливостей, до яких вони потім так ні разу і не дотягувалися. Він же, відрахувавши їх з курсу, зекономив час цим людям для того, щоб вони могли реалізувати свій талант і здібності в інших професіях, не поповнюючи ряди дипломованих «невизнаних» геніїв.

А човен поплив далі. Відразу якоюсь дружнішою стала наша команда. Більш розкутими і творчо наполегливими стали ми – її члени.

Одною із найголовніших підвалин педагогічної методології майстерень Верхацького була така: від самого початку занять акторсько-режисерських курсів Михайло Полієвктович *створював творчий колектив, як прообраз театральної трупи чи студії.*

Отже, під час набору добиралися не тільки обдаровані юнаки і дівчата, а й такі, які в новому колективі здатні були відкриватися, вчитися, бути жертвними в роботі заради спільної мети. По суті, це і є організаційно-творча модель будь-якого театрального колективу чи кінознімальної групи.

З перших днів, з перших секунд відбувалося занурення у цікавий світ. Світ творення. Поезія. Живопис. Скульптура. Музеї, Оперний театр, Філармонія. Часом, здавалось, а де ж тут акторська майстерність? Чого нас навчають? І ось нарешті почалися етюди з життя тварин, етюди з афективними предметами, вправи на увагу, концентрацію, пам'ять...

Усе, що нам пропонували наші педагоги, було цікавим. Завдання хотілось виконувати якомога виразніше, яскравіше. Ми вчилися оцінювати роботу один одного все професійніше. І несподівано для себе помічали, як наші педагоги по-справжньому радіють за наші перші успіхи і сумують з приводу наших невдач.

Я так докладно описую цей перший семестр, який відомий будь-якому випускникові чи студенту театрального або кіно-телевізійного університету, лише з однією метою – мені і зараз здається, що повірити в себе і відчувати радість від роботи ми навчилися саме за ці чотири місяці першого семестру. Мені і зараз здається, що за відчуттям наповненості це була половина навчання в інституті.

Ми дуже мало сиділи за столами і щось записували (це було пізніше в роботі над роллю, над виставою). Але виявилось, що всю основну акторську і режисерську термінологію ми знаємо не гірше за інші курси.

М. П. Верхацький був надзвичайно освіченою людиною, володів чотирма мовами. П'ятою, доволі екзотичною для нас – узбецькою, з кількома діалектами, – володів досконало. У 1940-ві роки він написав наукову працю з історії узбецького театру. Дуже часто латиною розлого цитував Сенеку (наслідок навчання у Миргородській класичній гімназії, яку закінчив у 1920 р.). Але ніколи не демонстрував свою ерудицію для того, щоб похизуватися чи підкреслити малість наших знань. Навпаки, якимось так виходило, що дуже швидко ми захопились самоосвітою і книгозбиранням. На мізерні студентські кошти мандрували, влаштовуючись на нічліг в гуртожитки, по великій країні щоб подивитися найвідоміші та наймодніші театри того часу: «Современник», «Театр на Таганке» і «Театр Сатиры» в Москві, «БДТ» і «Театр Ленсовета» в Ленінграді. Національний Литовський театр у Вільнюсі і найпопулярніший тоді – Паневезький драмтеатр у Литві.

Отже ми були заглиблені в театральний і мистецький процес сучасного нам світу. Але, що дуже важливо, ми стали добре відчувати, що наша майстерня, незважаючи на академічний навчальний статус, також має великий творчий потенціал у майбутньому.

І це майбутнє досить швидко стало реалізовуватися.

«Потомки запорожців» (О. Довженка) в постановці В. Кісіна, «Відьма» (Т. Шевченка) в постановці М. Мерзлікіна і, нарешті, «Матінка Кураж та її діти» (Б. Брехта) в постановці В. Кісіна на навчальній сцені були, як сказали б сьогодні, досить успішними і новаторськими проектами.

Верхацький і викладачі його школи Микола Мерзлікін та Віктор Кісін навчили нас полюбити акторську і режисерську *працю як процес*. Наука, що не засушує процес пізнання матеріалу, а надихає.

Ось основні вимоги, які ставили перед нами наші вчителі:

1. Спостереження за життям, але не бездумне мавпування, а відбір у репетиційних пробах.

2. Аналітична точність.

3. Заглиблення у матеріал п'єси, в тему, в епоху, в якій написана п'єса.

4. Любов до акторської природи творення, імпровізаційність.

5. Відкриття і натхнення.

Дуже часто М. Верхацький порівнював роботу актора і режисера з роботою шахтаря. А одного разу, після дуже довгої і тяжкої репетиції, він описав одну відому живописну картину:

«– Сюжет цієї картини такий: на великій купі сміття, що займає більшу частину полотна, сидить півень. Він щойно знайшов серед цього мотлоху маленький діамант. І від радості півень кричить на увесь світ, – уважним, хитруватим поглядом дивився на нас, студентів, чи зрозуміли ми... – От так і актор – риється в купі мотлоху. Та чи завжди знаходить свій діамант?».

Яким був творчий метод професора Михайла Верхацького?

Насмілюся відповісти: він був в основі такий, як і у його вчителя – Леся Курбаса. В той час, коли викладав М.Верхацький (50-ті–70-ті роки минулого століття), в усіх театральних вузах СРСР актори і режисери навчалися за однією системою, що називалася «системою К. С. Станіславського». Відступити від цієї системи чи заявити про те, що сповідуєш якусь іншу систему, – було рівнозначним підписати заяву про звільнення за власним бажанням.

В. С. Василько у листі до М. Верхацького 26 жовтня 1966 р. ділився своїми думками: «Адже й досі всі клянуться системою Станіславського, де треба й де не треба, а Олександр Степанович (Леся Курбас – В. В.) не є послідовником Станіславського, скажімо, в теорії переживання. Курбас є Курбас!! Глибоко самотній, високообдарований талант!! І спотворити його систему – це свідомо зробити злочин»<sup>8</sup>.

Вочевидь, так думав і Верхацький. Але відвернутися від системи Станіславського, позбавити себе можливості пізнати ще й цей цікавий світ режисер, педагог Михайло Верхацький, звичайно, не міг. Ось тому дуже часто ми чули професійну термінологію саме із системи Станіславського.

Коли Бертольда Брехта запитали, як він ставиться до системи Станіславського, він відповів, що уже добре те, що вона є системою, та одним ключем усі замки не відчиниш.

Верхацький наголошував: скільки є драматургій, стільки й потрібно шукати способів їх розкриття. Педагог задавав майже усім своїм режисерським курсам таку курбасівську вправу-етюд, яка була спеціально створена для вправ на засвоєння природи різних жанрів. Текст її, так би мовити, нейтральний. Ось він:

«Діють два персонажі – Іван і Хома.

І: Як там почуває себе наша Лариса?

Х: Непогано.

І: Про мене не згадує?

Х: Сумніваюсь.

І: Чого ж ви такі холодні зі мною?

Х: Негарячий.

І: Адже ви знаєте мої помисли?

Х: Хотів би їх забути.

І: Як бачу, ви неприхильні до мене?

Х: Як бачу, ви не вмієте бачити.

І: Господиня думає інакше.

Х: Інакше?

І: Нічого проти мене не має.

Х: А хіба я маю?

І: Ввічливо мене приймає.

Х: А хіба я не ввічливий?

І: Відклала справу на пізніше.

Х: То й пізніше побалакаємо, і часу в нас багато (і т. ін.)<sup>9</sup>».

І далі М. Верхацький пише: «Група режисерів мала завдання зробити цей етюд у кількох жанрах: комедії, детективу, гротеску, фарсу, буфонади тощо. Нафантазувалися сюжет, події, вчинки, яких в етюді не було. І засобами майстерності актора етюд щоразу будувався у новому жанрі <...> Але режисери й актори не обмежувалися „нейтральними” етюдами, а працювали і над п'єсами різних жанрів...»<sup>10</sup>.

Той, хто практично займався акторством і режисурою, прекрасно розуміє, що існувати органічно в природі різних жанрів і стилів, користуючись однією «системою переживання», майже неможливо. Тут, скоріше, потрібен інший підхід, який давав би акторові можливість невимушено існувати, часом удаючи, показуючи того чи іншого персонажа, доходючи до імпровізації, і тільки тоді у грі актора все стає *достовірним*. Сумніваєтесь? Можете перевірити у своїх студиях самі.

Як часто ми можемо чути про так звану «акторську інтуїцію», про «акторський темперамент» і «геніальну акторську збудливість» тощо. Так от, із самого початку навчання Михайло Полієвктович відразу зазначав, що «гра нутром», а саме виявлення власних рефлексій на задану у зв'язку з п'єсою тему – це є «ступінь найпримітивнішої роботи над роллю». Режисерів і акторів він навчав свідомо творити сценічний образ і виставу. Вимагав:

1. Аналізу п'єси, її суті та ідеї.
2. Аналізу структури п'єси.
3. Визначення конфлікту і етапів його розвитку.
4. Розуміння характеру в його неповторній індивідуальності і типовості.
5. Планування розвитку ролі.
6. Встановлення ритму і його змін.
7. Точного планування мізансцен.
8. Планування властивого характерові жесту.

Актор і режисер мусять знати мету вистави й кожного образу. Вони мусять уміти добрати способи для вияву суті і додержання гармонії частин вистави.

Верхацький зазначав, що «митці повинні творити свідомо, а не покладатися на те, що підкажуть, куди поведуть їх власні безпосередні відчуття і хвилювання. Акторові потрібно враховувати сприйняття глядача і визначити точно, що саме треба донести до нього на кожному етапі розвитку ролі. Але свідомо творити – не означає творити без емоційного піднесення, без переживань: «Це не має бути розрізнене внутрішньо, воно має почуватися як щось органічне» («Практика сцени» № 4, 16.IV 1925 р.)<sup>11</sup>.

М. Верхацький писав у своїй статті: «Курбас вважав мистецтво винаходом (термін Леонардо да Вінчі), а творчу фантазію – найголовнішим і найціннішим скарбом, тією особливою прикметою художника, без якої немає ні режисера, ні актора»<sup>12</sup>.

З перших же репетицій спільними зусиллями студентів і викладачів окреслювалася тема у п'єсі і в житті. Визначалася подія. Але не теоретично, а така, що спонукала студентів-акторів до активної дії. Важливо було, щоб це визначення емоційно захоплювало всіх. Нафантазовувалося багато подій із життя героя, таких, яких не було у п'єсі. Підшукувались ключі у вирішенні сцени і ролі. Пізніше вже пробувалися характерні жести, пластичний малюнок, що розкривав би образ.

Верхацький любив, коли студенти знаходили для ролі яскравий зовнішній малюнок, його дуже непокоїло, коли студенти заглиблювалися у психологію персонажа настільки, що вона ставала непомітною для глядача.

Він вимагав *перетворення у зовнішню дію* думки, переживання, взаємин дійових осіб, що виникають у процесі створення образу. Повинна бути знайдена якась основна скерованість, провідна особливість, яка накладає відбиток на всі риси характеру, і щоб водночас актор осмислював усе це у зовнішньому вияві.

І ще у двох моментах внесок у розвиток наукової і педагогічної діяльності Михайла Верхацького переоцінити неможливо.

Перший – це вчення про відчуття просторовості.

Другий – це вчення про перетворення.

Обидва ці напрями в теорії режисури М. Верхацьким названі скромно, як «особливості вистави» чи «елемент вистави». Та насправді ці «особливості» і «елементи» потребують фундаментального наукового осмислення. І стосуються вони не тільки експериментів у театральному мистецтві, а й на сьогоднішній день мистецтв екранних: кіно і телебачення.

Отже, що таке відчуття просторовості в театрі?

Самі терміни «відчуття просторовості» і «перетворення» належать, очевидно, Курбасові. Проте Курбас вважав Верхацького в теоретичних питаннях «непогано підкованим». Дуже часто, нотуючи за Курбасом, Верхацький підказував ті, чи інші формулювання.

Для нас важливо, що є такий термін «відчуття просторовості», і важливо, що з цього випливає. Курбас зупиняв увагу режисури на одній особливості існування вистави в *просторі, часі і ритмі*.

Простір виражає порядок розташування одночасно співіснуючих об'єктів. Л. Курбас сформулював просторове вирішення і наголошення сценічної дії, і це сформулював М. Верхацький: «Кожна вистава мала *свій порядок* (курсив Л. Курбаса – *В. В.*) розташування одночасно співіснуючих об'єктів, тобто дійових осіб, мізансцен і декорації. Просторовість (як і час) була органічно пов'язана зі сценічною дією<sup>13</sup>».

Виводячи історію відкриття суті закону про відчуття просторовості ще від давніх греків, які вдало ним користувалися у скульптурі, Курбас говорив, що цей закон був основою їхньої творчості. Їхні скульптури сприймаються як тримірні, бо в них є *рух як одночасна протилежність*.



Коли рух лівої руки скеровано вгору, то в тому ж напрямі рухається права нога. І на противагу їм рухаються ліва нога, права рука і голова.

Законом цим користуються великі художники впродовж тисячоліть. Вони доносять відчуття просторовості тим, що створені ними фігури рухаються водночас у протилежності: одна проти одної чи група проти групи – у безлічі різних комбінацій. І навіть у окремо взятих фігурах відчувається ця просторовість.

М. Верхацький посилався на Курбаса: «Певна ідея просторовості <...> лежить в основі всякого стилю. Порівняйте ідею просторовості в готиці, бароко, ренесансі і т. д <...> Всякий сценічний твір у процесі ставлення виходить від певної ідеї простору або якось мусить її для себе розв'язати»<sup>14</sup>.

Йдеться про те, що не можна на сцені зрушити дійову особу в одному місці, щоб не дати одночасно «відтяжного» руху в іншому місці сцени. І коли на сцені один персонаж зрушився, то інший повинен відповісти зрушенням у протилежному напрямку. Так само може зрушитися група фігур, а на противагу їм – один персонаж чи десять фігур, залежно від змісту сцени. Такі зрушення персонажів на сценічному майданчику створюють у глядачів відчуття простору і об'єму.

М. Верхацький не любив теоретизувати. До будь-якого теоретичного посилу він давав практичне завдання. Режисери нашого курсу мали завдання на просторовість. Слід зауважити, що це відбувалося на першому курсі. Отже для Верхацького важливо було, щоб режисери засвоїли це відчуття просторовості на «клітинному рівні». Як у балеті – аж до м'язової пам'яті.

Кожному з режисерів запропонували вибрати кілька композицій античних скульптур (з ілюстрацій на листівках) і за допомогою студентів-акторів студент-режисер мав оживити цю композицію. Ми вдвох з Володимиром Нечипоренком зображували грецьких воїнів. Режисером цього етюду був Олександр Парра. За сюжетом, придуманим Паррою, Володя був тяжко поранений, а я мав його перенести і десь заховати. Було дуже складно. Весь час хотілося перевести умовну пластику в природний, побутовий стиль виконання. А ми, за вказівкою режисера, робили якісь пози, неначе в балеті. Пізніше, при показі на курсі, ми запитали Михайла Полієвктовича, чому виникає така невідповідність у відчуттях.

– Все правильно, – сказав Верхацький, – глядач сприйматиме вас і глядачеві буде комфортно, а от що вам незручно – це проблема виконавців – ви не вжилися в стиль, у життя своїх героїв.

Зайве говорити, що оце курбасівське *відчуття просторовості* цілком прикладається до екранних мистецтв. Фахівці відразу знайдуть дуже багато спільного з ейзенштейнівською теорією про «відказний рух», а в сучасній кіно- і телевізійній науці – про композицію кадру, мізанкадр. Тобто в теоретичних викладках М. Верхацького ми знаходимо класичний науковий посібник для режисерів у різних видах мистецтв.

Тут хочеться звернути увагу ще на одну важливу проекцію вчення про відчуття просторовості у видовищі (термін, який уперше почав вживати проф. В. Б. Кісін) – на драматургію.

Виходячи з глобального завдання, що його потрібно режисерові розв'язати, М. Верхацький стверджує: «Наголошення просторовості – це засіб подачі глядачеві просторової природи дії <...> Підкресленість просторової суті створює у глядача у процесі сприйняття ним подій на сцені *зорову рівновагу, тобто відчуття естетичної норми цього елемента у виставі...*»<sup>15</sup>.

Чому, на наш погляд, це стосується драматургії і в яких моментах? Драматургії як тексту п'єси або сценарію? Так, на рівні тексту ми розуміємо, що неможливо створити конфліктну колізію без оцієї *естетичної норми*, тобто *зорова рівновага* перетворюється на рівновагу *боротьби персонажів*.

Та драматургія не закінчується текстом п'єси. Найважливіше – це коли драматургія перетворюється у видовище, сценічне чи екранне, і тут активно включається ще один важливий елемент видовища – *глядач*. Адже заради нього – глядача – і створюється будь-яке видовище. А мета усіх цих зусиль – викликати в уяві глядача якомога більше асоціацій, організувати їх за потрібною режисерові логікою, і все це разом сформує сценічний чи екранний *образ*.

Другий важливий теоретичний внесок Верхацького – вчення про перетворення. «Зупинюсь ще на одному елементі вистави, якому Курбас приділяв дуже багато уваги. Йдеться про перетворення»<sup>16</sup>.

Михайло Полієвктович Верхацький перетворення навіть не називав і вченням, а просто елементом. Можливо тому, що сам Курбас вважав це просто елементом вистави і не надавав цьому формулюванню якогось особливого значення. Проте і В. Василько, і С. Бондарчук, і Б. Тягно, та й сам М. Верхацький згадують метод перетворення як щось дуже важливе у курбасівській системі.

«Театральне мистецтво відображає почуття й думки у живих образах, тому воно і є мистецтвом <...> Образ розкриває почуття, думки людини виразніше, ніж звичайна ілюстрація; образ підвищує інтелектуальний та емоційний тонус сприйняття, викликає у глядача асоціації несподіваним відкриттям якоїсь нової грані, пізнаної поетом-режисером в образі <...> Режисер мислить сценічними образами, літературні образи переводить у сценічні, додержуючись системи образного мислення драматурга, характеру дійових осіб, їхньої суті. Він дає їм нове життя на театральній сцені. Театр як мистецтво істотно відрізняється від драматургії як літератури»<sup>17</sup>.

Прикладна проблема переведення літературних образів та й узагалі літературних текстів в образи сценічні, кінематографічні, живописні, скульптурні, зрештою музичні, стоїть перед митцями дуже давно. Підозрюю, що ця проблема існувала, можливо, ще раніше, ніж виникло саме мистецтво.

Проте саме Курбасові належить першість у постановці цієї проблеми не просто як прикладної проблеми *переведення*, а саме *перетворення* матеріалу одного мистецтва в матеріал і форму іншого. А М. Верхацький, не акцентуючи свою першість, пішов далі – перетворення *теми життя* у образи сценічні... І можна зараз говорити не тільки мистецтва сценічного, а й будь-якого іншого видовищного мистецтва як такого.

«Суть перетворення, за визначенням Курбаса, - «це поетичне відображення ідей і змісту драматичного твору, окремих його сцен або дійових за змістом, завершених *уриwkів життя* (курсив автора – *В. В.*), персонажів у якісно новому, сценічному вияві. Цього дійового, емоційного сценічного вияву (перетворення) можна досягти різними театральними засобами й прийомами або й сукупністю засобів та прийомів, різними поетичними формами – метафорами, алегоріями тощо»<sup>18</sup>.

Михайло Полієвктович Верхацький все своє творче і педагогічне життя намагався матеріалізувати вчення Курбаса, передати його наступним поколінням. І перша частина цих титанічних зусиль була виконана блискуче.

Плеяда молодих талановитих акторів і режисерів театру, кіно і телебачення, які навчалися у проф. М. Верхацького, нині є гордістю української культури. З 1952 по 1972 рр. Михайло Верхацький здійснив кілька випусків акторів і режисерів.

Учнями Верхацького були В. Кісін, А. Пазенко, В. Баєнко, Л. Анічкін, Ф. Соболев, І. Пеккер, В. Горпенко, В. Карпенко, М. Козакова, М. Мартон, М. Мерзлікін, Н. Наум, В. Розстальний, С. Сібель, М. Сльозка, Ю. Суярко, В. Луговський, Л. Удовенко, С. Молганов, М. Горносталь, В. Нечипоренко, автор цих рядків і багато інших. Це народні артисти, лауреати державних премій, заслужені діячі мистецтв, професори і доценти, які творили і творять славу українського театру і кіно.

А от друге творче завдання – передати теоретичний і науковий спадок Курбаса – він виконав тільки частково. Віктор Кісін і Володимир Горпенко – ось лише два учні Верхацького, які серйозно стали займатися наукою. Насмілюсь зробити припущення, що ні Лесеві Курбасу, ні Михайлові Верхацькому (першість у всьому він віддавав своєму геніальному Вчителеві) не вистачило часу виділити *перетворення* в окрему науку або хоча б у окремий напрям в теорії театрального мистецтва. Можливо, в той час, виходячи з потреб практики сцени, жоден із них не вважав за потрібне про це наголошувати. А може в 30-ті роки їм просто не дали цього завершити.

Минув час, і вже учні Михайла Верхацького в театрі – М. Мерзлікін, В. Кісін, а в кіно – Л. Анічкін, Ф. Соболев, В. Кісін, І. Пеккер почали широко користуватися методом перетворення. І не тільки режисери та актори, які походять від генерації Леся Курбаса, а й узагалі театральні, кіно- і телевізійні діячі.

Проте М. П. Верхацький зробив навіть більше. Він зберіг дух мистецтва

Курбаса і запалив святий вогонь творчості і пізнання в серцях наступної генерації українських митців.

Я не зустрічав на своєму віку людини, яка б так біблійно-саможертвно своєю діяльністю, кожним своїм вчинком, до кінця життя виявляла свою любов і відданість своєму Вчителю.

---

<sup>1</sup> Богдашевський Ю. «Дід» / Ю. Богдашевський // Михайло Верхацький: Дні і праця. Листування. Спогади сучасників / упорядник М. Лабінський. – К. : РВЦ «Проза», 2004. – С. 4.

<sup>2</sup> Верхацький М. Скарби великого майстра / М. Верхацький // Лесь Курбас: Спогади сучасників. – К. : Мистецтво, 1969. – С. 307.

<sup>3</sup> Лесь Курбас: Спогади сучасників ; упоряд. М. Лабінський. – К. : Мистецтво, 1969. – С. 343.

<sup>4</sup> «...На вагу золота»: Листування Василя Василька і Михайла Верхацького (1965–1969) // Михайло Верхацький: Дні і праця. Листування. Спогади сучасників ; упорядник М. Лабінський. – К. : РВЦ «Проза», 2004. – С. 140.

<sup>5</sup> Там само. – С. 141.

<sup>6</sup> Верхацький М. Автобіографія // Михайло Верхацький... – С. 25.

<sup>7</sup> Мерзлікін М. Хай не зупиниться річка / М. Мерзлікін // Михайло Верхацький... – С. 191.

<sup>8</sup> «...На вагу золота»: Листування Василя Василька і Михайла Верхацького (1965–1969) // Михайло Верхацький... – С. 145.

<sup>9</sup> Верхацький М. Скарби великого майстра / М. Верхацький // Лесь Курбас: Спогади сучасників. – К. : Мистецтво, 1969. – С. 319–320.

<sup>10</sup> Там само. – С. 320.

<sup>11</sup> Там само. – С. 313.

<sup>12</sup> Там само. – С. 318.

<sup>13</sup> Там само. – С. 320.

<sup>14</sup> Там само. – С. 321.

<sup>15</sup> Там само. – С. 322.

<sup>16</sup> Там само. – С. 323.

<sup>17</sup> Там само. – С. 323–324.

<sup>18</sup> Там само. – С. 324.

**ФІЛЬМ ВОЛОДИМИРА ДЕНИСЕНКА «СОВІСТЬ»  
ЯК ЕКСПЕРИМЕНТ У КІНОПЕДАГОГІЦІ**

*Статтю присвячено дослідженню педагогічного експерименту видатного українського кінорежисера, одного із засновників першого в Україні кінофакультету Київського державного інституту театрального мистецтва (КДІТМ) імені І. К. Карпенка-Карого Володимира Терентійовича Денисенка (1930–1984) – зйомці разом із студентами своєї режисерсько-акторської майстерні фільму «Совість».*

**Ключові слова:** *Володимир Денисенко, Олександр Довженко, Віктор Довбищенко, «Совість», становлення кіноосвіти в Україні, Київський державний інститут театрального мистецтва, кіностудія, режисер кіно.*

*Статья посвящена исследованию педагогического эксперимента выдающегося украинского кинорежиссера, одного из основателей первого в Украине кинофакультета Киевского государственного института театрального искусства (КГИТИ) имени И. К. Карпенко-Карого Владимира Терентьевича Денисенко (1930–1984) – съемке вместе со студентами своей режиссерско-актерской мастерской фильма «Совесть».*

**Ключевые слова:** *Владимир Денисенко, Александр Довженко, Виктор Довбищенко, «Совесть», становление кинообразования в Украине, Киевский государственный институт театрального искусства, киностудия, режиссер кино.*

*The article is devoted research of pedagogical experiment of the famous Ukrainian film director and film teacher, one of the founder of the first Ukrainian cinemafaculty Kyiv State Institute of Theatrical Art (KSITA) named Ivan Karpenko-Kariy Volodymir T. Denisenko (1930–1984) – shooting together with the students of his film director-film actor's workshop of cinemafaculty of of film «Concience».*

**Key-words:** *Volodymir Denisenko, Oleksandr Dovzhenko, Viktor Dovbyshenko, «Conscience» becoming of cinemaeducation is in Ukraine, Kyiv State Institute of Theatrical Art named Ivan Karpenko-Kariy, film factory, film director.*

Доля фільму «Совість» дуже схожа на життєвий шлях його автора – видатного українського кінорежисера, актора, сценариста, лауреата Державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка (1979), народного артиста Української РСР (1980) Володимира Терентійовича Денисенка (07.01.1930, с. Медвин, Богуславський р-н, Київська обл. – 10.6.1984, Київ). Цьому талановитому митцю, чий вісімдесятирічний ювілей від дня народження нещодавно святкувала українська кіногромадськість, пощастило спочатку навчатись у блискучого театрального режисера та педагога, учня режисерської лабораторії О. Довженка на Київській кінофабриці (РЛККФ) Віктора Семеновича Довбищенка (21.11.1910, Харків. – 24.09.1953, Київ), а потім й у геніального українського режисера, сценариста, актора, кінопедагога, заслуженого діяча мистецтв УРСР (1940), народного артиста РСФСР (1950), лауреата Державної (Ленінської) премії (1959) Олександра Петровича Довженка (11.9.1894, с. Сосниця, Чернігівська обл. – 25.11.1956, Москва). Знаннями і навичками, що їх В. Денисенко не встиг отримати у В. Довбищенка, він завдячує О. Довженкові.

Наукове завдання цієї статті – ретельно дослідити процес підготовки та зйомок фільму «Совість» В. Т. Денисенка разом із студентами його режисерсько-акторської майстерні кінофакультету Київського державного інституту театрального мистецтва (КДІТМ) імені І. К. Карпенка-Карого, що можна вважати кінопедагогічним експериментом. Під час роботи було опрацьовано фонди музею-архіву Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка, Центрального державного архіву громадських об'єднань (ЦДАГО) України, Музею театру, музики і кіно (МТМК) України, Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, приватних архівів нащадків В. Т. Денисенка й В. С. Довбищенка – Г. Т. Денисенко та О. А. Пазенко, тогочасну фахову пресу, спогади Володимира Денисенка та людей, які працювали й навчалися у митця.

Відомий польський критик Януш Газда, активний пропагандист й інтерпретатор українського поетичного кіно, назвав фільм Володимира Денисенка «Совість» дивним, маючи на увагу несхожість цього твору не тільки на більшість тогочасних фільмів воєнної тематики, а й на всю творчість режисера.

Тема вибору та пов'язані з неї проблеми совісті завжди були актуальні для цього майстра – у трагічному лихолітті війни, у розповідях першого вчителя В. С. Довбищенка, під час несправедливого арешту, у страшних сталінських таборах, у спілкуванні з другим учителем – після звільнення та реабілітації під час так званого «індивідуального навчання» у О. П. Довженка, у власній кінематографічній, а згодом і педагогічній діяльності.

Тема війни неодноразово розглядалася під час навчання В. Денисенка у О. П. Довженка. На докір майстра, що учень не бажає робити сценарій

на матеріалі війни, тому що не розуміє характеру ратного подвигу у війні, Денисенко, якому було моторошно згадувати ті часи, відповів, що «радянський солдат не хоче бачити зараз бинтів, атак, вибухів. Він хоче бачити себе в мирному житті, в своєму домі, в сім'ї, роботі»<sup>1</sup>. Відповідь О. Довженка молодий митець запам'ятав на все життя: «Ви не повинні забувати, що Велика Вітчизняна війна була справедливою. І про неї ніколи не буде написано багато. Вона завжди буде джерелом натхнення для митців, котрі люблять свій народ»<sup>2</sup>.

Ця розмова, про яку Денисенко згадував у кожній своїй розповіді про Довженка, вирішила подальшу творчу долю Володимира Терентійовича, і свій найкращий фільм «Совість» (1968), немов реквієм великій людині й учителеві, присвятив долям простих людей на тій страшній війні.

Студентам Денисенкової майстерні дуже пощастило, адже «їхнім капіталом була жива, динамічна атмосфера інститутських аудиторій, де бесіди з Дмитром Павличком чи Сергієм Параджановим, Олександром Білашем чи Іваном Миколайчуком або іншими, часто й приїжджими знаменитостями виникали спонтанно, де гість і аудиторія демонстрували високий інтелект і тонкий гумор. І бурхливим джерелом енергії в цьому привабливому світі був Володимир Терентійович – завзятий полеміст з репутацією інакомислячого і практикою перебування в гулагівських таборах»<sup>3</sup>.

Учні вважали, що Денисенко «був чуйний, неповторний учитель. І курс наш складався з яскравих особистостей. На наші спектаклі ходили з інших факультетів і навіть прибиральниці»<sup>4</sup>.

Більшість з них самі рвалися в кінематограф, проте були й такі як Ніна Реус, яка «вступила до вузу завдяки В. Т. Денисенкові. Він буквально за руку привів мене в кіно»<sup>5</sup>.

Запам'ятався невгамовний характер педагога, адже бачили його всюди – на кіностудії, засіданнях спілки кінематографістів і, звичайно ж, в аудиторіях кінофакультету. Він «вражав своєю ерудицією, любов'ю до рідного слова, до історії народу, постійно <...> заряджав нас на роботу»<sup>6</sup>.

Слід зазначити, що педагогічний склад кінофакультету був надзвичайно сильним – режисуру художнього фільму й акторську майстерність у першій майстерні режисерів художнього фільму і кіноакторів викладав народний артист Української РСР (1960), лауреат Державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка (1967) Віктор Іларіонович Івченко (09.11.1912, м. Богодухів, Харківської обл. – 07.09.1972, м. Ростов-на-Дону, похований у м. Києві); в другій майстерні режисерів художнього фільму – народний артист СРСР (1972), лауреат Державної премії Української РСР ім. Т. Г. Шевченка (1971), лауреат премії Спілки кінематографістів України (1982), нагороджений Золотою медаллю ім. О. П. Довженка (1982), перший секретар Спілки кінематографістів України (1963–1986) Тимофій Васильович Левчук (19.01.1912, с. Бистрівка, Житомирської обл. –

14.12.1998, Київ); у 1965 р. майстерню режисерів науково-популярного фільму набрав колишній учень режисерської лабораторії О. П. Довженка Григорій Тимофійович Крикун (12.08.1906, с. Комишувате, Кіровоградської обл. – 28.05.1971, Київ), операторську майстерність на курсі кінооператорів – режисер, сценарист, легендарний оператор фільму «Тіні забутих предків» Юрій Герасимович Ілленко (нар. 9.5.1936, м. Черкаси) та інші талановиті педагоги.

Можливо, саме ця невгамовність В. Денисенка, тяга до кінематографічних й педагогічних експериментів, що її він успадкував від своїх видатних учителів, привела керівника курсу та вісімнадцять його учнів, які закінчили третій курс, у село Копилів Макарівського району Київської області.

Що ж закинуло майже за сотню кілометрів від інституту цілу майстерню? Це був цікавий та сміливий навіть за сучасними мірками педагогічний експеримент В. Денисенка не лише у кіновиробництві, а й у кінопедагогіці, який гаряче підтримали всі його учні, – зйомки фільму «Совість».

Денисенко вирішив за вкрай обмежені кошти на технічній базі КДІТМ зняти спільно зі студентами повнометражний фільм. У цьому експерименті можна знайти коріння довженківської педагогічної методи повного занурення студентів у реальне кіновиробництво й засади педагогічної методи В. Довбищенка про спільне навчання режисерів й акторів, які, працюючи пліч-о-пліч, краще розуміли професії одне одного, що дуже допомагало у подальшому творчому житті.

До майбутньої самостійної роботи студенти-третьокурсники поставилися дуже серйозно, адже самостійна робота завжди стимулює, тим більш, коли замість теорії вони мали на повні груди вдихнути такого солодкого повітря реального кіновиробництва,

Участь у повному циклі – від символічного розбивання «тарілки» у перший знімальний день до остаточного монтажу на двох плівках, була надзвичайно цікавою і корисною для студентів. Такого навчання не було в інших майстернях. А ніщо так не приваблює молодь, як новизна, експеримент, творчий пошук. Ніхто зі студентів не міг залишитись осторонь – поїхала навіть вагітна Т. Турик.

Проте головним все ж були не зйомки фільму. Якщо зважати на те, що «творчість – це передусім сам митець», що ж хотіли залишити після себе, прищепити молодим митцям цією роботою режисер і керівник курсу Володимир Денисенко та автор сценарію Василь Земляк, тогочасний головний редактор кіностудії ім. О. П. Довженка?

Назву фільму «Совість» було обрано не випадково. Творчий експеримент Володимира Денисенка припав на початок «закручування» гайок після хрущовської «відлиги». Київська режисерська лабораторія О. Довженка працювала в найскладніший час довоєнної хвилі сталінського терору, післявоєнна хвиля сталінських репресій передчасно звела в могилу



В. Довбищенко, третя хвиля, хай і не така кривава, та все ж не менш руйнівна, принаймні для українського мистецтва, вже народжувалася, готуючись змести, знищити якщо не фізично, то принаймні морально паростки поетичного кіно, започаткованого ще Олександром Довженком.

Ще свіжим в пам'яті української інтелігенції залишався інцидент у кінотеатрі «Україна» під час прем'єри «Тіней забутих предків», коли молоді патріоти протестували проти реставрації сталінізму в Україні, вже потрапив на «полицю» режисерський дебют Юрія Ілленка «Криниця для спраглих», яку Володимир Денисенко настійно рекомендував подивитися своїм учням; на активах уже почалися «розноси» молодих митців, один з яких, Ролан Сергієнко, учень останньої, вдіківської, майстерні Довженка, потрапив до розряду неблагонадійних.

Як охарактеризувала тогочасну атмосферу студентка-актриса майстерні В. Денисенка, в майбутньому доцент кафедри філософії Київського інституту фізкультури Т. Турик, «на кінофакультеті найбільш цінувалася політична правильність, а не професійні якості майбутніх творців, тому для багатьох моїх однокурсників найбільша драма полягала в нездатності реалізувати свій творчий потенціал. Ми були непотрібні, кинуті напризволяще. Суспільна атмосфера щоденно травмувала нас, перетворювала на слухняні посередності. Ми боялися всього, що хоч якоюсь мірою виходило за рамки загальноприйнятого. Войовниче насаджувався конформізм, уміння вислужитись... На факультет ще заходив Параджанов, але ми знали, що у нього негаразд, бере участь у якихось підозрілих колективних листах, тому краще триматись від нього далі. Митці, якими ми захоплювались, співалися, ставали цинічними. Чого ми могли навчитися, приміром, в одного з викладачів, відомого актора, постійно бачивши його п'яним?»<sup>7</sup>.

Такий становище непокоїло Володимира Денисенка, який намагався виховати справжніх людей, а тому обрав складну, й навіть небезпечну тему. Зважитися на це було неймовірно важко в тих умовах, коли всі перебували під невсипущим оком держави, коли, за словами Юрія Ілленка, «у тій запеклій боротьбі з талантом, з будь-яким проявом живого, незвичного митці повинні були зраджувати себе, друзів, ідеї, догоджати начальству, писати по два сценарії – один для себе, інший для Держкіно»<sup>8</sup>.

Можливо, тому Володимир Денисенко вирішив зробити фільм разом із учнями подалі від офіційного нагляду чиновників з кіностудії. Це надавало свободу самореалізації майстра та його учнів, але забиравало можливості пристойного матеріального і технічного забезпечення.

Проте це був чи не єдиний наочний шанс майстра показати власним учням що таке вільний від ідеологічної цензури кінематограф, справжнє мистецтво власної душі. «"Совість" була для нього, немов ковток свободи, справді вільний птах його дум і поривань. У часи непопулярності загальнолюдських

цінностей стрічка повела мову про найсуттєвіше в людині, утверджувала національну гідність, духовну незнищенність народу»<sup>9</sup>.

Один з головних героїв «Совісті» Василь повинен здійснити моральний вибір, так само Володимир Денисенко хотів допомогти зробити вибір і власним студентам – ким їм бути в подальшому житті – ремісниками чи митцями, пристосуванцями чи справжніми людьми.

В. Денисенко розумів, що завдяки цьому експерименту, він зможе знову безвинно постраждати, але, як педагог, не міг не розуміти, що, можливо, це останній шанс, не використати який не могла дозволити власна совість. Подібно Василеві, який у найскрутніший для нього період духовного вибору зрозумів, що є речі вищі за смерть («І хоча події у сценарії розгорталися на початку війни, проблематика була сучасною»<sup>10</sup>), Володимир Денисенко наважився зробити вирішальний крок до духовної вершини власної людської сутності. «Совість» – своєрідний людський і педагогічний подвиг Денисенка, що для багатьох так і залишився невідомим.

Робота над режисерським сценарієм «Совість», як складова частина навчання студентів кінорежисури, досить ґрунтовно провадилася ще у Києві. Як згадував студент майстерні В. Т. Денисенка Анатолій Соколовський, обговорення сценарію відбувалося не лише в інститутських аудиторіях, а й «на квартирі Володимира Терентійовича, що була для нас другим інститутом і домівкою»<sup>11</sup>.

Згадаємо, що цю педагогічну методу Денисенко отримав у спадок від Довженка, двері квартири якого завжди були відчинені для студентів.

Дослідники творчості Володимира Денисенка звертають увагу на плавну еволюцію творчості від романтизму, притаманного раннім фільмам митця до суворого реалізму останніх фільмів. «Совість» у цьому ряду стоїть окремо, немов вершина креаційного потенціалу майстра, його відповідь і пам'ятник власним учителям, насамперед О. П. Довженкові.

Подібно своєму вчителю, який ніколи не намагався виховувати із власних учнів «правовірних довженят», педагогічному кредо В. Денисенка була притаманна ця чудова риса. У кожному із учнів Володимир Денисенко бачив, передусім, особистість, кожного намагався виховати справжньою людиною.

Можливо тому, «Совість» була конче необхідною як для майстра, так і для учнів, яким він намагався прищепити не лаковані офіційною дійсністю, та й дещо заяложені від частого «ремісничого» вживання поняття совісті в тогочасних фільмах про війну, а під час страшного випробування на людяність, на справжні чоловічі якості.

Незважаючи на допомогу брата письменника Василя Земляка – тодішнього першого секретаря Макарівського райкому партії, палкого прихильника кіно І. С. Вацика, студентам довелося пережити труднощі кочового кінематографічного життя.

Це село обрали тому, що у глиняному кар'єрі, де мали відбуватися найтрагічніші події в картині, під час війни справді відбувалися схожі події з двома юнаками. Для занурення в епоху були важливі й живі свідки.

Денисенко експериментував у всьому: максимальне залучення студентів в кіновиробництво, зйомки без чорнової фонограми, відсутність дублів, застосування плівки високої контрастності тощо.

Як і Олександр Довженко, Володимир Денисенко приділяв велику увагу зоровому вирішенню картини, а зважаючи на те, що, передусім, це була навчальна робота – оператором-постановником фільму був запрошений «завдяки виставці фоторобіт на кінофакультеті»<sup>12</sup> другокурсник-заочник Олександр Деряжний.

Для реалізації творчого задуму потрібна була висококонтрастна кіноплівка, яку з великими труднощами дістали у військових льотчиків, об'єктив-п'ятисотку прив'язували до «Конвасу» звичайним паском, а камеру до велосипеда.

Студентам довелося опанувати кіновиробництво в найтяжчих умовах – через малу кількість плівки дублів не було, знімали навіть без чорнової фонограми, як німе кіно, під документальну хроніку, та все ж це була справжня кінематографічна школа, про яку з теплотою згадують усі учасники того цікавого педагогічного експерименту. Оператор О. Деряжний загадував, що «працювали на ентузіазмі, день і ніч, день і ніч, з вірою в талант режисера»<sup>13</sup>. Саме такого підходу навчав своїх студентів Олександр Довженко.

Під час зйомок і без того непростий характер майстра ставав жорстким, але молоді митці розуміли, що це зумовлене специфікою кіновиробництва. Учні не ображались, оскільки бачили, з якою батьківською турботою керівник курсу ставився до них: коли закінчувалися продукти, вся студентська «комуна» вранці бачила Денисенка на дорозі з Києва із торбиною їжі – сиром, ковбасою, хлібом для студентів.

Сценарій детально обговорювали у Києві, проте перед зйомками Володимир Денисенко подовгу розмовляв з кожним актором, обговорюючи кожну деталь для того, аби досягти такого стану, котрий дає граничну правдивість образів на екрані.

Незважаючи на величезну напругу, адже «тримати емоції» доводилося на довгих планах, студенти мали гарну нагоду спостерігати за чудовою грою своїх товаришів-акторів – Анатолія Соколовського, Ніни Реус, Василя Богоста. Навіть студенти-режисери отримали ролі у цьому фільмі.

Як і у довженківській майстерні, студенти все робили самі. За словами Віктора Маляревича, вони збирали по селах старий крам, худобу, опановуючи всі суміжні професії, – художника кіно, декоратора, костюмера. І хоча ніхто з професіоналів із студії, окрім хіба що Василя Земляка, на студентські

зйомки не з'являвся, навчальний процес відбувався у повному обсязі, адже, окрім керівника майстерні, у ньому брали участь деякі викладачі.

В групі панувала атмосфера творчого піднесення, якого завжди добивався на своїх зйомках Олександр Довженко.

Як і студенти Київського державного інституту кінематографії (КДІКу) у тридцятих («Влітку виїжджали «на село». Й концерти давали, й колгоспне зерно стерегли. Хто в полі косив, хто писав сценарії, хто встановлював радіо»<sup>14</sup>), студенти кінофакультету КДІТМ наприкінці шістдесятих після зйомок давали шефські концерти жителям навколишніх сіл, за що отримували щирі оплески та харчі.

І хоча це не був у чистому вигляді той експеримент О. Довженка, про який не міг не розповідати студентам своєї майстерні В. Довбищенко, та й, напевно, сам Олександр Петрович, він має багато спільних рис: насамперед – справжня дружба (яка відрізняється від банального «шефства»), що склалася між селянами і студентами; по-друге, тісний зв'язок із землею, коли учням доводилося працювати на цій землі, про яку вони знімали фільм; по-третє, велика кількість сюжетів і справжніх характерів, які надихали режисерів і акторів не фальшивити, а жити справжнім життям реальних людей.

Адже, як зазначав Володимир Терентійович у статті «Особистість у художньому фільмі. Нотатки режисера»: «Ще в студентській аудиторії Олександр Довженко казав нам: „Не вигадуйте сюжетів, беріть їх у житті. Вигаданий сюжет неправдивий – він боїться вийти за межі реального”»<sup>15</sup>.

Селяни оцінили цю дружбу належним чином: як колись і на зйомках у Яреськах у Довженка, в Копиліві у Денисенка вони «самовіддано допомагали»<sup>16</sup>. Так, на сцену розстрілу села прийшло півтисячі людей – жінок, дітей, старих людей, босих і роздягнених, які хвилювалися цілий день, сприймаючи все серйозно.

Володимир Денисенко завжди поважав і любив народ, і привчав до цього власних учнів: «Народ – це єдиний організм із своїм минулим, історією, мовою, духовним космосом. І хоч би що з ним робили – народ вічний і ти у ньому теж»<sup>17</sup>.

Та не менш важливим у навчанні студентів В. Денисенко вважав і власний приклад професіоналізму – як у режисурі, так і в акторській майстерності.

«Це була для нас справжня школа. Високий клас акторської майстерності показував і сам кінорежисер – він грав шефа гестапо»<sup>18</sup>, – згадували студенти. Акторською школою Володимир Денисенко міг завдячувати саме Вікторові Довбищенку, який не тільки побачив у молодому акторові режисерський хист, а й зміг переконати в цьому усіх, передусім самого молодого митця. Цю педагогічну методику свого вчителя широко впроваджував і В. Денисенко, активно залучаючи до акторської гри не лише студентів-акторів, а й студентів-режисерів.

Згодом, після успішного складання державного іспиту, Володимир Те-

рентійович забрав увесь курс на кіностудію, багато хто з колишніх учнів знімався в наступній його картині – «Важкий колос».

Серед учнів В. Т. Денисенка такі режисери українського кіно, як В'ячеслав Криштофович і Тофік Шахвердієв. До речі, Криштофович наслідував свого вчителя не лише на кінематографічній стежці, а й на педагогічній – викладав кінорежисуру на кінофакультеті КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. Широко розкрився акторський талант Миколи Олійника, який багато років навчає акторів кіно і дикторів телебачення в Інституті телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету. Валентина Гришокіна стала справжньою королевою дубляжу. У багатьох доля склалася менш вдало, як вважав Віктор Маляревич, «ніхто по-справжньому не засвітився на екрані. Нас вважали малими денисятами, нам чомусь приділяли перебільшену увагу. Можливо тому, що Володимир Терентійович постійно конфліктував з дирекцією студії, з різними бюрократичними організаціями.... Він не вчив нас пристосовництва»<sup>19</sup>.

Правда, головне правда, від якої гра акторів набувала рис мистецтва. Не зважаючи на восьмий місяць вагітності, тоді студентка-актриса, а нині доцент кафедри філософії Київського інституту фізкультури Т. Турик, згадувала, як учитель вимуштровував на репетиціях: «Усе казав своє улюблене – награєш, що означало – фальшуєш»<sup>20</sup>.

Саме завдяки цій оголеній правді, «Совість» різко контрастувала з фільмами, в яких панували штучна правда, штучні емоції, штучні герої. «Мистецтво покликане розкривати в народі його найкращі риси, допомагати йому побачити, який він великий і прекрасний. Це думка О. П. Довженка. Він любив повторювати: «Найвища пристрасть – пристрасть етична!»<sup>21</sup>.

Цього Володимир Терентійович Денисенко навчав студентів своїми лекціями, розповідями про навчання у двох великих українських режисерів і педагогів – О. П. Довженка та його останнього учня В. С. Довбищенка, власним ставленням до життя, своєю «Совістю».

«Поруч з такими фільмами, як „Тіні забутих предків“, „Криниця для спраглих“, „Камінний хрест“, „Совість“ утверджувала національну самосвідомість і гідність. Всі ці та деякі інші картини були необхідною ланкою в спадкоємності традицій українського кіно, його глибинних джерел»<sup>22</sup>. І, що не менш важливо, у спадкоємності української кінопедагогіки.

Підвалини громадянського подвигу Денисенка треба шукати в його юності. У 1947 р. відбувся перший бій з системою за можливість мати совість, гідність і висловлюватися по правді, а не так, як потрібно владі.

Ще в юності Денисенко активно цікавився мистецьким життям, зокрема студентськими виставами у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. Більшість абітурієнтів просто мріяли про творче життя, деякі грали у шкільних виставах і лише одиниці писали рецензії до фахових видань. У перших числах січня 1947 р. Володимир

Денисенко написав рецензію на студентську виставу у найважливішу тогочасну культурологічну газету в УРСР – «Радянське мистецтво». У цій статті – «У майбутніх артистів, або Репліка з приводу», – окрім досить професійного, як для школяра, якому напередодні виповнилося сімнадцять років, аналізу навчальної вистави, Денисенко із юнацьким запалом покритикував не лише педагогів свого майбутнього ВНЗ, а й чиновників Міністерства культури УРСР. Ця рецензія заслуговує на те, щоб навести її повністю:

«Неділя. Десята година ранку. В приміщенні столичного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого людно. Сьогодні другий курс акторського факультету (керівник курсу – проф. Чабаненко) підводить підсумки своєї роботи з майстерності актора за перше півріччя поточного навчального року.

Серед присутніх у залі: інструктор Управління кадрів ЦК КП(б)У І. О. Волошин, народний артист СРСР Б. В. Романицький, заслужена артистка УРСР Л. М. Гаккебуш, педагог Московського театрального інституту О. О. Якубовська, представники преси, студентська молодь.

Майбутні артисти, що мріють закінчити виш і на кінець п'ятирічки вийти з його стін молодим театральним колективом, здатним до самостійного мистецько-творчого життя, показали приступним окремі сцени, уривки з драматичних творів. Тут і Мольєр, і Чехов, і Корнійчук, і Яновський...

Особливо приємно вразило нас виконання уривків з п'єси Юрія Яновського "Син династії" (сцена „На станції біля буфету” та „В хаті Павла Павловича”) і вдумлива, сумлінна робота виконавців над текстом, і її вибір актуальної тематики з сучасної радянської дійсності, і майстерність драматурга.

І захотілося тоді на всю республіканську територію наших ста одинадцяти театрів гукнути:

– А гей, ви, мистецькі керівники і всі з вами інші інертні, лініві, байдужі! Чого ви товпитеся в черзі до двох-трьох перекладних текстів?

І вже чуються голоси заперечення:

– Адже не всі сцени з „Сина династії” так блискуче написані автором, як ці вибрані студентами уривки...

Відповідаємо:

– А хіба Юрій Яновський чи інші наші драматурги колись відмовлялися переробити, доповнити, відшліфувати свій твір? Але ж для цього треба театрам працювати з письменниками, треба щиро боліти справою сучасного репертуару, треба хоча б трохи поважати свого глядача, який невпинно зростає і швидко йде вперед, виконуючи і перевиконуючи сталінські плани...

Отже, хочеться до всіх інертних і байдужих, до всіх, що посідають відповідальні посади наших видовищних закладах, звернутися, перефразуючи слова поета:

– Схаменіться, люди добрі... бо лихо вам буде... тяжке лихо!... обгонить вас молодь, життя...»<sup>23</sup>.

Головний рупор ЦК КП(б)У – газета «Радянська Україна» відразу після виступу Денисенка вибухнула суворою розгромною редакційною статтею «Схаменіться!»: «В номері 3-му газети „Радянське мистецтво” (від 15 січня 1947 року) на 4 сторінці вміщена замітка „У майбутніх артистів або репліка з приводу...”. Автор замітки В. Денисенко побував на занятті 2 курсу Інституту театрального мистецтва. Студенти демонстрували уривки з п’єс.

Подивився ці уривки тов. Денисенко – і захопився. Особливо його вразила сцена на станції, біля буфету з п’єси Юрія Яновського „Син династії”. Що ж, творчій удачі драматурга може порадуватися кожний. Але захоплений тов. Денисенко вирішив своїми враженнями поділитися з читачами „Радянського мистецтва” в досить своєрідній формі. Він пише:

„І захотілося тоді на всю республіканську територію наших ста одинадцяти театрів гукнути:

– А гей, ви, мистецькі керівники і всі з вами інші інертні, ліниві, байдужі! Чого ви товпитеся в черзі до двох-трьох перекладних текстів?”

Звісно, кожен залежно від своїх індивідуальних особливостей, може висловлювати своє почуття захоплення. Але нам здається, що форма „А гей, ви, мистецькі керівники”, м’яко висловлюючись, радянській газеті не личить. „А гей, ви...” – це трохи з іншої опери... Щодо суті звертання, то чи не здається редакції „Радянського мистецтва”, що називати всіх керівників ста одинадцяти театрів України інертними, лінивими, байдужими – означає потрапити в стан того єфрейтора, який один іде „в ногу”, а вся рота крокує „не в ногу”.

З приводу ж питання, „чого ви товпитеся до двох-трьох перекладних текстів”, то це вже та самісінька провінціальна обмеженість, проти якої має постійно виступати „Радянське мистецтво”. Якщо Комітет у справах мистецтв перекладе не 2–3, а більше радянських російських п’єс, тоді у театральних керівників буде більший вибір. Але сам факт виступу у газеті „Радянське мистецтво” проти перекладених п’єс – груба політична помилка. Ми радили б редакції добре вивчити постанову ЦК КП(б) У про репертуар драматичних і оперних театрів, в якій сказано:

„Зобов’язати Комітет у справах мистецтва при Раді Міністрів УРСР організувати переклади на українську мову і включення в репертуар кращих творів радянських драматургів і драматургів народів СРСР”.

Ось за що має виступати і боротися „Радянське мистецтво”.

Замітка закінчується такими словами, звернутими до тих самих театральних керівників:

„Схаменіться, люди добрі... бо лихо вам буде... тяжке лихо...”

Змушені сказати В. Денисенкові і редакції „Радянського мистецтва”:

– Схаменіться, товариші!

Не слід зловживати словами великого поета на підтвердження хибної, невірної думки людини, замітку якої газета надрукувала явно помилково»<sup>24</sup>.

Через три дні редакція газети «Радянське мистецтво» була вимушена вмістити на власних шпальтах повний текст розгромної статті і свої виправдання: «Вміщення замітки В. Денисенка „У майбутніх артистів” редакція „Радянське мистецтво” вважає за грубу помилку, а критику „Радянської України” з цього приводу – за цілком вірну і слушну.

Усвідомлюючи це, редакція зобов'язується розгорнути справді більшовицьку боротьбу за неухильне виконання історичних постанов партії про літературу і мистецтво, зокрема постановою ЦК КП(б)У „Про репертуар драматичних і оперних театрів і заходи до його поліпшення”<sup>25</sup>.

Перший бій за можливість жити по совісті Денисенко виграв, але через два роки його, найкращого студента КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, заарештували і засудили до таборів. Проте юнак не зламався, після виходу на свободу закінчив навчання в театральному інституті, пройшов курс індивідуального виховання у О. П. Довженка. Усі ці фактори призвели до того, що Денисенко повинен був зняти разом із вже своїми учнями правдивий фільм із красномовною назвою.

То була характерна ознака епохи, коли безжальна система такі шедеври, як «Совість», намагалася знищити, змивши негативи, не випустивши на великий екран; а безперечно талановиту молодь – вісімнадцять юнаків і дівчат спільної режисерсько-акторської майстерні Денисенка, які в повному обсязі показали свій творчий і громадянський потенціал на зйомках унікального фільму «Совість», намагалися забути, затерти, не дати розкритися юнацьким сподіванням, прагненням і мріям.

Для В. Денисенка важливим був кожен з учнів. Як і О. П. Довженко, він сподівався на щасливе мистецьке майбутнє студентів: «У мене єдине бажання – аби ви були кращими режисерами, ніж ми. Так за законом і повинно бути»<sup>26</sup>. Проте в більшості випадків «хепі-енду», на жаль, не сталося. За словами одного зі студентів: «Наш курс – осередок нещасливих доль. Один випускник служить тепер у похоронному бюро, другий – Олексій Мороз – обдарований режисер (його дебют – кінофільм «РВС» запам'ятався багатьом) – нині працює десь у бойлерній і потурбуватися про нього нікому. Деяких однокурсників взагалі не видно»<sup>27</sup>.

Можливо тому, відчуваючи власну безпорадність, В. Денисенко тривалий час не викладав на кінофакультеті і лише наприкінці життя повернувся до педагогічної діяльності.

Олександр Довженко, Віктор Довбищенко, Володимир Денисенко передчасно пішли з життя, так і не встигнувши повністю реалізувати власний мистецький і педагогічний талант. Те, що не встигли зробити вчителі, продовжують їхні учні. Педагогічний експеримент Денисенка продовжився,



хоча і в дещо видозміненому вигляді у праці сучасних українських режисерів-педагогів.

Започатковану справу О. Довженка продовжував В. Довбищенко, потім естафету підхопив В. Денисенко, а коли і його не стало – учні останнього допомогли здійснити нереалізоване майстром. Так, завдяки підтримці С. Й. Параджанова і Р. Г. Балаяна, учень і старший син В. Денисенка, Олександр Денисенко, після майже детективної історії з поверненням, відновив втрачену картину Володимира Терентійовича «Совість». І в цьому вища справедливість і мудрість життя.

Поставлене наукове завдання виконане – ретельно досліджено процес підготовки та зйомки фільму «Совість» як кінопедагогічний експеримент видатного українського кінорежисера, режисера, сценариста, актора, лауреата державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка (1979); народного артиста Української РСР (1980) В. Т. Денисенка. Проте потрібно відзначити, що перспектива наукових досліджень педагогічної спадщини Денисенка криється, насамперед, у приватних архівах його колишніх учнів та записах спогадів митців, яким пощастило навчатися в його майстерні.

---

<sup>1</sup> Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. – К. : Дніпро, 1973. – С. 646.

<sup>2</sup> Денисенко В. Щедрість / В. Денисенко // Новини кіноекрана. – 1970. – № 10. – С. 6.

<sup>3</sup> Яремчук А. Воскресіння / А. Яремчук // Новини кіноекрана. – 1990. – № 10. – С. 10.

<sup>4</sup> Там само. – № 11. – С. 2.

<sup>5</sup> Там само. – № 10. – С. 11.

<sup>6</sup> Там само. – № 11. – С. 2.

<sup>7</sup> Там само. – № 10. – С. 11.

<sup>8</sup> Там само. – № 11. – С. 3.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> Там само. – С. 2.

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Там само. – № 10. – С. 10.

<sup>13</sup> Там само. – С. 11.

<sup>14</sup> Лисовская Е. Предвоенный выпуск [записала И. Гращенко] / Е. Лисовская // Искусство кино. – 2002. – № 3. – С. 124.

<sup>15</sup> Денисенко В. Особистість у художньому фільмі. Нотатки режисера / В. Денисенко // Культура і життя. – 1982. – 3 січня.

<sup>16</sup> Яремчук А. Воскресіння / А. Яремчук // Новини кіноекрана. – 1990. – № 10. – С. 11.

<sup>17</sup> Там само. – № 11. – С. 2.

- <sup>18</sup> Там само. – №10. – С. 11.
- <sup>19</sup> Там само.
- <sup>20</sup> Там само.
- <sup>21</sup> Денисенко В. Особистість у художньому фільмі. Нотатки режисера / В. Денисенко // Культура і життя. – 1982. – 3 січня.
- <sup>22</sup> Яремчук А. Воскресіння / А. Яремчук // Новини кіноекрана. – 1990. – № 10. – С. 11.
- <sup>23</sup> Денисенко В. У майбутніх артистів, або Репліка з приводу / В. Денисенко // Радянське мистецтво. – 1947. – 15 січня.
- <sup>24</sup> Схаменіться! : [Ред. ст.] // Радянська Україна. – 1947. – 18 січня.
- <sup>25</sup> Радянське мистецтво. – 1947. – 22 січня.
- <sup>26</sup> Довженко А. Кино в жизни народа играет огромную роль / А. Довженко // Искусство кино. – 1984. – № 9. – С. 96.
- <sup>27</sup> Яремчук А. Воскресіння / А. Яремчук // Новини кіноекрана. – 1990. – № 10. – С. 11.

*Андрій БУРЛУЦЬКИЙ*

## ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ОБРАЗНОСТІ МОВЛЕННЯ

**«Заговори, щоб я тебе побачив»...  
Сократ**

*Статтю присвячено питанню образності сценічного мовлення. Подано аналіз специфіки акустичного образу як результату сценічного мовлення в рамках теорії інформації, розглянуто зображально-виразні засоби, завдяки яким досягається образність мовлення як нова якість репрезентативної системи виконавця. В статті наведені конкретні пояснювальні приклади з української драматургії.*

**Ключові слова:** сценічне мовлення, акустичний образ, художня інформація, зображувально-виразні засоби.

*Статья посвящена вопросу образности сценической речи. Дан анализ специфики акустического образа как результата сценической речи в рамках теории информации, рассмотрены изобразительно-выразительные средства, с помощью которых достигается образность речи как новое качество репрезентативной системы исполнителя. В статье приведены конкретные пояснительные примеры из украинской драматургии.*

**Ключевые слова:** сценическая речь, акустический образ, художественная информация, изобразительно-выразительные средства.

*The article is devoted the question of vividness of a stage speech. The specific of acoustic appearance is analyzed as a result of a stage speech within the framework of information theory, figurative and expressive means which the vividness of speech as new kind of the representative system of performer. In the article concrete examples from Ukrainian dramaturgy are given.*

**Key-words:** stage speech, acoustic image, art information, figurative and expressive means.

Будь-який сценічний феномен, а відтак і сценічне мовлення, в своїй основі спирається на художню образність. Тому можна розглядати результат сценічного мовлення як створений виконавцем для сприйняття глядачем акустичний образ, певну художню інформацію, якій властиві специфічні характеристики. Інформаційний підхід відкриває нові перспективи в дослідженні феноменів художньої культури, зокрема і сценічного мовлення. Важливим також є те, що дослідження повинне спиратися на український фактологічний матеріал.

Слід зазначити, що при всій актуальності питання кількість наукових джерел, що висвітлюють подібну проблематику, тим більше на національному матеріалі, здається нам недостатньою. Масив джерел можна розподілити на дві частини: присвячені дослідженню образності та ті, що розглядають безпосередньо сценічне мовлення.

До першої групи джерел належать: монографія О. Наконечної «Детермінанти створення і втілення сценічного образу в театральному мистецтві»<sup>1</sup>, в якій детально опрацьовані питання сценічного образу, проте недостатньо заторкнуті аспекти саме сценічного мовлення; праця А. Казіна «Художній образ і реальність»<sup>2</sup> розглядає співвідношення в образності процесів втілення і сприйняття, проте знову недостатня увага приділена мовленнєвому аспекту образності, нерозгорнуті засоби її досягнення; в зібранні творів К. С. Станіславського<sup>3</sup>, що є незамінним «підручником» з органічної творчості, значно більше уваги приділено шляхам досягнення практичних результатів у навчанні створенню і втіленню сценічного образу, ніж його художній специфіці.

Саме останнє зауваження характерне для другої групи наукових джерел: практична їх спрямованість дає змогу робити загальнотеоретичні висновки дуже опосередковано, проте, це відкриває широкі можливості для дослідника в цій галузі. Як приклади автор використав рядки з драматичних поем Лесі Українки, які, на його думку, є одними з найкращих зразків вітчизняної драматургії.

При написанні цієї статті автор також користувався періодичними публікаціями в журналі «Кіно. Театр» та «Український театр», але без прямого запозичення точок зору і без цитування. Деякі положення, що лягли в основу статті, автор висловлював у інтерв'ю для журналу «Телекритика» (див. інтернет-ресурс)<sup>4</sup>.

У написаних раніш працях не виділено специфіку зображально-виразних засобів, що впливають на образність сценічного мовлення, акустичний образ як специфічний вид художньої інформації.

Мета статті: вияв і аналіз чинників, що впливають на художню образність сценічного мовлення. Поставлена мета передбачає вирішення таких завдань:

уточнення поняття «акустичний образ»; розгляд акустичного образу з позицій теорії інформації; з'ясування функціональної структури акустичного образу; вияв специфіки відповідних зображально-виразних засобів.

Сценічне мовлення, так само як і будь-яке інше публічне мовлення, обов'язково передбачає не тільки виконання, а й зворотний процес – сприйняття, тобто спрямоване на створення певного акустичного образу. Акустичний образ «є різновидом художнього образу»<sup>5</sup>, відтак вимагає для створення і втілення певних методів, характерних для створення образності взагалі. Такий кут зору дає змогу розглядати створений виконавцем і сприйнятий глядачем акустичний образ як специфічну художню інформацію.

Якщо мати на увазі широкий смисл поняття «інформація» – «певне повідомлення, відправлення і отримання якого пов'язане з перетворюваннями – кодуванням і декодуванням»<sup>6</sup>, то можна проаналізувати сценічне мовлення і його результат – акустичний образ – у рамках теорії інформації, що дає можливість застосувати новий методологічний підхід в дослідженні феноменів художньої культури. Цей підхід уможливить уникнення розмежування процесів підготовки, озвучення і сприйняття сценічного мовлення: на відміну від цього, можна розглянути цей процес як процес вироблення, переробки і передачі специфічної інформації.

Завдяки вищезазначеному можливе дослідження не кожного конкретного застосування сценічного мовлення, а акустичного образу як такого, адже будь-який художній образ, зокрема акустичний, «є переходом між загальним, колективним і суто індивідуальним явищем, що здійснюється під знаком краси»<sup>7</sup>.

Функціональну структуру сценічного мовлення як акустичного образу можна уявити у вигляді трьох взаємопов'язаних елементів: репрезентанта (того, хто означає, тобто виконавця, актора), власне матеріалу (змісту мовлення, який складатиметься з гносеологічного та пізнавального компонентів) та інтерпретанта (сприймаючої сторони, глядача). Зв'язок між усіма елементами двобічний: особистість виконавця безпосередньо впливає і на обирання ним матеріалу з певним змістом, і на особливості сприйняття цього матеріалу глядачем; своєю чергою, зміст накладає свій відбиток на виконавця і залишає його в пам'яті сприймаючого; і, нарешті, особливості публіки змушують виконавця до вибору певного змісту матеріалу і обумовлюють логіку його втілення актором.

Отже, як специфічний вид художньої інформації результат сценічного мовлення – акустичний образ – має декілька характерних особливостей. Так, якщо розглянути складові його змісту, то мусимо зазначити, що аксіологічний компонент переважатиме над гносеологічним, тобто значення,

сенси і цінності будуть важливішими за пізнавальний бік мовлення. По-друге, акустичний образ є багато в чому суб'єктивним феноменом: згадаємо двобічні зв'язки між змістом, виконавцем і глядачем: кожний елемент обумовлює інший і впливає на нього, змінюючи його і при цьому змінюючись сам. По-третє, в змісті акустичного образу зливаються в єдину рівнодіючу дві психологічні засади: раціональна та емоційна, тобто думка і почуття. І, нарешті, підсумовуючи вищевикладене, можемо констатувати, що художня інформація, одним з видів якої є акустичний образ, так само необхідна людству і належить об'єктивній дійсності, як і наукова, документальна, ідеологічна або будь-яка інша інформація.

Зв'язок акустичного образу з дійсністю полягає насамперед в його матеріалі, тобто в тій основі, яка визначає його належність до певного виду мистецтва – в нашому випадку мистецтва театрального. Унікальність сценічних мистецтв у тому, що матеріалом виступає сам актор-творець, а точніше, функціональні можливості його тіла і психіки (у створенні акустичного образу матеріалом стає голос актора).

Основна проблема тут полягає в тому, що неможливо вичленити якусь мінімальну одиницю, носія смислу, так, як це відбувається в системі вербальної комунікації: текст-речення-слово-фонема тощо. Адже цілісність – це саме та властивість, яка і утворює з просто мовлення справжній акустичний образ. Вимога цілісності є обов'язковою для всіх видів образності. Тому аналіз акустичного образу неможливий без з'ясування його взаємодії із візуальною системою сприйняття.

Якщо перекласти вищенаведене на мову практичних порад у навчанні майбутнього актора навичкам сценічного мовлення, то отримуємо відому методологічну засаду – вимогу щодо «кінострічки бачень»<sup>8</sup>: «Заговори, щоб я тебе побачив». Промовляючи певний текст, актор має «бачити» перед очима те, чого вимагає від нього підтекст, ілюструвати для себе внутрішній зміст для того, щоб перевести його у зовнішній план.

Для того щоб внутрішній зміст зробити зовнішнім, треба перевести його у відповідну словесну форму – використати зображувально-виразні засоби. Вони роблять мовлення наочним, адже впливають не тільки на поняттєво-логічний компонент сприйняття, а й на образний (дають афективну, тобто почуттєву інформацію – візуальну, аудіальну, нюхову, смакову, тактильну). В такий спосіб думки репрезентанта інтерпретанта не тільки почує й зрозуміє, а й відчує. Емоційний компонент мовлення сприймається відразу, становлячи перше враження про нього. Мовлення, де емоційний компонент вживається свідомо, сприйматиметься швидше, викликатиме співчуття, глибше збережеться у пам'яті інтерпретанта.

Для того щоб зображувані у мовленні предмети і явища стали реальними

в уяві слухача, «потрібно багато словесних фарб»<sup>9</sup>. І справді, при вимові тих чи інших слів у інтерпретанта нерідко з'являються наочні та\або почуттєві образи відповідних предметів, причому різні для кожного інтерпретанта (і репрезентанта також). Завдяки яким засобам, «захованим» у матеріалі тексту, це відбувається? Спробуємо відповісти на це питання, структурувавши певним чином нижченаведені *засоби створення образності мовлення*.

**Атрибуція** — це конкретизація мовлення за допомогою означень і обставин. Характерна для художнього тексту, в тому числі і для драматургічного. Наприклад:

Ідеш ти — і старі, поважні люди  
Вклоняються перед тобою низько  
І мовлять урочисто: «Богорівна!»<sup>10</sup>

Атрибуцію вжито замість можливого тексту «ти ідеш — і люди схиляються і шепотять».

**Гіпо- та гіперонімізація** — заміна загальної назви (гіпероніму) частковою (гіпонімом) і зворотний процес. Цей прийом дає змогу звузити або розширити значення вислову, тим самим підсилюючи зображальність. Наприклад, у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» Мавка каже про Килину: «ся жінка хижа, наче рись»<sup>11</sup>, замінюючи ім'я Килини гіперонімом «ся жінка», тим самим підсилюючи значення «віддільності» себе від інших жінок.

Асоціація — створення у свідомості людини значенневої або емоційної паралелі, що створює у свідомості інтерпретанта своєрідний «замінник». Найчастіше вживаються асоціації:

- за подібністю: наприклад, сонце — коло;
- за суміжністю: наприклад, вода — риба;
- за контрастом: наприклад, чорний — білий.

**Риторичні фігури** — звороти мовлення, що наочно виражають емоційний стан мовця. Це своєрідні «діаграми почуттів»<sup>12</sup>. Словесна протяжність, повтори або, навпаки, пропуски слів, перебивання у мовленні створюють схожість форми з тим почуттям, яке вона намагається передати. Серед риторичних фігур вирізняються:

— фігури додавання — повтори різних одиниць мовлення із симетричним розташуванням повторюваного компоненту.

Вони передають стабільність емоційного тла, сильне, тривале почуття. Повторюватися можуть слова: «Ви, ви мене питаєте про неї?»<sup>13</sup>; сполучники: «І я його гляділа, і носила води опівночі, і рани обмивала, і гоїла, і вигоїла»<sup>14</sup>, частини слів: «Звиймося! Злиймося! Вихром завиймося!»<sup>15</sup>;

- фігури зменшення — пропуски одиниць мовлення.

Вони надають мовленню енергійності, створюють враження дієвості. Пропускатися можуть слова, що маються на увазі («Вам дорогий ваш хист, мені – наука»<sup>16</sup>); початок висловлювання («...а тепер я втомлений навіки»<sup>17</sup>) або його кінець («Хіба я послідніша, щоб він мене...»<sup>18</sup>);

– фігури розміщення та перестановки – порушення звичного порядку слів.

Вони дають можливість продемонструвати стан нестабільності, коливання, зміни настрою. Наприклад, «Не бійся, жінко, спокій я хочу дати тобі»<sup>19</sup>.

Фонетичні фігури – засновані на звучанні слів. Вони привертають увагу, добре запам'ятовуються, можуть викликати у глядача певні асоціації. Види:

– алітерація – повтор приголосних звуків («Мій милий маг, моя Маріє», «Осанна осені»);

– асонанс – повтор голосних звуків («Вітер повіє, сонце пригріє»).

Тропи – слова, фрази, вирази, вжиті у переносному значенні. Найуживаніші компоненти, що надають мові образності. Можна виділити такі їх види:

– епітет – художнє визначення («Розвіяв вітер золотєє пасмо твого волосся»<sup>20</sup>);

– порівняння – зіставлення одного предмета з іншим («Вбили наше щастя тії очі холодними і твердими мечами»<sup>21</sup>);

– метафора – подібність за ознаками («Спогад в'ється навколо серця»<sup>22</sup>);

– метонімія – подібність за простором або часом, коли замість цілого вживається частина, і навпаки («Ти чула гомін? То гукало військо»<sup>23</sup>, – тобто люди у війську, або «читаємо Лесю Українку» – тобто твори Лесі Українки);

– гіпербола – перебільшення («Я блискавкою мчу, було, на цапі»<sup>24</sup>);

– мейозис – применшення («Дай лиш хвилиночку! Мить одну, рідная!»<sup>25</sup>);

– синекдоха – кількісне зіставлення, заміна цілого й частини, однини й множини («Петро – це голова!»);

– алегорія – вислів з переносним значенням, де абстрактні поняття передаються через конкретні («ворона й лисиця» – лестоші);

– символ – умовна позначка предмета або явища (голуб – символ миру);

– перифраз – заміна слова описовим вираженням («Кохання – то душі твоєї цвіт»<sup>26</sup>);

– антифраз – прямо протилежне вживання слова або вислову («Коник цей гаразд мене поповозив востаннє, вже не возитиме нікого більше!»<sup>27</sup>);

– плеоназм – надмірність вираження, повтор синонімів («Душа чорніше темряви»);



— корекція — твердження того, що тільки-но заперечувалося, або навпаки («Щоб я до вас прийшла! Ховатися по норах вкупі з вами? Не діждете!»<sup>28</sup>);

— градація — розташування частин висловлення за наростанням або убуттям якоїсь ознаки («Навіть у потоці, бурі, урагані страсті вчитеся стриманості»).

У навчанні студентів навичкам сценічного мовлення, на нашу думку, у розділі «Виразність мовлення» обов'язково слід присвятити певний час вивченню компонентів образності мовлення, аби студенти могли не тільки свідомо використовувати їх у власному мовленні, а й пізнавати в тексті, що має бути втілений ними зі сцени.

Отже, підсумовуючи, слід зазначити, що образність — обов'язкова властивість сценічного мовлення як художнього феномену. Акустичний образ — результат сценічного мовлення, специфічний вид художньої інформації, яка передає аксіологічний та гносеологічний зміст від репрезентанта до інтерпретанта. Акустичний образ є значною мірою суб'єктивним феноменом. Аксіологічна складова матеріалу акустичного образу переважає над гносеологічною. В змісті акустичного образу зливаються раціональна та емоційна психологічні засади.

Зображувально-виразні засоби впливають не тільки на поняттєво-логічний компонент сприйняття, а й на образний. В їх якості виступають: атрибуція, гіпо- та гіперонімізація, асоціація, риторичні фігури, фонетичні фігури, різні форми тропів. Студентів слід навчати розрізняти засоби образності мовлення, пізнавати у мовленні інших та вживати у власному мовленні, розвиваючи тим самим образність мислення.

У подальшому обґрунтований методологічний підхід до дослідження художньої культури дасть змогу по-новому осмислити сценічне мовлення як соціокультурний феномен, ґрунтуючись на національних підвалинах.

---

<sup>1</sup> Наконечна О. В. Детермінанти створення і втілення сценічного образу в театральному мистецтві: [монографія] / О. В. Наконечна. — Одеса : Астропринт, 2006. — 248 с.

<sup>2</sup> Казин А. Художественный образ и реальность / А. Казин. — Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1985. — 120 с.

<sup>3</sup> Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8-ми т. / К. С. Станиславский. — М. : Искусство. — Т. 3. : Работа актера над собой. — 1955. — 503 с.

<sup>4</sup> Інтернет-ресурс: <http://www.telekritika.ua/lyudi/2006-09-02/7434> (інтерв'ю з А. Бурлуцьким для “Телекритики”).

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Наконечна О. В. Детермінанти створення і втілення сценічного образу в

театральному мистецтві: [монографія] / О. В. Наконечна. – Одеса : Астропринт, 2006. – С. 88.

<sup>7</sup> Казин А. Художественный образ и реальность / А. Казин. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1985. – С. 17.

<sup>8</sup> Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство. – Т. 3. : Работа актера над собой. – 1955. – С.124.

<sup>9</sup> Кузнецов И. Практикум по риторике : Учебно-справочное пособие / И. Кузнецов. – Мн. : Современное слово, 2004. – С.186.

<sup>10</sup> Леся Українка. Драматичні поеми / Леся Українка. – К. : Дніпро, 1983. – С.87.

<sup>11</sup> Там само. – С. 325.

<sup>12</sup> Див. Кузнецов И. Практикум по риторике : Учебно-справочное пособие / И. Кузнецов. – Мн. : Современное слово, 2004. – С. 188.

<sup>13</sup> Леся Українка. Драматичні поеми / Леся Українка. – К. : Дніпро, 1983. – С. 456.

<sup>14</sup> Там само. – С. 421.

<sup>15</sup> Там само. – С. 333.

<sup>16</sup> Там само. – С. 248.

<sup>17</sup> Там само. – С. 57.

<sup>18</sup> Там само. – С. 227.

<sup>19</sup> Там само. – С. 27.

<sup>20</sup> Там само. – С. 90.

<sup>21</sup> Там само. – С. 93.

<sup>22</sup> Там само. – С. 93.

<sup>23</sup> Там само. – С. 125.

<sup>24</sup> Там само. – С. 338.

<sup>25</sup> Там само. – С. 321.

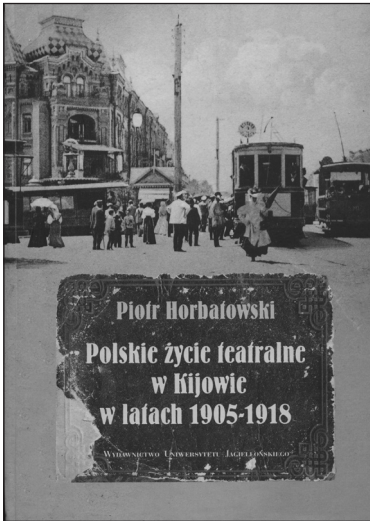
<sup>26</sup> Там само. – С. 318.

<sup>27</sup> Там само. – С. 337.

<sup>28</sup> Там само. – С. 24.

## **БІБЛІОГРАФІЯ**





**Horbatowski Piotr.** Polskie życie teatralne w Kijowie w latach 1905–1918. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009. – 307 s.

Історія театрального Києва на початку ХХ ст. в загальних рисах була відома досі з праць українських театрознавців. Принципово новим дослідженням київського театального процесу згаданого періоду є монографія Ганни Веселовської «Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. (київський театральний модернізм)», у якій під специфічним кутом зору простежується діяльність створеного у Києві 1891 року М. Соловцовим на постійних засадах російського «Товариства драматичних артистів» (відомого з 1902 р. як театр «Соловцов») і «Товариства українських артистів під орудою Миколи Садовського» (відомого в театрознавстві з другої половини ХХ ст. під штучно сконструйованою істориками назвою «Київський театр Миколи Садовського»), стаціонарного в Києві у 1907 р., тобто в період після скасування у 1906 р. урядових обмежень для української мови, зокрема щодо перекладного репертуару в українських театрах, в тому числі скасування заборони на стаціонарні українські театри, а також створеної Лесем Курбасом у 1916 студії, яка з 1917 р. відома як Молодий театр. Як задекларовано вже в самій анотації до згаданої вище книжки, в ній «уперше на широкому фактичному матеріалі простежується формування у київському театральному середовищі модерністських мистецьких течій, виникнення нових сценічних форм, акторських і режисерських шукань»<sup>1</sup>.

Але палітра театального Києва не може бути повною без урахування діяльності інших національних театрів, про що ми донедавна майже нічого не знали, за винятком тих унікальних «паперових хробаків», які вряди-годи рилися в старих дореволюційних і навіть післяреволюційних газетах, а то й у архівах. Цю звужену палітру істотно доповнюють праці представника наймолодшого покоління польських театрознавців Петра Горбатовського. Спочатку він зацікавився польським театральним життям у Києві в 1918–1938 рр. Внаслідок наполегливої праці над документами з київських

архівів та над українською, російською і польською пресою цього періоду стипендіатові Київського національного університету імені Т. Шевченка у 1992 і 1994 роках П. Горбатовському вдалося успішно захистити докторську (що дорівнює нашій кандидатській) дисертацію, на матеріалі якої він підготував і видав монографію «У кігтях політики: Польське театральне життя в Києві 1919–1938 рр.»<sup>2</sup>, а в ній простежив, зокрема, драматичну долю Польського державного театру, відкритого у 1931 р. і зліквідованого у 1938-му, а також – окремі трагічні долі керівного і творчого персоналу цього театру.

Але київські інтенції Петра Горбатовського на цьому не скінчилися. У середині першого десятиліття ХХІ століття він неодноразово приїжджає до Києва, де опрацьовує архівні документи і матеріали з преси, що стосуються польського театального життя в Києві у 1905–1918 рр., внаслідок чого у 2009 р. з'явилася його капітальна монографія<sup>3</sup>, за яку автору присуджено уконституційований у Польщі науковий ступінь габілітованого доктора (що дорівнює нашому докторові наук).

Монографія складається з вступу, чотирьох розділів, закінчення і додатків.

У «Вступі», як це й прийнято, характеризуються суспільно-політичні обставини в Росії, що утворилися внаслідок царського маніфесту від 17 жовтня 1905 р.: тоді було дозволено в межах Російської імперії польські вистави, котрі були категорично заборонені у 1863 р. після поразки польського визвольного повстання на території т. зв. Польського Царства, тобто етнічних польських земель, які відійшли до Російської імперії внаслідок трьох поділів Польської Республіки (1772 р., 1793 р., 1795 р.), а також на території Правобережної України, яка до кінця ХVІІІ ст. перебувала в складі «Речі Посполитої», а потім відійшла до Російської імперії. Автор характеризує джерельну базу, на якій побудована його монографія.

У першому розділі, який має назву «Формування і діяльність постійного, професіонального польського театру в Києві у 1905–1914 роках», автор в окремих підрозділах простежує спроби у 1906–1908 рр. заснування у Києві польського постійного театру на базі Драматичної секції при Польському фізкультурному товаристві «Сокіл» під мистецьким керівництвом ново-прибулого з Любліна професіонального актора і режисера Владислава Кіндлера. В окремих параграфах цього першого розділу автор розглядає організаційні питання, описує театральні зали, в яких давалися вистави, характеризує репертуар, мистецьку програму, склад виконавців цього напівпрофесіонального театру, як і тогочасну київську, в основному польську, публіку. Далі в окремому параграфі цього другого підрозділу під назвою «Постійний польський театр» автор розглядає процес організування сталої трупи і причини швидкого розпаду цього театру через півроку, тобто у

січні 1909 р., і знову ж характеризує виконавців, репертуар і публіку. Третій підрозділ першого розділу – «Польський театр під патронатом Київського польського товариства любителів мистецтва», у якому розглядається створення у 1906 р. аматорського театру, що його незабаром було перетворено на змішану трупку з аматорів і професіональних акторів, а в 1910 р. в рамках цього товариства виникає постійний польський професіональний театр. Розквіт цього театру починається у 1912 р., коли на його чолі стає відомий польський антрепренер Францішек Рихловський. І знову під увагу автора потрапляють театральні зали, в яких діяли ці колективи, сезонно характеризуються їх творчий склад і мистецька програма за 1906–1914 рр., стосунки з цензурою і міською поліцією, публіка. Автор доходить висновку, що у 1914 р. в Києві діяв уже досить стабільний постійний польський театр зі значними виставами, які давалися регулярно – чотири рази на тиждень, причому без матеріальних витрат. На цій сцені з'явилися вистави, які, на думку автора, варто назавжди записати до здобутків польського національного театру.

Другий розділ монографії – «Постійні театри під час першої світової війни». У ньому розповідається про діяльність Польського театру під дирекцією Францішка Рихловського, який з початком війни вийшов з-під патронату Київського польського товариства любителів сцени, оскільки це товариство втратило змогу знаходити спонсорів, які б підпирали діяльність театру. Ф. Рихловському довелося керувати театром на засадах приватної антрепризи. Долаючи труднощі воєнного лихоліття, Ф. Рихловський намагався тримати театр на високому мистецькому рівні. Причиною труднощів у керівництві театром були не тільки матеріальні нестатки, а й факт, що у Києві з'явилася велика група польських мистецьких емігрантів, серед яких були й актори драматичного театру, які потребували забезпечення фаховою працею. Ф. Рихловський намагався залучити до трупи найкращих з польських акторів. У сезоні 1915/1916 рр. Ф. Рихловський відмовився від функцій мистецького керівника театру, залишаючись адміністративним директором приватної антрепризи. Але в середовищі театру згурпувалися актори, які вимагали повернення до колективного керівництва театром, внаслідок чого було створене Товариство польського театру в Києві. І хоч Ф. Рихловському вдалося упоратись з опозицією, для театру настали важкі часи. На запрошення директора – мистецького керівника до Києва прибули актори Польського театру в Москві, який розпався, – Ю. Остерва, С.-К. Ярач, сценограф В. Дабік та інші особи, які привезли з собою нові театральні ідеї, почерпнуті від К. Станіславського внаслідок особистого спілкування з ним. Власне Ю. Остерві Ф. Рихловський передав функції мистецького керівника театру. В дуже скорому часі «театр Рихловського» перетворився на «театр Остерви».

Важливо тут відзначити, що П. Горбатовський посилається на працю українського автора – Богдана Козака, яка була опублікована 2001 року у двох версіях – українській і польській<sup>4</sup>, наголошуючи на факті наміру обох молодих театральних діячів заснувати спільний експериментальний театр. Але внаслідок матеріальної ситуації в театрі на початку 1917 р., коли й опалення театру зникло, і будинок театру влада намагалася реквізувати під військовий шпиталь, коли не вистачало коштів для оплати праці усіх членів колективу, театр почав катастрофічно занепадати, і 9 липня 1918 р. відбулася його остання вистава. Вірний власному дослідницькому принципіві, П. Горбатовський в окремих параграфах цього другого підрозділу ще раз не залишає поза своєю увагою такі питання, як театральна зала (театр до 1915 р. грав у приміщенні польського клубу «Огниво» («Вогнище»), а опісля перейшов до Нового театру на Мерингівській вул., 8), мистецька програма (характеристика вистав у 1914–1918 рр.).

Вистави усіх сезонів за 1914–1918 рр. П. Горбатовський оцінює як такі, що свідчили про цілковиту мистецьку зрілість цього колективу. У них брали участь чимало іменитих польських акторів, яких Ф. Рихловський запрошував до складу театру на певний сезон. Виставлялася передусім польська драматична класика від Ю. Словацького («Мазепа») до представників літературного угруповання «Молода Польща», тобто драматургів початку ХХ століття, інакше кажучи, польських модерністів. Виставлявся й багатий перекладний репертуар з європейської драматургії різних часів. Щоправда, не знаходимо там жодної п'єси українського або навіть російського драматурга. Очевидно, театр віддавав пріоритет українському театрові М. Садовського та іншим трупам, які гастролювали в Києві, а також російському театрові «Соловцов», як і іншим російським трупам, що навідувалися до Києва. Тим часом Київський театр Миколи Садовського у 1907–1917 рр. грав чимало п'єс польських драматургів, знову ж таки від «Мазепа» Ю. Словацького до «Зачарованого кола» і «З доброго серця» Л. Риделя та «Йолі» Є. Жулавського, а в театрі «Соловцов» ішов С. Пшибишевський<sup>5</sup>. Думається, вистави польських п'єс у театрі М. Садовського були інспіровані репертуаром польського театру Ф. Рихловського.

Третій підрозділ другого розділу – «Театр “Студії” Станіслави Висоцької». У висвітленні цієї теми П. Горбатовський мав таких поважних попередників, як видатний польський письменник і театральний діяч Ярослав Івашкевич, котрий був актором цього театру, що діяв у 1915–1917 рр.<sup>6</sup>, як польські театрознавці Ірена Шіллер<sup>7</sup> і Збігнєв Вільський, автор двох монографій про С. Висоцьку<sup>8</sup> і укладач збірника її теоретичних праць<sup>9</sup>. Перелічені праці доступні українським театрознавцям, які піднімали питання про театр С. Висоцької в Києві<sup>10</sup>. П. Горбатовський дотримується й тут прийнятої ним моделі дослідження: організаційні питання, театральні зали, програма

театру, творчий склад труп, репертуар. Театр «Студії» перестав існувати в кінці січня 1918 р.

Четвертий підрозділ другого розділу – «Драматичні театри в клубі “Огніво”»: Новий польський театр Ю. Фляха і Ю. Остерви, Польський театр К. Дунін-Маркевича і С. Висоцької» – стосується 1917–1918 рр. Театр Ю. Фляха (директор) і Ю. Остерви (мистецький керівник) позиціював себе як мистецька альтернатива для акторів, які вийшли з театру Ф. Рихловського і «Студій» С. Висоцької. П. Горбатовський, посилаючись на згадану вище працю Б. Козака, так само вважає, що частину новаторських починань Ю. Остерва почерпнув від Леся Курбаса. Театр цей проіснував до кінця 1918 року. Польський театр К. Дунін-Маркевича і С. Висоцької проіснував один сезон – з 29 серпня до 12 грудня 1918 р.

Окремо в другому розділі розглядаються польські ревізово-музичні театри в Києві, які з’явилися під час Першої світової війни, зокрема діяльність Варшавського театру мініатюр, який з жовтня 1915 року упродовж семи місяців працював у Києві. Натомість з травня 1916 р. розпочав свою діяльність «Київський польський театр», але він розпався наприкінці 1917 р. З січня 1917 р. упродовж чотирьох місяців у Києві діяв польський театр «Фіглики» («Жарти»). Усім цим короткочасним театрам автор присвячує окремі силуетки.

Третій розділ присвячений гостинним виступам у Києві окремих акторів, яких запрошував до свого театру Ф. Рихловський, і окремих труп. Автор характеризує найважливіші вистави. Окремо оглядаються польські музичні вистави (опери й оперети), кабаре.

Останній, четвертий, розділ монографії має назву «Випадкові вистави». В ньому йдеться про вистави для дітей і молоді, про різні театральні вечори і т. ін.

Закінчується монографія загальними висновками, в яких автор свідчить, що його метою були документування інформації про польське театральне життя в Києві у 1905–1918 рр., узагальнення матеріалу, який свідчив про непростий шлях утвердження цього театру від аматорських вистав до реформаторських починань Нового польського театру у 1917–1918 рр. Автор вважає, що Київ заслуговує подальшого зацікавлення дослідниками, зважаючи на специфічне місце, яке посідав цей театр у польському театральному житті на початку ХХ ст., зокрема на факт, що саме у Києві почалася у 1917–1918 рр. діяльність польських реформаторів театру, які реалізували реформу у відновленій Польській Республіці 20–30-х років ХХ ст. П. Горбатовський висловлює сподівання, що українські театрознавці продовжать дослідження історії польського театру в Києві, зважаючи на їхні публікації 90-х років ХХ ст. і початку ХХІ ст. «Польсько-український діалог дозволив би очікувати продовження нових інтерпретацій, які збагатили б



наші уявлення про польське театральне життя в Києві», – так закінчує він своє дослідження. І це справедлива думка, бо автор обійшов українську періодичну пресу цього періоду (хоч би газету «Рада»), яка відгукувалася на окремі явища польського театального життя в Києві.

У книжці є додатки: «Репертуар» (у якому розписано поденний репертуар усіх театральних колективів), «Трупи» (де перелічено повний посезонний склад усіх колективів), «Календар найважливіших гостинних виступів польських артистів і труп у Києві» (у межах кожного року).

Розділ «Бібліографія» містить перелік усіх архівів, у яких працював автор, приватних зібрань, опублікованих спогадів і щоденників, усіх дотичних до теми досліджень у вигляді окремих книжок, статей у збірниках, журналах. Подано перелік усіх періодичних видань з зазначенням років їх виходу, причому не тільки київських, а будь-яких, котрі писали про польське театральне життя в Києві.

Книжка щедро ілюстрована фотографіями з удокументуванням їх дат і місць знаходження.

Словом, маємо «до чиніння», як кажуть поляки, тобто маємо справу з ґрунтовним науковим дослідженням, що спирається на досвід сучасного західноєвропейського театрознавства і може бути прикладом для наших театрознавців. Бо ж чи маємо ми хоч одне таке сугубо наукове, так неординарно структуроване дослідження з історії українського театру?

На додаток до висловлених вище зауважень – ще кілька. У «Вступі» автор переказує на підставі різних праць з історії польського театру факти, що стосуються польських театральних традицій до 1905 року. «Перші сліди аматорських вистав, які гралися польською мовою, трапляються там (тобто у Києві. – *Р. П.*) вже у XVII ст.», – пише автор. Справді, польський історик літератури Міхал Вишневський ще 1845 р., спираючись на доступні йому джерела, писав, що спудеї Києво-Могилянської колеґії у присутності самого Петра Могили у 1633–1647 рр. грали шкільні вистави. А далі П. Горбатовський пише: «Важливу дату становить 1803 рік, коли в місті було засновано перший сталий театр». Ця теза потребує спростування. Автор залишився в полоні тверджень своїх польських попередників, які повторювали хибну версію, запроваджену до наукового вжитку одіозним російським письменником і журналістом Альфредом Фон-Юнком – організатором і редактором газети «Киевский телеграф» (1859), який опублікував 1857 р. у петербурзькому журналі «Музыкальный и театральный вестник» статтю з історії театру в Києві<sup>11</sup>, а коли став видавцем згаданої вище газети, то передрукував у ній цю статтю<sup>12</sup>. У ній автор стверджував, що до 1800 року в Києві не було театального приміщення, тому приїжджі польські і російські трупи давали свої вистави у приватних домах. Цей же автор написав, що будівництво приміщення першого київського міського театру було розпочате

в 1801 р. і що цей театр «был воздвигнут на счёт городских доходов в 1803 году»<sup>13</sup>, а ще далі автор заявив, що «первая труппа, которая прибыла в Киев и сняла театр, была под дирекциею Лотоцкого» і що перша вистава відбулася в нововідкритому приміщенні театру 9 вересня 1803 р.

Історик київського театру Н. Ніколаєв у своїй монографії, виданій у 1898 р., не зіславшись на жодну з цих публікацій<sup>14</sup>, майже буквально повторює цю інформацію.

Насправді сам Н. Ніколаєв згодом спростував своє твердження, хоч точної дати побудови театру в Києві ще довго не було встановлено. Аж у 1929 р. П. Рулін встановив за архівними джерелами цю дату: на початку січня 1805 року театр був уже закінчений<sup>15</sup>.

П. Горбатовський узяв хибні дати з неопублікованого нарису С. Квасковського «Польський театр у Києві 1800–1919 рр.», що зберігається в машинописі в Інституті мистецтв Польської академії наук у Варшаві. Невідомо, чи С. Квасковський послався на джерело, яким користувався, тобто чи він узяв ці сумнівні факти безпосередньо від А. Фон-Юнка, чи від Н. Ніколаєва, який виявився транслятором інформації, що походила від А. Фон-Юнка. Цю помилку повторювали вітчизняні історики київського театру до недавнього часу.

Польський театр у Києві міг існувати ще з січня-лютого 1798 р., коли у Києві на Подолі почали функціонувати т. зв. київські контракти, тобто славнозвісний міжнародний ярмарок, перенесений царським указом у 1797 р. з Дубна Волинської губернії. З опублікованого у 1984 р. листа польського актора і антрепренера А. Жмійовського до Київського військового, Подільського і Волинського генерал-губернатора В. В. Левашова від 13 березня 1834 року<sup>16</sup> стало відомо, що саме А. Жмійовський очолив перший міський театр у Києві 1800 р. в якомусь тимчасовому приміщенні і що 1804 р. київський магістрат за договором з А. Жмійовським вибудував театр (очевидно, у 1804 р. приміщення було вже зведене, але до січня 1805 р. велися якісь додаткові роботи). Інаугураційна вистава у новозбудованому київському міському театрі могла відбутися не раніше 1805 року і саме за директора театру А. Жмійовського.

Трапляються випадки неправильної транслітерації українських текстів (прізвища, назви наукових праць і т. ін.) польськими літерами.

Незважаючи на ці огріхи, обидві монографії П. Горбатовського про польське театральне життя в Києві у 1905–1938 рр. збагачують не тільки історію польського театру, а й театральну культуру України, бо йдеться про таке значне явище, яке мало місце на нашій етнічній території, оскільки польські вистави відвідували й українці та представники інших національностей, що жили тоді на нашій землі (та й живуть, слава Богові, досі).

<sup>1</sup> Веселовська Г. Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. (київський театральний модернізм) / Ганна Веселовська. 2-е видання, виправлене і доповнене. – К.: Видавництво «Гнозіс», 2007. – 228 с.

<sup>2</sup> Horbatowski Piotr. W szponach polityki: Polskie życie teatralne w Kijowie 1919–1938. – Warszawa: Oficyna Naukowa, 1999. – 255 s.

<sup>3</sup> Horbatowski Piotr. Polskie życie teatralne w Kijowie w latach 1905–1918. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009. – 306 s.

<sup>4</sup> Козак Б. Театральна етика Леся Курбаса і Юліуша Остерви // Мистецтвознавство України. – К., 2001. – Вип. 2. – С. 213–215; Kozak B. Etyka teatralna Łesia Kurbasa i Juliusza Osterwy (aspekt typologiczny) // Porównanie jako dowód: Polsko-ukraińskie relacje kulturalne, literackie, historyczne 1890–1999. – Poznań, 2001.

<sup>5</sup> Див.: Василько В. Микола Садовський та його театр / В. Василько. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1962. – 196 с.; Пилипчук Р. Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку ХХ ст.) / Ростислав Пилипчук // Варшавські українознавчі записки: Польсько-українські зустрічі. – Варшава, 1998. – Вип. 6–7 – С. 86–87; Лемещенко А. «Мазепа» Юліуша Словацького в Трупі українських артистів Миколи Садовського (Київ, 1913–1918 рр.) / Анна Лемещенко // Київські полоністичні студії. – К., 2000. – Т. 2: Юліуш Словацький і Україна. – С. 318–332; Ї ж: Трагедія «Мазепа» Ю. Словацького в українському театрі наприкінці ХІХ та на початку ХХ ст. (1897–1918 рр.) // Українсько-польські культурні відносини ХІХ–ХХ століття. – К., 2003. – С. 171–188; Ї ж: Українська театральна критика початку ХХ ст. про польські вистави у Трупі українських артистів під орудою Миколи Садовського (Київ, 1907–1917 рр.) // Київські полоністичні студії. – К., 2003. – Т. IV: Українсько-польські літературні контексти. – С. 201–220; Веселовська Г. Драматургія Станіслава Пшибишевського на сценах київських театрів 1900-х рр. // Українсько-польські культурні відносини ХІХ–ХХ століття. – К., 2003. – С. 154–171.

<sup>6</sup> Iwaszkiewicz J. Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr “Studia” / Jarosław Iwaszkiewicz. – Warszawa, 1963.

<sup>7</sup> Schiller I. Z kijowskich czasów Stanisławy Wysockiej / Irena Schiller // Pamiętnik teatralny. – 1962. – № 1.

<sup>8</sup> Wilski Z. Stanisława Wysocka / Zbigniew Wilski. – Warszawa, 1965; Ї його ж: Wielka tragiczka. – Kraków, 1982.

<sup>9</sup> Wysocka S. Teatr przyszłości / Stanisława Wysocka. – Warszawa, 1973.

<sup>10</sup> Пилипчук Р. Театральні зацікавлення Я. Івашкевича в українському періоді його життя (до 1918 р.) / Ростислав Пилипчук // Київські полоністичні студії. – К., 2001. – Т. 3: Ярослав Івашкевич і Україна. – С. 270–296; Ї його ж: Театральні реформатори Станіслава Висоцька і Лесь Курбас: типологія студійної роботи в Києві // Pamiętnik Kijowski. – К., 2002. – Т. 6: Polacy w Kijowie. – S. 105–115.

<sup>11</sup> Фон-Юнк А. История киевского театра с 1800 г. по 1857 г. // Музыкальный и театральный вестник. – 1857. – 16 июня. – № 23.

<sup>12</sup> Фон-Юнк А. История киевского театра с 1800 г. по 1857 г. // Киевский телеграф. – 1860. – 30 октября. – № 83; 3 ноября. – № 84.

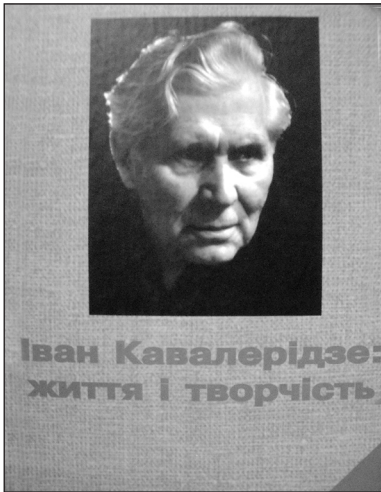
<sup>13</sup> Там само.

<sup>14</sup> Николаев Н. И. Драматический театр в г. Киеве: Исторический очерк (1803–1893 гг.) / Издание Я. Б-го и Н. Н[иколае]ва. – К.: Типография И. К. Чоколова, 1898. – С. 15.

<sup>15</sup> Рулін П. Збудування першого театрального будинку в Києві // Річник Українського театрального музею. – К., 1929. – Вип. I. – С. 89.

<sup>16</sup> Білокінь С. Життєпис першого антрепренера першого київського театру А. Жмі-йовського // Запрошення Секції краєзнавства при Музеї історії м. Києва на вечір, присвячений ювілею київського театру, 28 листопада 1984 р. Оригінал зберігається в Центральному державному історичному архіві України в м. Києві, ф. 442, оп. 1, справа № 1597, арк. 25–25 зв.

***Ростислав ПИЛИПЧУК***



**Іван Кавалерідзе : життя і творчість /** [Н. М. Капельгородська, О. Р. Синько, Г. Я. Складенко та ін.]. — К. : Київ, 2007. — 336 с.

До 120-ліття від дня народження І. П. Кавалерідзе колектив авторів (Н. М. Капельгородська, О. Р. Синько, Г. Я. Складенко, Л. І. Барабан, Ю. Д. Шлапак) видав, як на нинішній час, „великим” для України накладом (3000 прим.) книжку «Іван Кавалерідзе: життя і творчість».

Тема книжки не випадкова, адже її автори багато років присвятили вивченню, збереженню і популяризації творчої спадщини геніального українського скульптора, кінорежисера, художника, драматурга Івана Петровича Кавалерідзе як у Музеї-майстерні, так і на конференціях, у статтях, виступах перед школярами та студентами.

Непересічність і важливість цієї постаті для української культури безперечна, тому вихід будь-якої книжки, фільму або телепередачі завжди цікавий для мистецтвознавців. Тим більше в такому розкішному виконанні: на крейдованому папері вміщено чимало чудово відретушованих фотографій — самого митця, кадрів з фільмів, скульптур, світлин із знімального майданчика, фотокопій кіноафіш, листів і т. п.

У рецензованій книжці відповідно до творчої палітри митця представлено розділи — скульптура, кінематограф, театр, драматургія тощо.

У першому розділі «Життя як радість, сповнена сонцем» вміщено докладну біографію Івана Петровича Кавалерідзе, що зацікавить не лише фахівців, а й студентів творчих вузів, які вивчають його життя і творчість на багатьох курсах, наприклад, «Кінотелережисура», «Історія українського кіно», «Історія кіно радянського періоду», «Драматургія», «Актуальні проблеми режисури кіно і телебачення».

Важливими є ті сторінки біографії митця, що з цілком зрозумілих причин оминалися за радянських часів: гоніння після фільму «Прометей», історія створення фільму «Стожари», намагання запуститися із фільмами «Тарас Бульба» і «Богдан Хмельницький», трагічні зйомки «Довбуша», роки окупації

та післявоєнних поневірянь, пов'язаних із перебуванням І. Кавалерідзе на тимчасово окупованій території.

Шкода, що не згадано про режисерську лабораторію на Київській кінофабриці, якою І. П. Кавалерідзе керував під час роботи молодих режисерів і операторів над фільмами «Українські пісні на екрані».

Завершує цей розділ серія чудових портретів Івана Кавалерідзе різних років та фотокопія листа Ліни Костенко до митця.

У другому розділі «Скульптура Івана Кавалерідзе: великі образи великого майстра» розказано і, головне, показано скульптурні здобутки видатного митця. Надзвичайно важливим для культурологів, театрознавців, кінознавців та істориків мистецтва є підрозділ «Хроніка творчості» де в хронологічній послідовності надано відомості про всі скульптури, портрети, бюсти, статуетки, пам'ятники тощо. Далі на 86 сторінках представлено фотографії вищезгаданих робіт Кавалерідзе.

Наступний розділ – «Першовідкривач на ниві історичного фільму» відкриває нам ще одну, досить вагомую грань цього таланту – кінематограф. У екранному доробкові майстра – праця скульптором, гримером, декоратором і режисером художніх фільмів.

Викликає подив, що Н. М. Капельгородська двічі (на сторінках 25 і 166) згадала про «оборонний» фільм «Стожари» (1939), в якому їй, за її словами, навіть довелося зніматися, проте в наступному розділі «Фільми І. П. Кавалерідзе» між назвами «Запорожець за Дунаєм» (1937) і «Григорій Сковорода» (1959) чомусь не загадано про цей фільм ані під робочою назвою «Стожари», ані під остаточною – кіноновела «Країна Рад».

Потрібною і важливою у вищеназваному розділі є не лише фільмографія І. П. Кавалерідзе, а й список фільмів, що розповідають про життя і творчість митця, а також хронікально-документальних фільмів, кіножурналів, у яких зафільмовано самого Кавалерідзе. Справді, якщо фільмографію можна знайти у різних українських і закордонних довідниках, то інші дві позиції фактично не висвітлені. А отже будуть корисні професійним журналістам, режисерам, науковцям, а також усім, хто цікавиться кіно.

Так само придадуться для подальших досліджень наступні 10 сторінок, заповнених фотографіями зі знімального майданчика, кадрами з фільмів, фотографіями акторів тощо.

У четвертому розділі «Драматургія Івана Кавалерідзе в контексті епохи 60–70-х рр.» представлено унікальний матеріал – чотири п'єси митця: «Перекоп», «Вотанів меч», «Перша борозна», «Григорій Сковорода (Григорій і Параскева)». Вони були поставлені відомим театральним режисером Володимиром Оглобліним. У редакційній статті, що передує основному текстові, згадано про десяток п'єс митця. Та все ж таки було б надзвичайно важливо і цікаво, якби було надруковано хоча б декілька із невідомих праць.

Розділ «Йому завжди вистачало сонця...» складається зі спогадів людей, які працювали разом із Іваном Кавалерідзе, добре знали його: Любомир Лінгарт, Юхим Левін, Микола Машенко, Суламіф Цибульник, Григорій Колтунов, Петро Масоха, Микола Топчій, Лука Ляшенко, Василь Бородай, Іван Корнієнко, Леонід Владич.

Наприкінці книжки вміщено твір Ростислава Синька «Сповідь», в якому мистецькі переосмислюються деякі маловідомі сторінки життя І. П. Кавалерідзе.

Шкода, що в цій чудовій книжці інколи трапляються фактологічні помилки. Так, зокрема у спогадах Миколи Топчія «Це було свято!» зазначено: «Початок навчального 1928/29 року змусив мене відірватися від захоплюючої творчої роботи у фільмі „Злива”...» (с. 298). Проте вже у наступному абзаці читач із подивом може побачити, що друга зустріч відбулася чомусь у 1923 р. (!): «Знову доля звела мене з І. П. Кавалерідзе через кілька років – у 1923 році, на зйомках фільму „Коліївщина”, у якому я був уже оператором». Скоріш за все, це звичайна механічна помилка, коли цифри 3 і 2 поміняли місцями, адже автори на с. 169 в розділі «Фільми І. П. Кавалерідзе» правильно вказали рік виходу вищезгаданого фільму «Коліївщина» – 1933. Тобто на знімальному майданчику цього фільму режисер-постановник І. Кавалерідзе і оператор-постановник М. Топчій зустрілися у 1932 році.

Крім того, викликає подив, чому в спогадах М. Топчія забуто дві спільні роботи з Кавалерідзе – «Перекоп» (1930) і «Штурмові ночі» (1931), про які згадано на с. 168–169. Хоча в цьому разі спогади могли бути скорочені через брак місця.

Проте вищезгадані дрібні зауваження не псують загального чудового враження від цього видання. Крім того, хочеться подякувати авторам (деяких, на жаль, вже немає в живих) за чудову роботу і побажати випустити друге видання, доповнене і розширене. Видатний митець заслуговує на ще не одну працю про себе. Залучити б науковців, які теж займаються вивченням творчості майстра, поглибити і розширити вже наявні розділи, додати нові. Хоча це вже буде нова книжка. Величезним бонусом до неї були б покадрово відреставровані фільми І. П. Кавалерідзе. Випустити її можна було б до 125-ліття від дня його народження.

***Олександр БЕЗРУЧКО***



**Жилінський І.** Історія театального мистецтва Рівненщини / Ігор Жилінський. — Рівне : Видавець О. Зень, 2009. — 660 с. : іл.

Вихід у світ 2009 року монографії Ігоря Жилінського «Історія театального мистецтва Рівненщини» став результатом копіткої дослідницької праці автора впродовж кількох десятиліть. І. Ф. Жилінський є практиком театру, закоханим у свою справу. Сімнадцять років акторської праці на сцені Рівненського обласного музично-драматичного театру, багаторічна педагогічна робота на кафедрі режисури Рівненського державного інституту культури, яку протягом 1977–87 рр. він очолював, — ось той творчий доробок, з яким відомий актор і театральний діяч Ігор Жи-

лінський увійшов в історію вітчизняного театру. І майже весь цей час був присвячений також дослідницькій роботі — збиранню матеріалів, вивченню, осмисленню багатої на події та особистості театральної історії Рівненщини від витоків до сьогодення. Завершення тривалої праці та вихід друком монографії «Історія театального мистецтва Рівненщини» стало можливим за активної участі та допомоги колишнього учня Ігоря Жилінського, нині — професора Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету Богдана Столярчука.

Навіть у сьогоднішньому розмаїтті видань на театральну тематику цей «фоліант» не може залишитися непоміченим. Монографія І. Жилінського «Історія театального мистецтва Рівненщини» є ґрунтовним дослідженням виникнення, розвитку та побутування українського театру на території сучасної Рівненської області. Ці західноукраїнські землі протягом століть перебували під владою Литви, Польщі, Росії, проте процес формування національного театру відбувався навіть у несприятливих умовах. Від зародження елементів театральності у народних святах і обрядах до утворення перших аматорських гуртків, а згодом і до організації перших професійних труп — такий шлях розвитку театального мистецтва простежує Ігор Жилінський. Цей процес, характерний для українського театру взагалі, на землях Рівненщини набуває своєрідного поліетнічного забарвлення.



Національний театр розвивається в умовах тісного співіснування, взаємодії, взаємозбагачення з польським та єврейським театрами. Так, великий вплив на формування театрального життя Рівного мало відкриття 1908 року міського театру Лейби Зафрана, в якому змінювали одна одну трупи, що гастролювали, – українські та російські, єврейські та польські театральні колективи, а також оперні трупи.

Досліджуючи театральне життя Рівненщини, автор доводить, що організація у 1939 р. Рівненського обласного музично-драматичного театру була підготовлена історично і відбулася зовсім не на порожньому місці. Саме історії Рівненського облмуздраму, театрального колективу, якому І. Ф. Жилінський віддав майже два десятиліття творчої праці, відведено найбільш вагому частину монографії. Автор простежує шлях Рівненського театру від моменту утворення передвоєнного 1939 року і до сьогодення. Чи не вперше в театрознавчій літературі висвітлено трагічні події 1941–1944 р., коли театр, що перебував на окупованій території, практично припинив своє існування. Більшість акторів змушені були залишити місто, деяких гітлерівці розстріляли, а частина під керівництвом режисера Анатолія Демодовгопільського, працювали у створеному німецькою владою драматичному театрі. Трагічна загибель режисера від рук окупантів спричинила занепад театру.

Повоєнні роки – період відновлення Рівненського обласного музично-драматичного театру. І. Жилінський детально викладає історію постановок театру, базуючись як на власних спогадах (у трупі театру він працював з 1954 р.), так і на численних фактологічних матеріалах – документи, рецензії, тощо – які органічно введені у текст оповіді. Найбільш масштабні рівненські театральні події того періоду – постановка 1954 р. новим художнім керівником театру Германом Черешньовим інсценізації повісті Ольги Кобилянської «В неділю рано зілля копала» з блискучим акторським ансамблем та першопрочитання на українській сцені трагедії Вільяма Шекспіра «Король Лір», здійснене 1956 р. режисером Олександром Сичевським.

Взагалі, режисурі та режисерам Рівненського обласного музично-драматичного театру автор приділяє чи не найбільшу увагу протягом всього дослідження. Ґрунтовно проаналізовано практично всі зміни у художньому керівництві театру, зазначено, з якою програмою кожен режисер приходив до театру і який творчий доробок по собі залишав. Навіть режисери, запрошені на разові постановки, не залишилися поза увагою пана Жилінського. Наприкінці дослідження, окрім традиційної (проте надзвичайно повної та вичерпної!) спектаклеграфії наведено списки усіх режисерів, які працювали у Рівненському театрі впродовж 1941–1999 рр., перелік театральних сезонів та режисерів, у них задіяних, та навіть список артистів театру з правом постановки.

Поряд з масштабними творчими подіями на кожній сторінці дослідження «Історія театрального мистецтва Рівненщини» присутні яскраві моменти повсякденного життя театру, які неодмінно позначалися і на житті творчому. Так, велику увагу автор приділяє формуванню труп, її постійному оновленню, спадкоємності поколінь. Молоді енергійні випускники театральних вузів, які склали основу труп на початку 1960-х років – Анатолій Гаврюшенко, Ніна Ніколаєва, Володимир Сніжний (нині народні артисти України), Ліна Ізарова (заслужена артистка України) та інші – тепер є провідними майстрами сцени.

Ще один аспект життя Рівненського обласного музично-драматичного театру, на якому зосереджується Ігор Жилінський – історія театрального приміщення. З 1945-го і впродовж наступних п'ятнадцяти років театр працює у пристосованому приміщенні Будинку культури будівельників. Нарешті, 1960 року театр справляє довгоочікуване новосілля. Ця подія сприяла омолодженню труп, оновленню репертуару, в цілому – злету міського театрального життя. Як очевидець, І. Ф. Жилінський відтворює як радісні, так і драматичні життєві події – пожежа у новому приміщенні Рівненського театру 1978 р. сколихнула всю театральну громадськість. Тільки 1983 р., до 700-річчя міста Рівного, театр повертається до відбудованого приміщення. Незабаром тут було відкрито малу сцену, що за світловим та звуковим обладнанням, залом на 100 місць є однією з кращих в Україні. Цікаво, що вперше за всю історію української сцени в Рівному почав діяти театр просто неба. Для його створення використовується внутрішній дворик муздрамтеатру, де побудовано переносну сцену, залу на 256 місць, встановлено звукову та освітлювальну апаратуру.

У заключній частині дослідження Ігоря Жилінського зазначено, що нині тут відбувається утвердження театру молодого української держави. У 1997 р. колектив очолив Володимир Петрів – фахівець, новатор, здібний організатор. Формується новий репертуар, театр запрошує для постановки провідних майстрів сцени, режисерів, сценографів як з театрів України так і зарубіжжя. Важливою мистецькою подією для Рівненського театру стала постановка у 2005 р. містерії «Берестечко» за історичним романом Ліни Костенко, яку здійснив відомий режисер Олександр Дзекун. У цій виставі, як ніде, особливо щедро розкрився організаторський та акторський хист Володимира Петріва у надзвичайно складному та відповідальному образі гетьмана України Богдана Хмельницького. Ідея вистави – усвідомлення її героями, і глядачами відповідальності за долю України, за її майбутнє.

Окремим розділом Ігор Жилінський розглядає вистави Рівненського музично-драматичного театру, створені для дітей. Виховання майбутнього глядача, формування його художнього смаку – одне з головних завдань театру. В такому аспекті цей розділ книги перегукується з історією Рівненського академічного обласного театру ляльок, викладеною автором

дуже цікаво й ґрунтовно, окремою новелою. Повну картину побутування театру на Рівненщині створює також нарис з історії Острозького та Дубенського міських державних пересувних робітничо-селянських театрів протягом 1949–1959 рр. Таким чином, монографія І. Жилінського «Історія театрального мистецтва Рівненщини» є справжньою енциклопедією, прихід якої у науковий обіг можна тільки вітати.

Тим більш прикрими и недоречними видаються певні недоліки і похибки, наявні в означеному виданні. Так, до іменного покажчика якимось чином поряд з реальними особистостями потрапили персонажі п'єс та вистав — Богуславка Маруся, Бульби Тарас та Андрій, Голохвастий Свирид тощо. Робота коректора над виданням також хибує — з'являються «невідомі герої» Ніна Сніжко з «Барабанщиці» (стор. 5) та Ілько Юнга з «Патетичної сонати» (стор. 361), монографія Т. Кінзерської про життя і творчість відомої актриси Є. Зарницької має назву «Євфросинія Дарницька» (стор. 36). На жаль, список можна продовжити... Це значно обтяжить роботу студентів і науковців, які, безперечно, звертатимуться до наукового дослідження Ігоря Жилінського «Історія театрального мистецтва Рівненщини».

*Ірина МЕЛЕШКІНА*



**Брюховецька Л. І.** Своє/рідне кіно Леоніда Бикова. Монографія / Лариса Брюховецька. – К. : Редакція журналу «Кіно-Театр», Видво «Задруга», 2010. – 340 с., іл.

Вітчизняне мистецтвознавство на диво мало уваги приділяє вивченню української акторської школи другої половини ХХ століття. Існує чималий масив кінематографічної мемуаристики, але навіть знаковим постатям національних митців досі присвячено лише поодинокі портретні нариси, тоді як немає присвячених їм наукових досліджень. Парадокс, але телебачення (передусім – канали «Культура» й СТБ) значно більше працює над вивченням і популяризацією творчих здобутків визначних українських виконавців, ніж академічна наука. Це серйозна хиба, якщо

взяти до уваги роль провідних постатей вітчизняного кіно у формуванні ідентичності нації. Вплив таких майстрів, як Костянтин Степанков, Борислав Брондуков, Іван Миколайчук, Леонід Биков, Федір Стригун, Іван Гаврилюк, Наталя Наум, Лариса Кадочникова, Василь Симчич, Наталя і Ольга Сумські, Богдан Бенюк, Олексій Богданович і багатьох інших на творення сучасного українського культурного простору й способу мислення ще потребує глибокого аналізу. Головний редактор журналу «Кіно.Театр» Лариса Брюховецька належить до вузького кола науковців, котрі послідовно працюють на ниві дослідження вітчизняної кінематографії, роками збираючи розкидані по державних і приватних архівах матеріали, фотодокументи, записуючи спогади людей мистецтва, впорядковуючи й аналізуючи безліч інформаційних одиниць. У 80–90-ті дослідниця присвятила низку праць режисурі поетичної хвилі. На початку 10-х написала аналітичний огляд кінопродукції першого десятиліття незалежності країни у книзі «Приховані фільми. Українське кіно 90-х».

Видана 2010 р. монографія «Своє/рідне кіно Леоніда Бикова» – фундаментальна праця, яка дає змогу фахівцям і широкому колу шанувальників мистецтва легендарного українського актора і режисера Л. Бикова ознайомитися з його творчою лабораторією, побачити, в який спосіб його життєвий досвід і переконання трансформувалися у фільми, визначальні для розвитку вітчизняного кіномистецтва й духовності.

Зауважуючи, що кожен народ має власних законодавців думок і людських цінностей серед акторів-кумирів (Жан Габен і Жерар Філіпп у Франції, Тосіро Міфуне в Японії, Збігнев Цибульський у Польщі, Василь Шукшин у Росії), Л. Брюховецька виокремлює митців, які, на її думку, посіли таке місце в Україні: «В українському кіно II половини ХХ століття такими акторами (і разом з тим режисерами) були Леонід Биков та Іван Миколайчук. Обидва уособлювали в собі закодовану історію українського народу, його гірку долю і його незнищенну життєздатність. Навіть цілісність цього народу, актуалізовану в наші дні: один був з заходу, з Буковини, інший – зі сходу. Обидва несли в собі Україну, можливо, й позасвідомо».

Л. Брюховецька влітає творчість Л. Бикова у матеріал європейського кінематографа, проводячи паралель між його фільмами й близькими за темою картинами майстрів інших країн того періоду, щоб простежити одночасність і близькість художнього пошуку. Наприклад, «Зайчика» порівнює з фільмом «Жити» (1954) Акіри Куросави й «Живе такий хлопець», де Леонід Куравльов грає ще одного «дивака», тобто людину, котра живе поза стереотипами поведінки. Порівнює роботи Бикова з комедіями Вітторіо Де Сікі й По Джермі.

Авторка багаторазово наголошує на зв'язку Бикова з народом, на його фанатичній відданості мистецтву й людям. Визнаючи, що популярність Бикову принесли російські радянські комедії, вона зазначає, що всі зіграні актором персонажі «мають відблиск світла його особистості».

Суттєве місце в монографії посідає розгляд професійної акторської техніки Бикова. Л. Брюховецька подає короткі, але влучні оцінки його технічної майстерності: «Биков віртуозно нею володів. Кожен жест, рух – максимально точні, виправдані й природні. Можливо, тому він умів порухом губ передати стан героя не менш переконливо, ніж монологом. Він володів тим ігровим умінням, яке було притаманне акторам німого кіно». Для створення ємкого й емоційно наповненого образу митця Л. Брюховецька послуговується матеріалами спогадів його визначних колег – Михайла Ульянова, Павла Кадочникова, Костянтина Степанкова, Володимира Конкіна, Ігоря Владімірова, Сергія Сибеля та інших.

Монографія містить докладний і дуже змістовний аналіз різних пластів режисерських робіт Бикова «Зайчик» – від докладного розгляду драматургічних конструкцій і вміло акцентованих деталей побудови мізансцен чи стилістичних та інтонаційних особливостей діалогів до простежування алузій з реаліями часу й заглиблення в тексти рецензій та спогадів сучасників майстра.

Видання написано на науковому рівні, але й в розрахунку на широкого читача, на якого ця книжка, безперечно, заслуговує і який вже давно на неї чекає. Саме для шанувальників творчості Л. Бикова автор вводить пояснення цілком зрозумілих колегам понять на кшталт «акторського» режисера.

Назва «Своє/рідне кіно Леоніда Бикова» певною мірою протиставляє цю біографію актора книзі Ф. Раззакова «Наше любимое кино» (2004), де

також приділено увагу окремим епізодам творчої біографії цього актора й режисера. Мистецтво Леоніда Бикова, за Л. Брюховецькою, своє й водночас рідне саме для його народу.

Авторка розглядає створені Л. Биковим кінообрази в контексті української культури як цілісного явища. Саме з таких позицій вона порівнює Максима Перепелицю з класичними літературними персонажами Григорія Квітки-Основ'яненка: Осипом Скориком зі «Сватання на Гончарівці» і Шельменком-денщиком з однойменної комедії.

Слід відзначити продуманий підбір ілюстрацій до тексту – кадрів з фільмів, сцен з вистав, малюнків, – що доповнюють оповідь про митця й сприяють якнайповнішому розкриттю всіх граней творчої особистості Л. Бикова. Іноді одне вміщене автором фото для поінформованого читача дорівнює окремому розділові монографії. Наприклад, Леонід Биков і Олексій Смирнов, зафіксовані разом в епізоді зі стрічки «Зайчик» – це передісторія майбутнього іскрометного дуету маестро Титаренка та його механіка Макарича у фільмі «В бій ідуть тільки „старики”». Це наводить на думку, що, ще знімаючись у «Зайчику», Биков дізнався про героїчне минуле Смирнова, військового льотчика, нагородженого за відвагу кількома орденами, й вирішив зробити з ним власну, сокровенну картину про війну.

Професійно інтерпретуючи тексти фільмів радянської доби за участю Бикова, Л. Брюховецька зіставляє їхнє сучасне й усталене в кінознавчій традиції прочитання, подаючи власний коментар. Шар за шаром відкриває мистецькі, ідеологічні й суто людські, побутові смисли й підтексти, закладені актором у його сценічні й кінематографічні образи.

Грунтовна обізнаність з матеріалами життя і творчості Бикова дає авторці можливість вводити в дослідження важливі для історії українського кіно подробиці, приховані за кадром знакових для його розвитку фільмів, як-от дуже промовиста оповідь про роботу актора над роллю доброго чорта Куця в «Пропалій грамоті» (1971, реж. Б. Івченко), де він так і не знявся через перелом ноги.

Лариса Брюховецька – правдивий трудар мистецтвознавства, історії кіно. Її мисленню чужі ефектні літературні прийоми, блиск парадоксів. Працюючи над монографією про творчість легендарного митця, вона прагне передусім подати вичерпну, унікальну за обійманням дотичного до творчої персоналії строкатого матеріалу з історії театру й кіно за чверть століття. Зібрані в десятках публікацій, архівних документах, особисто записаних спогадах сучасників Бикова відомості викладено з використанням досконалого наукового апарату, але разом з тим – у цілком посильній для широкого читача літературній формі. Лише тираж у 300 примірників може стати перешкодою на шляху цього вельми актуального для розвитку національної культури дослідження.

*Людмила НОВІКОВА*

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Бабанська Наталія Григорівна** – завідувачка Музею М. К. Заньковецької (Музей театрального, музичного і кіномистецтва України).

**Безгін Олексій Ігорович** – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент НАМУ, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Безручко Олександр Вікторович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри кіно і телебачення, директор Інституту телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету.

**Ботунова Галина Яківна** – заслужений працівник культури України, доцент, зав. кафедри театрознавства, декан театрального факультету Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

**Бурлуцький Андрій Володимирович** – старший викладач кафедри сценічної мови факультету театрального мистецтва КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Васильєв Сергій Сергійович** – викладач кафедри організації театральної справи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,

**Виткалов Сергій Володимирович** – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв.

**Вітер Василь Петрович** – доцент кафедри режисури телебачення КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Гонтар Наталія Іванівна** – завідувачка Музею П. Саксаганського (Музей видатних діячів української культури Лесі Українки, М. Лисенка, П. Саксаганського, М. Старицького).

**Заболотна Валентина Ігорівна** – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри театрознавства КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Коваленко Олена Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса.

**Коваленко Юлія Петрівна** – викладач кафедри театрознавства Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

**Корнієнко Владислав Вікторович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри організації театральної справи КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Кравчук Петро Іванович** – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з науково-навчальної роботи КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Лягушенко Андрій Геннадійович** – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент, директор Училища хореографічного мистецтва «Київська муніципальна українська академія танцю імені Сержа Лифаря».

**Мелешкіна Ірина Олександрівна** – заступник директора з наукової роботи Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

**Миленька Галина Дмитрівна** – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Мусієнко Оксана Станіславівна** – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент НАМУ, кандидат мистецтвознавства, професор, зав. кафедри кінознавства КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Нагірна Олеся Ярославівна** – директор дитячої школи мистецтв (с. Широке Виноградівського р-ну Закарпатської обл.), аспірантка кафедри театрознавства факультету театрального мистецтва КНУ театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Некрасова Ганна Олександрівна** – аспірантка кафедри культурології Київського національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова.

**Новікова Людмила Євгенівна** – мистецтвознавець відділу кінознавства та телебачення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.



**Овчієва Леся Петрівна** – асистентка-стажистка 2-ої кафедри акторського мистецтва та режисури драми КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Одинець Олексій Сергійович** – заслужений працівник культури України, доцент кафедри режисури телебачення КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Пилипчук Ростислав Ярославович** – заслужений діяч мистецтв України, академік НАМУ, кандидат мистецтвознавства, професор, радник ректора КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Полякова Юліана Юріївна** – головний бібліограф науково-бібліографічного відділу Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна.

**Росляк Роман Володимирович** – докторант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Собіянський Віктор Дмитрович** – аспірант кафедри театрознавства КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Черков Георгій Анатолійович** – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кінознавства та телебачення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Юдкін-Ріпун Ігор Миколайович** – член-кореспондент НАМУ, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу культурології та театрознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Науковий вісник** Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого; Редкол.: О.І.Безгін (голова) та ін. – К., 2010. – Вип. 7. – 372 с.

## ДО УВАГИ АВТОРІВ

**Редакційна колегія «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого» запрошує Вас до активної співпраці!**

На розгляд приймаються рукописи статей в одному примірнику. Обсяг статті не повинен перевищувати **20–25 сторінок** (1 авторський аркуш). **За зміст статті, достовірність фактів, цитат, дат тощо відповідає автор.**

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Матеріал обов'язково має супроводжуватися **анотаціями з ключовими словами та назвою статті** (*українською, англійською та російською мовами*), інформацією про автора (треба зазначити прізвище, ім'я та по батькові (повністю), науковий ступінь, вчене звання, почесні звання, місце роботи та посаду, номери телефонів для зв'язку, адресу електронної пошти).

Неопубліковані матеріали авторів не повертаються. Редколегія не завжди поділяє точку зору автора, зберігає оригінальний стиль матеріалів, залишає за собою право **редагувати й скорочувати** подані матеріали.

Посилання на «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» при передруку публікацій **є обов'язковим**.

Рукопис має бути набраним без переносів слів, у текстовому редакторі Microsoft Word for Windows, шрифтом Times New Roman, кеглем 14, міжрядковий інтервал 1,5, з однократними пробілами між словами, на сторінках формату А4, з нумерацією сторінок внизу.

Абзацні відступи мають формуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Посилання (виноски) виконуються через меню «Вставка» **автоматично** в кінці тексту. Купюру в цитатах (навмисно пропущену автором статті частину цитованого тексту) позначають трьома крапками, взятими в кутові дужки: <...>.

Файл має бути записаним на CD-ROM або на електронний накопичувач (флеш-пам'ять) у форматі .DOC або .RTF.

Матеріали надсилаються поштою на адресу: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, редакція «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» або електронною поштою

(E-mail): [karpenko-kary@ukr.net](mailto:karpenko-kary@ukr.net)

Телефони для довідок: (+380 44) 272-10-32; 272-02-20, тел./факс: 272-11- 25, 272-02-17.

Міністерство культури України  
Київський національний університет  
театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого

**НАУКОВИЙ ВІСНИК**  
**Київського національного університету**  
**театру, кіно і телебачення**  
**імені І. К. Карпенка-Карого**

**Збірник наукових праць**

**Випуск 7**

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-41Р,  
видане Міністерством юстиції України 14.04.2006 р.  
(за звітний період перереєстровано за постановою ВАК від 18.11.2009 № 1-05/5)*

ISBN 978-966-493-263-6

*Редактор Т. К. Щегельська  
Оригінал-макет і дизайн П. Г. Щегельський  
Коректор Т. К. Торецька*

Підписано до друку 20. 12. 2010. Формат 70x100 1/16.  
Папір офсетний. Гарнітура Ньютон. Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 22,72.  
Наклад 300.

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,  
редакція «Наукового вісника» Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.