

Міністерство культури і туризму 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.

Випуски 4-5

Київ
2009

УДК 7. 01 (05)

Засновник – 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. Київ- Черкаси. Київ; Черкаси: КНУТКТ; видавець Чабаненко Ю., – 2009, 522 с.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

О.І.Безгін, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (*голова редколегії*); **І.Д.Безгін**, заслужений діяч науки і техніки України, академік 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 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 Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор; **О.І.Оніщенко**, доктор філософських наук, професор; **Р.Я.Пилипчук**, заслужений діяч мистецтв України, академік Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (*науковий редактор*); **Р.В.Росляк**, кандидат мистецтвознавства (*відповідальний секретар*); **В.Л.Скуратівський**, академік 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 Академії мистецтв України, доктор філософських наук, доцент.

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

*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.).*

Усі науково-теоретичні статті прорецензовані.

У збірнику наукових праць досліджено проблеми теорії та історії театрального мистецтва, кіномистецтва, телебачення, культурології, мистецької педагогіки. Крім того, збірник містить історикографічні і джерелознавчі матеріали та рецензії на нові мистецтвознавчі видання.

Видання буде корисним для фахівців галузі культури і мистецтва, науковців, викладачів, аспірантів і студентів та широкого кола читачів.

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

ЗМІСТ

Олексій Безгін Нові наукові пошуки в галузі художньої культури	6
---	---

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Олександр Клековкін Світ театру: історія впорядкування	10
Галина Миленька Естетичний потенціал теоретичної спадщини Фрідріха Шіллера: до постановки проблеми	28
Тетяна Жицька Театральні контури архетипних сюжетів у драматургії С.Черкасенка	47
Наталія Єрмакова Пангерманізм Леся Курбаса	57
Тетяна Бойко До питання про виконавську практику Йосипа Гірняка березильського періоду (1922–1933 рр.)	68
Василь Андрійцьо Олександр Загаров – директор і мистецький керівник Руського театру Товариства «Просвіта» в Ужгороді (1923–1925 рр.)	82
Валерій Гайдабура Сергій і Анна Радлови у табірному театрі ГУЛАГу	105
Віктор Гуменюк «Кохання в стилі бароко» Ярослава Стельмаха на сцені Кримського акаде- мічного українського музичного театру ..	123
Надія Соколенко Про термін «постдраматичний театр»	131

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

Ольга Пашкова Кінообразність О.Довженка в контексті авангардних течій мистецтва 20-х років XX ст.	140
Вікторія Довгаленко Мотив маски в кінематографі у контексті теоретичних розвідок (20-ті роки XX століття)	157
Дмитро Тяжлов Роберт Флаєрті та Дзига Вертов: єдність протилежностей	166
Оксана Мусієнко Кінематограф Фелліні: парадигма природи і культури	182

CONTENTS

Oleksii Bezgin The new science search in the artistic culture sphere	6
---	---

DRAMATIC ART

Oleksandr Klekovkin The world of theatre: history of regulation	10
Halyna Mylen'ka Aesthetic Potential of Friedrich Schiller's Heritage before Setting the Problem	28
Tetyana Zhyts'ka Theatre contour of archetype plots in dramaturgy of S.Cherkasenko	47
Nataliya Yermakova Pan-Germanism of Les' Kurbas'	57
Tetyana Boyko Executive practice of Yosyp Hirnyak in the period of Berezil' theatre (1922–1933)	68
Vasyl Andrii'ts'o Oleksandr Zaharov – director and art manager of Russian theatre in a company «Prosvita», Uzhhorod (1923–1925)	82
Valerii Haydabura Serhii and Anna Radlovs in the camp theatre GULAG	105
Viktor Humenyuk «The love in baroque style» of Yaroslav Stelmakh on the stage Crimean Academic Ukrainsin Music Theatre	123
Nadiya Sokolenko About term «postdramatic theatre»	131

SCREEN ARTS

Olha Pashkova Cinema figurativeness of O.Dovzhenko in the context of vanguard art movements in 20 th of 20 century	140
Viktoriya Dovhalenko Motive of mask in cinema in the context of theoretical explorations (20 th of 20 century)	157
Dmytro Tyazhlov Robert Flaherty and Dzyga Vertov: unity of oppositions	166
Oksana Musienko Fellini's cinematograph – paradigm of nature and culture	182

Людмила Новікова Кінематографічний імідж України й українців: західна складова	202
Олександр Гончаренко «Ражін»: екранна версія чеховської «Палати № 6». Сучасне бачення	216
Ірина Зубавіна Художнє моделювання часопростору у кінематографі як семантико-естетичний пошук	224
Оксана Мусієнко-Фортунська Продюсерська діяльність і рівні кінематографічного синтезу	240
Діана Дзюба Телебачення як базовий аудіовізуальний конструкт медіа-культури інформаційного суспільства	247

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Олена Оніщенко Проблема просторових видів мистецтва в теоретичній спадщині А.Шопенгауера	260
Наталія Владимірова Адольф Аппія: осмислення музики Ріхарда Вагнера крізь філософію Фрідріха Ніцше	271
Євгенія Миропольська «Філософія абсурду» і художні практики ХХ століття	279
Ігор Юджін-Ріпун Фразеологія драми у висвітленні когнітивної лінгвістики	287
Марина Братерська-Дронь «І не залишилось нікого...»: (До проблеми істинності сучасного кіномистецтва)	299

ІСТОРІОГРАФІЯ. ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО

Роман Росляк Українське кінематографічно-фільмове товариство «УКФО–Г.І.Лібкен» та його статут	310
Сергій Тримбач «Довженківська енциклопедія»: проблеми одного видання	334
Олександр Безручко Перший етап реформи кіноосвіти 1934 року	346

ПЕРСОНАЛІЇ

Ростислав Коломієць Гнат Юра і Лесь Курбас. Інспірація протистояння	360
Петро Кравчук П'єси В.Винниченка у постановках Г.Юри на	

Lyudmyla Novikova Cinematographic image of Ukraine and Ukrainians: its Western part	202
Oleksandr Honcharenko «Ragin»: screen version of Chekhov's «Room № 6». Modern view	216
Iryna Zubavina Art modeling of space and time in cinema as semantic-aesthetic search	224
Oksana Musienko-Fortuns'ka Producer's work and levels of cinematographic synthesis	240
Diana Dzyuba Television as a basic audio and visual construct of media-culture in information society	247

SCIENCE OF CULTURE

Olena Onischenko Problem of spatial kinds of art in the theoretical heritage of A.Shopengauer	260
Nataliya Vladymyrova Adolf Appia: comprehension of Richard Wagner's music throughout Friedrich Nietzsche's philosophy	271
Evgeniya Myropols'ka «Absurdism» and art practice in 20 century	279
Igor Yudkin-Ripun Drama phraseology in the context of cognitive linguistics	287
Maryna Braters'ka-Dron' And no one stayed (to the problem of immateriality of modern cinema art)	299

HISTORIOGRAPHY. SCIENCE OF SCOURCE

Roman Roslyak Ukrainian cinematographic and film company «UKFO – G.I.Libken» and its status	310
Sergii Trymbach «Dovzhenko encyclopedia»: the problem of one edition	334
Oleksandr Bezruchko The first phase of reformis in cinema education in 1934	346

PERSONNELS

Rostyslav Kolomiets' Gnat Yura and Les Kurbas: inspiron of opposition	360
Petro Kravchuk V.Vynnychenko's plays in performance of Hnat	

сценах Молодого театру та Нового драматичного театру імені Івана Франка (1919–1923 pp.) 375

Галина Ботунова

Гнат Юра у харківському періоді організаційно-творчої діяльності Державного драматичного театру імені І.Франка (перший сезон – 1923–1924 pp.) ... 392

Ганна Веселовська

Вічний Швейк – Гнат Юра: маска для власної долі 412

Валентина Заболотна

Гнат Юра і Амвросій Бучма – творчі перехрестя 421

Михайло Захаревич

Засади організаційної діяльності Гната Юри в Київському державному академічному драматичному театрі імені Івана Франка 433

Андрій Лягушенко

Гнат Юра – видатний організатор театральної справи 442

**МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА.
ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД**

Юрій Висоцький

Наближення до Мольєра: (Про деякі змістовні аспекти роботи над дипломною виставою на акторському курсі) 450

Григорій Максименко

Реабілітація психофізичного апарату артиста в пост-творчому періоді 469

Інна Кочарян

Особливості фінансового менеджменту у вищих навчальних закладах 483

БІБЛІОГРАФІЯ. РЕЦЕНЗІЇ

Яна Партола

Черкашин Р.О., Фоміна Ю.Г. Ми – березільці: театральні спогади-роздуми .. 494

Ростислав Пилипчук

Наталя Борисівна Кузякіна: біобібліографічний покажчик 498

Світлана Бирик, Світлана Єрмоленко

Гладішева А.О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність 504

Наталія Мусієнко

Кадочникова Л.В. Бєлая птїца: полєты наяву и во сне 508

Оксана Мусієнко

Зубавїна І.Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої дійсності 511

Вїдомостї про авторїв 517

Yura on the stage of Young theatre and New Dramatic Theatre named after I.Franko (1919–1923) 375

Halyna Botunova

Hnat Yura in Kharkiv period of art-organisation work of State I.Franko Dramatic Theatre (first season – 1923–1924) 392

Hanna Veselov's'ka

Eternal Shveik – Hnat Yura: a mask of own fate 412

Valentyna Zabolotna

Hnat Yura and Amvrosii Buchma – creative crossroads 421

Mykhailo Zakharevych

The principles of Gnat Yura's organization activities in the Kiev Stage I.Franko Academic Dramatic Theatre 433

Andrii Lyahushchenko

Hnat Yura – an outstanding manager of theatre business 442

**ART PEDAGOGICS.
PRACTICAL EXPERIENCE**

Yuriy Vysots'kyi

Bringing near Molière (about some substantial aspects of Diploma performance on the actor's course) 450

Hryhorii Maksymenko

Rehabilitation of an actor's psycho-physical apparatus in post-creative period ... 469

Inna Kocharyan

Peculiarities of financial management in High Education Institutions 483

BIBLIOGRAPHY

Yana Partola

Cherkashyn R.O., Fomina Y.G. We are «bereziltsi»: theatre thoughts, memories 494

Rostyslav Pylypchuk

Natalya Borysivna Kuzyakina: bibliographic index 498

Svitlana Bybyk, Svitlana Jermolenko

Hladysheva A.Ā. Stage speech. Announcer's and orthoepic normative 504

Nataliya Musienko

Kadochnikova L.V. White bird: the flights in reality and in dream 508

Oksana Musienko

Zubavina I.B. Screen culture: means of art reality modeling 511

Information about authors 517

НОВІ НАУКОВІ ПОШУКИ В ГАЛУЗІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Сучасні проблеми широкого і розгалуженого вивчення історії та теорії виконавського мистецтва, а також культурологічні дослідження зачіпають сьогодні найбільш актуальні аспекти художньої творчості в театрі, кіно і телебаченні. Така активізація наукових розвідок, попри соціально-економічні негаразди, характерна для сучасної України, котра перебуває в процесі переорієнтації суспільства на нові культурні цінності, пошуку шляхів адекватного осмислення національного буття. У контексті інтеграції України до європейського і світового культурного простору нагальною є потреба вивчення вітчизняних національних історично-культурних традицій, сучасної культуротворчості, процесів створення зразків мистецької діяльності. Тому важливим завданням дослідників стає також вивчення доробку, «який вона має тепер асимілювати – за словами академіка М.В.Поповича, – на нових, сучасних цивілізованих європейських засадах». Враховуючи це, появу чергового випуску Наукового вісника університету зумовила необхідність осмислення згадуваних вище актуальних проблем у контексті сучасних соціокультурних перетворень в Україні.

Саме про всі ці якості великого митця йдеться на сторінках Вісника у нових розвідках відомих дослідників театрального мистецтва Г.І.Веселовської, В.І.Заболотної, М.В.Захаревича, Р.Г.Коломійця, П.І.Кравчука, А.Г.Лягуценка.

Розділ «Театральне мистецтво» цього річного видання містить матеріали театрознавчих досліджень різної проблематики – від теоретичних та історичних розробок вітчизняної та зарубіжної тематики до словникових побудов і публікацій епістолярних свідчень минулих подій. Це наукові праці відомих дослідників Н.П.Єрмакової (про спробу інтерпретувати вплив німецької художньої культури на мистецьку особистість Леся Курбаса), Г.Д.Миленької (про спробу виділити з великого філософсько-естетичного доробку Фрідріха Шіллера в окреме дослідження проблему його естетичних поглядів на специфіку театру і дослідити естетичні категорії, запропоновані Шіллером стосовно театру), О.Ю.Клековкіна (про основні тенденції театрального словникарства середини XVIII – початку XXI ст.), В.М.Гайдабури (перша україномовна

публікація листування протизаконно репресованих – відомого російського режисера Сергія Радлова та його дружини Анни Радлової та про мало досліджене поняття «Театр ГУЛАГу») тощо.

Розділ «Екранні мистецтва» містить різноаспектну картину досліджень, розгорнуту на матеріалі наукових розробок проблем кіно і телебачення. В цьому розділі Вісника поряд з ґрунтовними розробками досвідчених мистецтвознавців – О.С.Мусієнко «Кінематограф Фелліні: Парадигма природи і культури», І.Б.Зубавіної «Художнє моделювання часопису в кінематографії як семантико-естетичний пошук» та інших представлена група молодих науковців – аспірантів і здобувачів, яким надана можливість опублікувати свої напрацювання, пов'язані з роботою над дисертаційними творами з проблем екранних мистецтв.

З розвитком сфери гуманітарних знань активно розширюється система досліджень культурного потенціалу суспільства, спрямованих на вивчення духовного виробництва і його складових – пізнання, моральності, виховання тощо. Саме тому вони тематично об'єднані в наступному розділі під назвою «Культурологія». Праці досвідчених науковців, орієнтовані на вивчення різних аспектів художньої культури засобами і методами, розробленими у суміжних галузях наукових знань, – історії, філософії, естетиці, мистецтвознавстві, лінгвістиці та ін. Скажімо, доктор філософських наук О.І.Оніщенко звертається до естетичного аналізу теоретично розробленої А.Шопенгауером концепції просторових видів мистецтв і розкриває її як проблему видової специфіки мистецтва в контексті історії естетичної думки і на прикладі різних видів художньої культури. Доктор мистецтвознавства І.М.Юдкін-Ріпун досліджує фразеологію драматичних творів з позицій когнітивної лінгвістики. Він простежує, яким чином ідіоми в драматургічному тексті продукують взаємні референції, що виходять за межі цього тексту і створюють передумови утворення афоризмів. Не менш своєрідно доктор філософських наук, кандидат мистецтвознавства М.Т.Братерська-Дронь вдається до мистецтвознавчого аналізу етико-філософської категорії «духовності» у кінотворчості. Автор спиняється також на висвітленні концептуальних питань духовного відчуження, морального релятивізму в мистецтві, інверсії в системі «мистецтво – маскультура». Частиною своєї докторської дисертації представила читачеві кандидат мистецтвознавства Н.В.Владимирова у вигляді наукової статті, присвяченої проблемі осмислення реформатором західноєвропейського театру Адольфом Аппія музики Ріхарда Вагнера, спираючись на концептуальні позиції філософії Ф.Ніцше. І, нарешті, кандидат філософських наук Є.В.Миропольська у своїй статті представляє естетико-культурні імплікації «філософії абсурду» на матеріалі художніх практик ХХ століття, завершаючи культурологічний розділ Вісника.

Розділ «Історіографія. Джерелознавство» представлений публікаціями С.В.Тримбача «Довженківська енциклопедія»: проблеми одного видання», Р.В.Росляка «Українське кінематографічно-фільмове товариство “УКФО–Г.І.Лібкен” та його статут» і О.В.Безручка «Перший етап реформи кіноосвіти 1934 року».

Розділ «Персоналії» цього разу відтворює риси, напрями творчості, види і принципи багатогранної діяльності великого діяча вітчизняного театрального мистецтва Гната Петровича Юри, 120-річчя від дня народження якого культурна громадськість відзначила у 2008 році, а в Київському національному університеті театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого відбулася наукова конференція, присвячена життю і творчості великого митця. Талановитий актор, режисер, організатор театральної справи, фундатор Київського національного драматичного театру ім. Івана Франка і довгі роки його керівник, професор Київського театрального інституту – тепер Національного університету ім. І.К.Карпенка-Карого – Гнат Юра як актор був блискучим інтерпретатором характерних образів у світовій та українській драматургії. Його творчості були притаманні народний гумор, легка іронія та їдка сатира, повнота і соковитість побутових характеристик, щирість і теплота створюваних ним образів. Найкращі вистави, поставлені Гнатом Юрою, були позначені високим професіоналізмом, насиченістю фарб, ретельною розробкою динаміки взаємодії персонажів, побудов масових сцен. Особливий талант Г.П.Юра виявив у керівній діяльності, він понад чотири десятиліття очолював театр ім. Івана Франка як художній і адміністративний керівник, виявивши при цьому неабиякі здібності ще й у кадровій та організаторсько-економічній справі, у стосунках з майстрами сцени в театрі та за його межами, з тими, хто підтримував його творчий хист і бачення, і з тими, хто не поділяв його поглядів, позицій, підходів до творчості.

Три статті цього випуску Вісника становлять матеріали досліджень проблем мистецької освіти та практичного досвіду творчої діяльності митців. Це статті з питань удосконалення акторської майстерності (Ю.П.Висоцький), подолання «виконавчого синдрому в пост-творчому періоді» (Г.Ю.Максименко), особливостей матеріального забезпечення навчального процесу в закладах вищої мистецької освіти (І.С.Кочарян).

Завершують Вісник рецензії на нові наукові видання з проблем художньої культури.

Опубліковані у Віснику матеріали можуть бути корисними дослідникам, аспірантам та здобувачам наукових ступенів, студентам, які докладають зусиль у роботі студентських наукових товариств, усім, хто цікавиться питаннями розвитку гуманітарної наукової думки, мистецтвознавства і культурології.

ТЕАТРАЛЪНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792. 0.38 : 030

Олександр КЛЕКОВКІН

СВІТ ТЕАТРУ: ІСТОРІЯ ВПОРЯДКУВАННЯ

У статті розглянуто основні тенденції у зарубіжному театральному словникарстві – від видання першого театрального словника театру (1754) до видань початку XXI ст.

Ключові слова: театральный словник, термінологія театру.

В статье рассмотрены основные тенденции в словарном деле зарубежного театра – от издания первого театрального словаря (1754) до изданий начала XXI ст.

Ключевые слова: театральный словарь, терминология театра.

The basic tendencies in formation of foreign theatrical dictionaries – from the edition of the first dictionary of theatre (1754) to editions of beginning XXI of a century are considered.

Keywords: the theatrical dictionary, theatre terminology.

1754 року у Парижі була видрукувана праця, від якої починається історія нового жанру – перше довідкове видання з питань театрального мистецтва – «**Кишеньковий театральний словник <...> Антуана де Лері**»¹. Згодом жанр театрального словника з усіма його різновидами дістане значне поширення у західному театрознавстві, однак поки що, хоча від цієї дати минуло два з половиною століття, шукати цю дату у працях, присвячених революційним змінам у царині театру – марно. Попри те, що подія й справді була революційною – одна з найперших спроб упорядкувати світ театру; нехай поки що лише світ слів, але слова – це відбитки уявлень, отже, й світу.

На відміну від «Поетики» Аристотеля, праць теоретиків шкільного театру і класицизму, зосереджених на «драматичній поезії», сам факт появи першого театрального, а не драматичного словника переорієнтував увагу читача на інше – на практику сцени. І не будемо вважати випадковим збігом обставин, що саме у ці роки з'являється й праця Франсуа Ріккобоні, у назві якої чи не вперше фіксується словосполучення «Мистецтво театру» («L'art du theatre», 1750).

Хоч які б закиди ми робили на адресу цього видання сьогодні, але тоді, у 1754 році, це був **найперший у світі театральний словник**, який цікавий сьогодні не лише як колекція сценічних старожитностей; передусім це видання унаочнило потребу в упорядкуванні світу театру, розпочавши з персоналій і творів. Надалі це шістсотсторінкове видання визначить один із популярних напрямів у театральному словникарстві: власні імена і назви творів (драматурги, композитори, їхні твори, виконавці, склад театральних труп тощо). Термінологія поки що зустрічається хіба що у списку абревіатур на початку видання (Acad. – Académie Royale de Musique; Ac. – Acte; Ball. – Ballet; Com. – Comédie; Dram. – Dramatique та ін.) і у самих статтях, присвячених тим або іншим мистецьким явищам.

1767 року в Парижі виходить друком ще один театральний словник – «**Словник паризьких театрів** <...>»². Це також довідник акторів, композиторів, драматургів і творів, що виставлялися на французькій сцені. Термінологічні вкраплення на сторінках цього видання (водевіль та інші жанрові визначення) поки що мають випадковий характер і не утворюють системи.

1776 року в Парижі з'явиться ще одне довідкове видання з питань сценічного мистецтва – тритомний «**Драматичний словник** <...>» С.Шамфора і Ж. де Лапорта³. Цей довідник, крім творів, що виставлялися на французькій сцені, містить ряд термінів: *Академія королівська музична, акт, актор, алегорія, антистрофа, апарт, арлекін, мистецтво театральне (art théâtral) та ін.*

1787 року мода на театральні словники докотилася до Російської імперії, де й було видрукувано «**Драматической словарь** <...>», який містив стислу інформацію про російські та іноземні драматичні твори. Незважаючи на те, що видання це сьогодні може сприйматися як доволі курйозне, воно є надзвичайно цінним джерелом вивчення театральної культури XVIII ст. Що ж до курйозності, то вона визначена вже у Передньому слові, від цитування якого важко втриматися: «К счастью нашему, время оное переменялось; просвещение торжествует, благонравие и нежность в обхождении; жестокость исчезает, забавы буйственныя оставлены везде, даже в отдаленных Российских провинциях невежества не видно <...>», отже, чи не єдине, на що й досі скаржаться піддані імперії: «для чего на Французском языке есть Anecdote Drammatick, а на Российском нет»⁴.

Цього ж року в Парижі побачила світ праця Шарля Компана «Словник танцю»⁵, котра вже у 1790 р. була перевидана у Росії під назвою «**Танцевальный словарь**, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам»⁶. Крім термінів «танцевальных», словник містив також терміни «драматичного» театру, а всередині загальних статей подає тлумачення термінів «експозиція» («изъяснение або l'Exposition»),

«розв'язка» і багатьох інших. Цим виданням представлений інший підхід до словникарства – термінологічний.

1802 року в Лондоні видано «Теспійський словник»⁷, у якому вміщено відомості про «життя і творчість видатних англійських менеджерів, композиторів, коментаторів, акторів і актрис Об'єднаного Королівства...». Театральну термінологію на сторінках цього видання не розглянуто, хоча саме видання є надзвичайно цінним джерелом для вивчення історії англійського театру. **1805** року виходить друком наступне видання цього словника.

1808 року у польському місті Познань, на території, окупованій Пруссією, друкується анонімний короткий «Словничок театральний» (проте уже в XIX ст. було відомо, що авторами його були тогочасні діячі польського театру Л.Дмушевський і А.Жулковський)⁸. Цей словник визначає зміну орієнтирів у театральному словникарстві, адже видання присвячене саме термінології – причому саме термінології сценічної практики, про що свідчить добір термінів (антрепренер, актор, акторка, автор, афіша, абонемент, акт, антракт, аматор, анонс, білети, бенефіс, балет, ціна на місця, цензура, декорації, директор, драма, гардероб та ін.).

1809 року в Парижі розпочинається і 1812 року завершується друк дев'ятитомного «Драматичного літопису, або Словника театру»⁹. Головна увага у цьому виданні, як і в попередніх французьких словниках, зосереджена на викладі лібрето сценічних творів різних жанрів, інколи – короткої сценічної історії, коротких відомостей про драматургів і акторів. Окремі терміни, що з'являються на сторінках Словника (зав'язка, фарс та ін.), як і раніше, носять радше випадковий, ніж обумовлений спрямованістю видання характер.

1821 року в Росії з'являється «Словарь древней и новой поэзии» М. Остолопова¹⁰, який можна було б залишити поза увагою, якби на сторінках цього видання не приділялася увага термінам драматургії, причому трактованим саме з позицій театру: театральним – «Актъ», «Антрактъ», «Водевиль», «Драмма», «Драматическій», «Действие», «Епизодъ» та ін.

1824 року в Парижі публікується ще один «Театральний словник»¹¹. Це видання вже істотно відрізняється від попередніх французьких словників і наближається до сучасних вимог – у ньому налічується близько тисячі термінів, серед яких зустрічаємо зокрема: *абонемент, абсурд, Академія королівська музична, акцент, аксесуари, акомпаніатор, акомпанемент, акорд, акробат, акт, актор, акція, адміністратор, афіша, алегорія, алюзія, альфонс, амант, аматор, амфітеатр, анахронізм, анекдот, анонс, апломб, аплодисменти, архітектура, аристократ, Арлекін, аранжувальник, автор, авансцена, <...> режисура (Régie), режисер (Régisseur)* та ін. **1825** року в Парижі з'являється друге видання цієї праці.

1839 року у Ляйпцігу починається і 1842 року завершується друк потужного багатотомного «Загального Театрального Лексикону, або Театральної енциклопедії»¹², в якому поряд з історичними термінами на кшталт «дитячий театр», «королівський театр», «пенсія акторська» та ін., котрі присвячені темам, які сьогодні рідко висвітлюються у літературі, подаються розгорнуті біографії видатних театральних діячів тощо. Залишається лише шкодувати, що це видання й досі недоступне для українського читача.

1841 року у Ляйпцігу водночас із завершенням видання «Загального Театрального Лексикону» виходить друком ще один театральний словник – «Театральний лексикон»¹³, авторами якого, як вказано у вихідних даних, були режисер Ф. Дюрінгер та інспектор Г. Бартельс. Історична складова у цьому виданні практично відсутня, а інформація, що наводиться у статтях про жанри та інші аспекти театру, не підкріплюється конкретними прикладами. У цілому, поряд із Енциклопедією, видрукуваною у 1839–1842 рр., це видання носить доволі скромний, а інколи, коли подає інформацію, що мало відноситься до театру, й курйозний характер: так, починаючи від літери А, стаття Abend (вечір) перенасичена відомостями про вечір як кінець дня, стаття Apotheke (аптека) – інформацією про аптеки, включаючи ліки й види одеколонів, які в них можна придбати. З іншого боку, майже одночасна, до того ж в одному місті, поява двох нерівноцінних довідкових видань дає підстави припустити, що такий тип масового, орієнтованого на глядача і практику сцени словника мав у цей час підвищений попит. Про це ж вочевидь свідчить і наступне видання – щоправда, в іншому жанрі.

1854 року в Парижі опубліковано «Словник містерій <...>» обсягом майже у півтори тисячі сторінок¹⁴. У цьому словнику старожитностей подана основна хронологія постановки містерій, а далі – повні тексти або виклад змісту середньовічних містерій, мораліте, ритуалів, живих картин та інших театралізованих церемоній, фарсів тощо. І досі цей словник залишається одним з основних джерел до історії театру середньовіччя.

1860 року в Лондоні з'являється «Словник давніх англійських п'єс <...>»¹⁵. Це надзвичайно цікавий у жанровому сенсі тип науково-популярного видання, котрий і досі залишається важливим джерелом для історії англійської сцени. У словнику за абеткою подано короткі відомості про час створення і постановку давніх англійських п'єс, однак інформації термінологічного характеру – ні щодо драматичних жанрів, ні щодо структури п'єс видання не подає.

1878 року в Парижі випущено словник «Мова театру <...>»¹⁶. Це видання подає доволі чіткі дефініції термінів, а в додатку – низку ордонансів, які стосуються діяльності театрів, і стислу хронологію законодавчих документів у театральній справі. До словника увійшли терміни *Академія музична, аксесуар,*

акорд, акробат, акт, актор, актриса, афіша, аматор, <...> мімодрама, мізансцена, монополія, містерія і ряд інших.

1885 року в Парижі оприлюднюється ще одне словникове видання – надзвичайно цікавий, як за задумом, так і за виконанням, «**Ілюстрований історичний словник театру**» Артура Пужена (Arthur Pougin, 1834–1921) – відомого французького музичного і театрального критика¹⁷. Привабливість цього видання визначається не лише його обсягом (775 сторінок), а й чіткою структурою і самою концепцією театру, покладеною в основу цього видання. У Додатку до основного тексту подано систематичну таблицю, в якій рубриковані усі терміни, охоплені упорядником. Ці рубрики варті того, щоб їх перелічити, адже в них чи не вперше в історії театру чітко простежується не лише **актуальна й сьогодні концепція видання**, а й розуміння театрального мистецтва в цілому. Серед основних рубрик цього видання вирізняються такі: «Символи театру»; «Античне мистецтво»; «Оригінальний театр у Франції»; «Історія театру у Парижі»; «Питання фінансування театру (економіка театральна)»; «Автор п'єси»; «Поетика театру»; «Основні частини драматичного твору»; «Сцена»; «Постановка» («*Mise en scène*»); «Виконавці»; «Амплуа»; «Обслуговуючий персонал театру»; «Клака»; «Типи персонажів у театрі»; «Маріонетки»; «Акробати»; «Громадські розваги і популярні свята»; «Кінний спорт, перегони, ігри»; «Іншомовні вирази»; рубрики, присвячені постановочній практиці театру; рубрики, присвячені адміністративній діяльності й експлуатації вистави; «Різне»; «Машинерія театральна», «Освітлення у театрі», «Міміка актора», «Музика», «Жест», «Афіша», «Публіка у театрі» та ін. Цей перелік має цінність передусім як свідчення доволі широкої системи уявлень ХІХ ст. про мистецтво театру, що віддзеркалено не лише у рубрикації, а й у орієнтованості автора на практичне театрознавство у процесі відбору термінів. Крім того, цей глосаріум безперечно може бути корисним у процесі укладання сучасних термінологічних словників.

1904 року у Лондоні виходить друком «Словник драми» В. Давенпорта Адамса¹⁸, у якому, поряд з біографічними даними про театральних діячів і сценічні твори, подано декілька надзвичайно докладних – із цифрами й фактами – статей про акторство як професію, про аматорський театр, аматорську пантоміму та інші аспекти театральної справи.

1940 року у Нью-Йорку оприлюднюється «Театральний Довідник» за редакцією Бернардо Собеля¹⁹; це видання доволі широко охоплює термінологію драми і театру, що видно на прикладі термінів однієї літери: *Academy, The French; Academy of Actors; Action, Actor; Actors, medieval; Actors, types; Actress; Agitstuecke; Agit-truppe; Agon; Alto del Teatro; Amateur; American Folk Drama; Apron; Art for Art's sake; Augustuan tragedy; Aula Regia* та ін. Поряд із цим вміщено короткі відомості про драматургів, їхні твори і виконавців. Специфічною

особливістю видання є вкраплення у текст довідника великих оглядових есеїв інших авторів («Сцена як кар'єра» та ін.).

1943 у Нью-Йорку друкується ґрунтовний «Словник світової літератури» Джозефа Шіплі²⁰, до якого увійшли не лише фундаментальні літературознавчі статті, присвячені теорії драми (*головні й державні дієства; інтермедія; мораліте; пасійна драма; соті; університетська драма; шкільна драма* та ін.), а й не менш ґрунтовні статті, присвячені театрові (*агон; актор; англійські комедіанти; арена-театр; біомеханіка; конструктивізм; музика і драма; постановка; протагоніст; радіодрама; режисура; система Станіславського; слово та імпровізація; театральна архітектура* та ін.). Це видання й досі залишається авторитетним, і не лише в англомовному світі.

1952 року у Нью-Йорку опубліковано доволі скромний «Театральний словник»²¹, у якому стисло подана термінологія англійського й американського драматичного, оперного і балетного театру.

1961 року у США у Нью-Йорку видрукувано працю «Мова театру» – словник термінів англійської драми і сцени від середньовіччя до сучасності, впорядкований Вальтером Паркером Бовманом і Робертом Гамільтоном Боллом. Як писали у «Передмові» автори, видання мало на меті зібрати і визначити слова і фразеологізми, що утворюють словник «законної» (*legitimate*) драми у Великобританії, причому, наголошували автори, театральний словник має велике значення «як джерело американського сленгу». Взявши за основу досвід останніх п'ятисот років, упорядники сконцентрували свою увагу на «правильній» сцені і драматичному театрі, а також на деяких інших формах театрального мистецтва – мінстрел шоу, пародії, театрі ляльок, балеті, цирку і т. ін., створивши таким чином «вхід і для великої опери, але не для арії, для балету, але не для па-де-де»²², тобто, зосередивши увагу на морфологічних аспектах театру, залишили поза увагою аспект виконавської техніки, що видається цілком обґрунтованим для обраного авторами жанру.

У 1961–1967 рр. у Москві виходить друком п'яти томна (з окремим додатком) «Театральна енциклопедія». Це було перше фундаментальне науково-довідкове видання з питань театрального мистецтва, котре мало на меті висвітлити питання історії й теорії театру від давнини до сучасності. До енциклопедії увійшли статті про основні види, форми і жанри театрального мистецтва – драму, оперу, балет, оперету, музичну комедію, дитячий театр і театр ляльок, цирк та естраду. Низка статей містить зведений довідковий матеріал (наприклад, «Гастроль», «Журнали», «Декади», «Усесвітні фестивалі...» та ін.). Ця енциклопедія й досі залишається єдиним і найкращим довідковим виданням на теренах колишнього Радянського Союзу, хоча їй притаманні і літературоцентризм, і тенденційність у висвітленні багатьох питань, а намагання дотриматися академічного стилю викладу примусило авторів і упорядників

відмовитися від значної кількості термінів, інформація про які видавалася їм непевною або ж важко поєднувалась із доктринами радянського мистецтва²³.

Цього ж року друкується навчальний посібник «**Майстерність актора у термінах і визначеннях К. Станіславського**», назва якого чітко окреслює особливості жанрової природи видання; попри дискретність і неповноту цей словник сприяв систематизації термінів і понять системи²⁴.

1966 року видавництво «Penguin Book» видрукувало кишеньковий «**Словник театру**» Джона Рассела Тейлора²⁵; згодом цей словник неодноразово перевидавався (1970, 1974 і 1993 рр.). У цьому виданні півтори тисячі статей змішаного змісту, спрямованих на те, щоб зорієнтувати глядача у тогочасному театрі – передусім англійському й американському (твори драматургії, визначні постаті тощо). У виданні вміщено також декілька десятків коротких статей, в яких розглянуто найактуальніші на час видання праці терміни.

1977 року у Берліні випущено «**Театральний лексикон**» («Theaterlexicon <...>»). Це видання напівакадемічного типу, орієнтоване переважно на оглядові статті (приміром, стаття «Китайський театр» охоплює основні жанри і форми цього театру і т. ін.)²⁶.

1980 року в Стокгольмі видано дев'ятимовний словник – **Короткий словничок театральних термінів**²⁷. Це видання не подає тлумачень конкретних термінів, а лише відповідники у різних мовах.

1980 року ще одне видання театрального словника було здійснено у Франції – перше видання «**Словника театру**» Патріса Паві, котре витримало низку перевидань багатьма мовами світу – англійською, італійською, польською, російською та ін.²⁸. Оригінальність цього видання визначається завданням автора «насамперед зробити зрозумілими надзвичайно заплутані поняття критики» і подати «основоположні питання драматургії, естетики, герменевтики, семіології й антропології». Відтак термінологію театру Паві систематизує за такими рубриками: «драматургія», «текст і дискурс», «актор і персонаж», «жанри й форми», «режисура», «структурні принципи й питання естетики», «сприймання вистави», «семіологія». Акцентуючи увагу на питаннях семіології, Паві, таким чином, створив потужний провокативний чинник для теоретичної думки. Потужна теоретична база цього видання обумовила його популярність у читачів багатьох країн, передусім у тих, які вже мали історичні словники театру й у цілому існували у розвиненому інформаційному просторі. Іншу оцінку дістало це видання у країнах СНД, де потреба у виданні словників театру із широким історичним наповненням, який подавав би виклад фактів, а не лише коментар до них, вже давно відчувається. Відома українському читачеві спочатку з двох російських перекладів ця праця 2006 року була перекладена й українською мовою і видрукувана Видавничим центром Львівського національного університету імені І. Франка²⁹. Саме український переклад оголив проблему

відповідників для запозичених з іноземних мов термінів. Російські філологи звернули також увагу на те, що «словник П. Паві має значну кількість лексичних одиниць (684), однак їхня кількість є наслідком доволі розмитих принципів відбору, коли спеціальна термінологічна лексика губиться серед інших лексичних одиниць, котрі мають лише опосередковане відношення до сфери театрального мистецтва»³⁰.

1984 року у Нью-Йорку була видана енциклопедична праця Дж. Бордмана, присвячена американському театрові. Книга надзвичайно інформативна і гарно ілюстрована, а в аспекті ж термінологічному цікава тим, що подає ґрунтовні історико-теоретичні нариси, присвячені явищам американського театру, його окремим жанрам і формам, а також статті, присвячені персоналіям і конкретним театральним колективам³¹.

1985 року великим авторським колективом під загальною редакцією Джоела Трапідо видрукувано **«Інтернаціональний словник театру»** (у буквальному перекладі – Інтернаціональний Словник театральної мови), який неодноразово перевидавався. І не дивно, адже це фундаментальне видання містить лаконічне пояснення близько п'ятнадцяти тисяч термінів – і не лише з практики сучасного європейського й американського театру, а й терміни театру античності та Сходу, шкільної й елізаветинської драми тощо. Стосовно кількості наведених термінів, їхньої інтерпретації і посилання на джерела, з яких запозичено ці терміни, видання надзвичайно цінне. Однак інколи, враховуючи дефіцит інформації, що його відчувають упорядники будь-якого словника, а надто інформації щодо слов'янських театрів, трапляються прикрі помилки у тлумаченні окремих термінів, що для українського читача особливо помітно на національному матеріалі (приміром, «little Russian play», що тлумачиться як «українська п'єса XIX ст.»; або «Svits'kyi theatre – ukrainian civil theatre»; «bertep» та ін.)³².

1988 року у США випущено **«Словник драми»** Террі Ходгсона³³. Як зазначає автор у Передмові, це видання адресоване широкому колу читачів – студентам, глядачам, фахівцям. Словник обсягом у 430 сторінок охоплює близько 1300 термінів від початків театру до XX століття і загалом може бути охарактеризований як надзвичайно лаконічний і чіткий.

1992 року в США видрукувано ще лаконічніший **«Словник термінів драми і театру»**³⁴, який охоплює понад сімсот п'ятдесят термінів.

1992 ж року в США з'являється тритомний **«Інтернаціональний Словник театру»**³⁵ у трьох частинах (перший том – п'єси, другий – драматурги, третій – актори, режисери і сценографи).

1993 року видавництво Кембриджського університету видрукувало **«Кембриджський путівник по американському театру»**³⁶, орієнтований, головним чином, на персоналії та твори американської сцени; серед них і статті, присвячені практиці постановки п'єс найвизначніших, на думку упорядників,

драматургів: Брехт у американському театрі; Чехов у американському театрі; Гілберт і Саллівен у американському театрі; Ібсен у американському театрі, Шекспір на американській сцені. Поряд із цим видання подає близько ста оглядових статей, в яких фіксуються питання теорії (історії, морфології тощо), або вписує у театральний контекст незвичні для українського читача явища («Тварини як виконавці», «Карикатура», «Чікано театр», «Цирк в Америці», «Клубний театр», «Групи колективні театральні», «Етнічний театр», «Театр геїв та лесбіянок», «Медичні шоу», «Клуби нічні», «Театр порнографічний», «Театр янки» та ін.), або інтерпретує їх у незвичному для українського читача значенні (так, «театр академічний» інтерпретується у значенні «театр шкільний» тощо).

1997 року у Лодзі виходить друком дослідження Терези Ярошевської «Словник ренесансового театру у Франції <...>»³⁷. Ця праця належить до жанру історико-етимологічного дослідження, практичним результатом якого є ґрунтовний словник французького театру вказаного періоду. Зовні, здавалося б, завдання цієї праці мають надзвичайно локальний характер, однак насправді це засадниче дослідження, адже спрямоване воно на вивчення лексики, котра невдовзі пошириться по всьому світові і визначить формування уявлень про театр в інших країнах.

2003 року у Варшаві було видано «Енциклопедію польського театру»³⁸. У цьому виданні подано історичні відомості про польський театр від XIII до XXI ст., про його основні форми і жанри, найвидатніші персоналії та їхні твори. Причому видання надзвичайно інформативне саме з точки зору термінології. Так, серед сімдесяти гасел на літеру «А» понад сорок відведено термінам: абонемент, акомпанемент, адаптація сценічна, адепт, афіша театральна, акція, акт, актор, акторка, актороманія, альманахи театральні, алюзія, амант, амантка, амфітеатр, анімація театральна, аніматор, анонс, анонсер, ансамбль, антагоніст, антракт, антрепренер, антреприза, антропологія театру, антидрама, антипролог, антитеатр, апарат, апотеоза, архітектура театральна, арена, аргумент, артист, артистичний, аудитор, автомати, автор та ін. Серед персоналій цієї ж літери чільне місце відведене королям – Августові II (1670–1733) і Августові III (1696–1763), під патронатом яких відбувалося становлення національного театру, режисерові Ервінові Аксерові та ін. Серед сценічних творів – вистави «Аpocalypsis cum figuris» Є.Гротовського. Попри те, що словники, присвячені національним театрам, дістали значне поширення у західному театрі, цей тип видання видається надзвичайно складним. З одного боку, він вимагає надзвичайно виваженого відбору персоналій і творів, з іншого – буквально приречений на те, щоб адаптувати загальноєвропейські терміни й поняття до умов національної сценічної практики. Адже всі перелічені вище терміни, що подані на літеру «А», належать не лише польському, а й загальноєвропейському театральному лексикону; відтак значення словника національного театру

виходить за межі, визначені його назвою. Хоча авторка цієї праці надзвичайно переконливо пододала названі проблеми, проілюструвавши кожен з термінів прикладами з історії польської сцени, видання яскраво продемонструвало прикмету, наявну в усіх «локальних» словниках – **неможливість термінологічного обмеження** в умовах театру загальноєвропейського зразка. Натомість цей принцип стає результативним у разі його застосування до явищ хоча б відносно замкнених театральних культур (театр Кабукі, Ноо, «чорний» театр тощо). Адже жодне помітне театральне явище не може бути локалізоване надто жорстко у просторі й часі (у даному разі – в умовах саме польської театральної культури), зазвичай воно має тенденцію до експансії (а надто у сьогоdnішньому глобалізованому світі); за необхідності воно трансформується, проходить етапи якихось мутацій тощо. До таких перетворень, уважно відстежених авторкою, належить, зокрема, генеза театральної режисури. Не заперечуючи поширеної точки зору про те, що режисура – дітище ХІХ ст., дослідниця подає короткий нарис історії професії від початків (античності) і навіть говорить про першого відомого польського режисера, постановника «Iudicium Paridis» 1522 р. у Вавелі. А далі стаття «Stanisław z Łowicza» починається зі слів: «pierwszy w Polsce reżyser znany z imienia <...> Inscenizował 1522 sztuke <...>». Надзвичайно цінною складовою цього видання є історико-етимологічний аспект термінології. Так, у статті «Актор» подано історичні відомості щодо появи у Польщі термінів, у яких віддзеркалюється діяльність актора: йокулятор (1235), кугляр (1424), шпільман (1424), престижітатор (1489), грач (1588), блазень (1532) та ін.

2004 року видавництво «Penguin Book» видало ще один «Словник театру»³⁹. На відміну від попереднього «Словника театру» Джона Рассела Тейлора («Dictionary of the theatre», 1966), який неодноразово перевидавався (1970, 1974 і 1993 рр.), новий словник охоплює понад п'ять тисяч коротких, у декілька рядків, статей різних жанрів – переважно інформація про авторство, час написання п'єс, сценічних діячів тощо. Окремі, інколи рідкісні історичні і теоретичні терміни, вкраплені у це видання, визначаються чіткістю дефініцій (на кшталт *abele spelen, act, act drop, actor, actor manager, affective memory, agent, agon, amateur theatre, Theatre of the absurd* та ін.).

2005 року Е.Барба і Н.Саварезе здійснили перше видання «Словника театральної антропології»⁴⁰, в якому подали ґрунтовний виклад основних понять антропологічної школи: *анатомія, стажування (навчання), баланс, дилатація (поширення), драматургія, енергія, еквівалентність, євразійський театр, вправи, обличчя і очі, нога, руки, історіографія, монтаж, ностальгія, бездіяльність (omission), опозиція, органічність, преекспресивність,*

реставрація і поведінка, ритм, постановка і костюм, техніка, текст і сцена, тренінг, погляд. Це видання згодом було перекладено багатьма мовами.

2005 року видавництво Броцлавського університету видрукувало дослідження Рафала Ковальчика «Російське театральне словникарство у порівнянні з польським»⁴¹. Практичним результатом цього ґрунтовного дослідження стало формування російсько-польського словника театральних термінів, найцікавіша частина якого – терміни, що не мають прямих відповідників у польській та російській мовах (постановка – *inscenizacja*; *reżyseria* режиссёрский екземпляр – *scenariusz reżyseria* та ін.).

2006 року у Польщі вийшов друком «Словник театру» *Dr hab. Даріуша Косинського*⁴², скромно позиціонований автором як «науково-популярна публікація», котра у синтетичний спосіб подає відомості з теорії, історії і практики сценічного мистецтва». Обравши за взірць «The Concise Oxford companion to the Theatre» і німецький «Theaterlexicon», автор поділив свою працю на три розділи: «Поетика та інституції», «Особи» і «Твори». До першої термінологічної частини увійшло близько шестисот гасел, серед яких і власні назви театральних колективів («Abbey Theatre», «Actors Studio», «Aleksandryjski Teatr w Peterburgu» та ін.). Коло термінів, що їх подає автор, тягнеться від афінського «агону» і аж до сучасного «постдраматичного театру». Надзвичайно важливою є група термінів, відсутніх або таких, що уживаються надто вільно в українському театральному лексиконі – «драма несценічна», «етнодрама», «феєрія», «інформатор», «інсціпієнт», «наївна», «паратеатр», «прототеатр», «ретеатралізація театру» та ін. У цілому ж словник відзначається гарним відбором термінів у межах відведеного обсягу, чіткістю й конструктивністю визначень.

2007 року у Познані працю «Термінологія драми і театру в польським Просвітництві» видрукувала Марія Рутковська⁴³. Для українського читача це видання, в аспекті історії термінів, є одним з найцікавіших; адже польський та український театр мають багато спільних термінів, не кажучи вже про існування польського театру в Україні, що також обумовило взаємовплив термінів (у цьому виданні, приміром, зустрінемо терміни «*grasz*» і «*graszka*» – актор і акторка; «*igraszka*» – акторка і коротка забава; «*sielanka*» – пасторалька, еклога, пастуша драма; «*franka*» – театральна завіса та ін.). Цінність видання визначається, однак, не лише цією обставиною, а й жанровими особливостями дослідження. Ця дбайливо зібрана колекція сценічних старожитностей на сімсот сторінок охоплює понад дев'ятсот термінів, серед яких представлені загальноестетичні категорії, засадничі і технічні терміни театру із посиланнями на джерела і прикладами вживання термінів. Цей тип видання видається на сьогодні одним з найперспективніших.

Крім перелічених довідкових видань, деякі фундації постійно видають словники нових термінів (багатомовне ілюстроване видання «New Theatre Words», котре готує OISTAT – Organisation International des Technicians et Architects de Théâtre; друкуються «The Batsford Dictionary of Drama»; «Cambridge Guide to Theatre»; «Dictionary of the Performing Arts»; «Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, Analysis»; «International Dictionary of Theatre»; «McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama: An International Reference Work in Five Volumes»; «Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance»; «The World Encyclopedia of Contemporary Theatre» та багато інших). Змістовні статті про театр із великою кількістю театральних термінів увійшли до світових енциклопедій – «The Encyclopedia Americana. International edition», «The New Encyclopedia Britannica», «The World Book Encyclopedia» та ін. Із розвитком цифрових технологій дістають поширення театральні мультимедійні видання, серед яких енциклопедія «Театр: Балет. Опера. Драма», підготовка котрої здійснена московським ТОВ «Кордис & Медиа» (видання підготовлене за матеріалами видавництва «Большая Российская Энциклопедия»). До цього слід додати також величезну кількість популярних європейських Інтернет-видань, на сторінках яких висвітлюються питання театральної термінології (приміром, «Theatrecrafts.com Glossary of Technical Theatre Terms», «Podręczny słownik terminów teatralnych» та ін.⁴⁴).

Поряд із цим у другій половині ХХ ст. сформувалася особлива галузь історіографії, котра у Німеччині дістала назву Begriffsgeschichte (Історія понять). Новий підхід виявився надзвичайно плідним і перспективним, що підтверджено низкою досліджень у ближньому й далекому зарубіжжі історичного і порівняльного аспекту термінології, а сама тенденція до вивчення тих або інших явищ крізь призму слів (метафор і порівнянь, термінів і понять тощо) – стає дедалі помітнішою. Врешті важко залишити поза увагою ті потужні зусилля, що їх спрямовували й продовжують спрямовувати вчені різних країн на створення словника театральних термінів, про що, зокрема, свідчить і надзвичайно цікава тематика наукових, зокрема й дисертаційних праць⁴⁵.

Зрозуміло, стислий огляд зарубіжних театральних словників, надрукованих упродовж ХVІІІ – початку ХХІ ст., охоплює лише частину цих видань. Однак і крапля віддзеркалює океан. І в цій краплі ми бачимо основні жанрові тенденції театральних словників, які можуть бути окреслені у таких функціях як **каталогізація, дослідження етимології і генези терміна або явища, інтерпретація і систематизація.**

Залежно від домінування визначених функцій, можна диференціювати й жанрові різновиди театральних словників: **біографічні, жанрові (або видові), репертуарні, історико-етимологічні, термінологічні та синтетичні** словники.

Серед них, своєю чергою, вирізняються: **короткі тлумачні й мовні словники** (в яких подається стисла інформація щодо того або іншого терміна); **короткі довідники** окремих жанрів (містерій, опери, балету, чорного театру тощо); **вибіркові популярні словники** (видання, котрі охоплюють, головним чином, актуальні терміни, інколи – історію написання й сюжети популярних творів світового репертуару, зміст популярних монографій тощо); **колективні словники** й енциклопедії (над якими зазвичай працюють цілі авторські колективи під керівництвом провідних учених; це «строматний», за словами В. Бичкова, тип видання, який створює ілюзію «об’єктивності» – «колективний розум»⁴⁶; насправді ж, він радше демонструє принцип «групової суб’єктивності» у клаптиковій структурі); **авторські словники** (або принаймні адаптовані, пропущені крізь призму сприйняття автора; ці видання зазвичай носять «**вибірковий**» характер і подають лише систему **основних**, з точки зору пропонованої автором **системи, термінів і понять у фундаментальних статтях**, залишаючи на узбіччі терміни другорядні; цей тип видань містить зазвичай від п’ятисот до семисот словникових статей; інколи цей тип тяжіє до коментування явища замість його фіксації, що, безумовно, має надзвичайно велику пізнавальну цінність, однак лише у разі, якщо поряд є довідник, в якому чітко окреслено саме явище, його історична і видо-родова генеза, зв’язок з іншими явищами тощо); **пошуковий тип видання** (представлений працями, в яких здійснено спробу систематизації нових термінів і понять, а інколи – навіть надання статусу терміна наявним лексемам; до цього типу слід віднести й довідники, в яких подається систематичний виклад основ певної школи, як створений Е.Барба і Н.Саварезе «Словник театральної антропології»); **історичні лексикони та історико-етимологічні словники; фундаментальні багатотомні енциклопедії**.

За найприблизнішими підрахунками, у загальному словнику світового театру, включаючи фразеологізми і сленг, технічні терміни і діалектизми, сценічні старожитності та футуристичні неологізми, епоніми й авторські терміни налічується понад тридцять тисяч термінів і понять. В активному фаховому словнику практика театру – лише декілька десятків, інколи сотень термінів (звісно, термінів «своєї» школи, бо всі інші – «чужі», отже, зайві). Трохи більше, як показує аналіз театрознавчої літератур, налічує активний словник історика театру (межа між «своїми» і «чужими» тут набагато гнучкіша, якщо не брати до уваги атавістичної радянської лайки на кшталт «безідейності», «бездуховності», «розважальності», «теорії безконфліктності», «формалізму», «кічу», «комерційного театру» тощо).

Із цього нібито випливає висновок, що активний словник – це словник, достатній для повсякденної практики. Однак такий висновок був би помилковим. Достатнім цей словник буде лише на території, визначеній певними фаховими

стереотипами і забобонами. Адже кожен термін – це кут зору, виокремлення з усього розмаїття театрального життя якогось вузького аспекту. Історія слів – це історія винаходів і відкриттів театру. Отже, йдеться не про слова, а про явища. Відтак і розширення фахового словника за рахунок впровадження нових, відродження призабутих або запозичення чужих термінів розхитує наші стереотипи і примусово змінює кут зору. Навіть якщо неповторність якихось театральних практик, з усіма їхніми вивихами й забаганками, нам не до вподоби. Всупереч нашій волі, вони все одно існують і ми не можемо ігнорувати їх – ні у наших життєвих практиках, ні у міркуваннях про театр. Впровадження у фаховий обіг «чужих» термінів не лише розсуває кордони нашого світу, а й упорядковує його за іншими законами. Врешті, розвинений фаховий словник є одним з маркерів упорядкованості світу у нашій свідомості, а відтак і самої діяльності – у тому числі у царині театру. Адже **«межі моєї мови означають межі мого світу»**⁴⁷.

Ще одна риса вирізняє кращі зарубіжні словникові видання: їм притаманний неоголошений позитивізм. На відміну від тієї гілки мистецтвознавства, котра й досі торує шлях, прокладений спекулятивною філософією, а відтак і оперує невизначеними поняттями на кшталт алгебраїчних формул, які, залежно від бажання замовника, можна наповнювати будь-якими значеннями, автори словників прагнуть до створення колекцій старожитностей, або ж «меню» засобів сучасного театру. У цих виданнях відсутня агресивність, притаманна працям радянського часу, в яких явища мистецтва зазвичай оцінюються з точки зору «прогресу» або «регресу» тощо; автори цих словників, неначе колекціонери старожитностей, милуються усіма здобутками театру і закликають до цього своїх читачів, залишаючи можливість самим визначатись із власними уподобаннями.

Інша ознака цих видань – відсутність цілого ряду звичних для українського читача термінів і словосполучень. Приміром, незважаючи на те, що праці Станіславського перекладені багатьма мовами, жоден зі словників ХХ ст. не спирається на звичний для радянського і пострадянського театру поділ на мистецтво «переживання» й «удавання» (при цьому згадані видання, а надто американські, з належною повагою ставляться і до «системи» Станіславського, і до окремих її елементів). Те саме стосується й термінології, що визначає діяльність режисера (ідейно-тематичний аналіз п'єси, задум вистави тощо).

Найкращі з перелічених видань у певному сенсі продовжують традицію, закладену Я.Буркгардтом, який 1855 року видрукував свій путівник по італійському мистецтву із надзвичайно гарним підзаголовком – **«Керівництво для отримання насолоди від творів італійського мистецтва»**. Ці видання налаштовують читача на отримання насолоди від розмаїття утворених театром форм.

¹ **Leris A. De.** Dictionnaire portatif des théâtre, contenant l'origine des différens théâtres de Paris. – Paris, M. DCC. LIV. (1754).

² Dictionnaire Des Théâtres De Paris, Contenant toutes les Pieces qui ont ete representees jusqu'a present sur les differens Théâtres Francois & sur celui de l'Academie Royale de Musique: les Extraits de celles qui ont ete jouees par les Comediens Italiens. T. 1–7. – Paris, M. DCC. LXVII [1767].

³ **Chamfort S.-R.-N.** et **Laporte J.** de Dictionnaire dramatique, contenant l'Histoire du Théâtre, les règles du genre dramatique, les Observations des Maîtres les plus célèbres, et des Réflexions nouvelles sur les Spectacles, sur le génie et la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleures pièces, le catalogue de tous les drames, et celui des auteurs dramatiques. – Paris, chez Lacombe, 1776.

⁴ Драматической словарь, или показанія по алфавиту всех Россійскихъ театральныхъ сочинений и переводовъ, съ означеніемъ именъ известныхъ сочинителей, переводчиковъ и слагателей музыки, которыя когда были представлены на театрахъ, и где и въ которое время напечатаны. Въ пользу любящихъ театральныя представления. – СПб, 1787.

⁵ **Compan, Charles.** Dictionnaire de Danse. – Paris, 1787.

⁶ **Компан Ш.** Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам / Пер. с франц. – М.: В тип. В. Огорокова, 1790.

⁷ The Thespian Dictionary; or, Dramatic Biography of the Eighteenth century; Containing Sketches of the Lives, Productions, of all the principal managers, composers, commentators, actors, and actress, of the United Kingdom: interspersed several original anecdotes... – London, 1802.

⁸ [**Dmuszewski L., Żółkowski A.**]. Dykcjonarzyk Teatralny. – Poznań, 1808.

⁹ Annales dramatiques, ou Dictionnaire general des Théâtres. – Paris. – T. 1–9. – 1809–1812.

¹⁰ Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым, Действительным и Почетным членом разных Ученых Обществ. – Санкт-Петербург, 1821.

¹¹ Dictionnaire Théâtral, ou Douze cent trente-trois Verites sur les Ditecteurs, Regisseurs, Acteurs, Actrices et Employes des Divers Theatres. – Paris, 1825.

¹² Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerten für Bühnenkünstler <...>, Altenburg – Lpz., 1839–1842.

¹³ **Düringer, Ph. J.** und **Barthels H.** Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters. – Leipzig, Wigand, 1841.

¹⁴ Dictionnaire des Mystères; ou collection générale de mystères, moralités, rites figurés et cérémonies singilières. – Paris, 1854.

¹⁵ A Dictionary of old English plays existing either in print or in latin manuscript, frpb the earliest times to the close of the seventeenth century; including also notice of latin plays written by English authors. By James O. Halliwell, ESQ., F.R.S. – London, M. DCCC. LX.

¹⁶ La Langue Théatrale. Vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des shoses du theatre. Par Alfred Bouchard. – Paris, 1878.

¹⁷ **Pougin, Arthur.** Dictionnaire historigue et pettoresque du Théâtre et desarts qui sy ratacehnt. – Paris, 1885.

¹⁸ A Dictionary of the Drama. A Guide to the Plays, Playwrights, Players and Playhouse of the United Kingdom and America, from the erliest times to present / W. Davenport Adams. – London, Chhato & Windus, 1904.

¹⁹ The Theatre Handbook and Digest of Plays / Edited by Bernard Sobel, Preface by George Freedley. – N.-Y., 1940.

²⁰ Dictionary of world literature. Criticizm – Forms – Technique. Ed. By Joseph T. Shipley. – N.-Y., 1943.

²¹ The Theater Dictionary. British and American Terms in the Drama, Opera, and Ballet // by Wilfred Granville. – New York, Philosophical library, 1952.

²² Theatre Language. A Dictionary of terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern times. By Walter Parker Bowman and Robert Hamilton Ball. – New York, Theatre Arts Books, 1961; Theatre Language. A Dictionary of terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern times. By Walter Parker Bowman and Robert Hamilton Ball. Second ed. – New York, Theatre Arts Books, 1976.

²³ Театральная Энциклопедия. – М.: Советская Энциклопедия, 1965.– Т. 1–5.

²⁴ Мастерство актера в терминах и определениях К.С.Станиславского. Учебное пособие. – М.: Советская Россия, 1961.

²⁵ **John Russel Taylor.** Dictionary of the Theatre. – Penguin Book, 1966.

²⁶ **Trilse, C., Hammer K., Kabel R.** Theaterlexicon. – Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesselschaft, 1977.

²⁷ Theatre words. An International Vocabulary in nine languages: English, Francais, Espanol, Italiano, Deutsch, Svenska, Magyar, Cesky, Русский. Compiled and editor for NTU (Nordic Theatre Union) and OISTT (Organisation Internationale Des Scenographes Et Techniciens De Theatre). – Stockholm, Sweden, 1980.

²⁸ **Pavis, Patrice.** Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse theatrale. – Paris, Editions Sociales, 1980; **Пави, Патрис.** Словарь театра // Под ред. К. Разлогова. – М.: Прогресс, 1991; **Пави, Патрис.** Словарь театра // Под ред. Л. Баженовой. – М.: ГИТИС, 2003.

²⁹ **Пави, Патрис.** Словник театру // Наук. ред. О. Клековкін. – Львів, Видавничий центр Львівського національного університету імені І. Франка, 2006.

³⁰ **Иванова Л.** Лексика театрального искусства: структурно-семантический и лексикографический аспекты: автореферат дис. на соискание уч. степ. канд. филолог. наук. – Орёл, 2008. – С. 21.

³¹ **Bordman G.** The Oxford Companion to American Theatre. – N.-Y.: Oxford University Press, 1984; **Bordman, G.M.,** The Oxford companion to American theatre. **Gerald Bordman, Thomas S. Hischak.** 3rd ed. – New York; Oxford: Oxford University Press, 2004.

³² An International Dictionary of Theatrical Language / edited by Joel Trapido, Edward A. Langhas, and James R. Brandon. – Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1985.

³³ **Hodgson, Terry.** The Drama Dictionary. – N.-Y. New Amsterdam Books, 1988.

³⁴ NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms. – Lincolnwood, IL: National Textbook Company, 1992.

³⁵ International Dictionary of Theatre 3 vols. – Chicago: St. James Press, 1992. – Vol. 1 – Covers Plays, Vol. 2 – Playwrights, Vol. 3 – Actors, Directors and Designers.

³⁶ Cambridge Guide to American Theatre // Ed. By Don B. Wilmeth and Tice L. Miller. – New York: Cambridge University Press, 1993.

³⁷ **Jaroszevska, Teresa.** Le Vocabulaire du Théâtre de la renaissance en France (1540–1585): contribution à l'histoire du lexique théâtral. – Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1997.

³⁸ **Frankowska, Bożena.** Encyclopedia teatru polskiego.– Warszawa, 2003.

³⁹ The Penguin Dictionary of the Theatre by Jonathan Law. – Penguin Book, 2004.

⁴⁰ **Barba Eugenio, Savarese Nicola.** A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of Performer // by Eugenio Barba and Nicola Savarese. – London, New York, 2006; **Barba Eugenio, Savarese Nicola.** Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru. – Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2005.

⁴¹ **Kowalczyk, Rafał.** Rosyjskie słownictwo teatralne w porównaniu z polskim. – Wrocław, Uniwersytet Wrocławski, 2005.

⁴² **Kosiński D.** Słownik teatru. – Zielona Sowa, 2006.

⁴³ Rutkowska M. Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceni. – Poznań, 2007.

⁴⁴ **Milkowski, Tomasz.** Podręczny słownik terminów teatralnych // Словник Томаша Мілковскі на сайті польського відділення Міжнародної асоціації театральних критиків (Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Teatralnych – Association Internationale des Critiques du Théâtre, International Association of Theatre Critics) // <http://www.aict.art.pl>.

⁴⁵ **Берков П. Н.** К истории русской театральной терминологии XVII–XVIII веков. – Тр. отд. древнерусской лит-ры, т. 11. – М.–Л., Изд-во АН СССР, 1955; **Борев Вл.** Терминологический словарь. – В кн.: **М. Я. Поляков.** Теория драмы: Учебное пособие. – М.: ГИТИС, 1980; **Владимиров С.** К истории понятия «режиссура» // Театр и драматургия. Труды Ленинградского государственного ин-та театра, музыки и кинематографии. Вып. 5. – Л., 1976; **Иванова Л.** Из опыта создания учебного словаря–справочника театральной лексики // Вестник Челябинского гос. ун-та. – 2007. – № 5; **Иванова Л.** К вопросу о специфике учебного словаря театральных терминов // Проблемы славянской культуры и цивилизации: материалы VIII междуна. науч.–метод. конф. – Усурийск: Усурийский гос. пед. Ун-т, 2006; **Иванова Л.** Лексика театрального искусства: структурно-семантический и лексикографический аспекты: автореферат дис. на соискание уч. степ. канд. филолог. наук. – Орёл, 2008; **Иванова Л.** Место словаря театральных терминов среди других типов словарей // Полифилология-6: Сб. науч. стат. – Вып. 6. – Орёл: Орловский гос. Ун-т, 2006; **Иванова Л.** О методике составления учебного словаря–минимума по теме «Театр» // Актуальные вопросы подготовки специалиста в контексте современных преобразований: материалы Всерос. науч.-практ. семин. – Орёл: Орловский государственный университет, 2006; **Иванова Л.** Предпосылки создания учебного словаря–справочника театральной лексики // Актуальные проблемы современной лингвистики. Тихоновские чтения: материалы международной научной конференции, посвящённой 75-летию профессора А.Н. Тихонова. – Елец: Елецкий гос. ун-т им. И.А. Бунина, 2006; **Иванова Л.** Язык Станиславского как источник терминологии театрального искусства // Русский язык XIX века: от века XVIII к веку XXI: Материалы II Всероссийской научной конференции, 17–20 октября. – СПб.: Наука, 2006; **Ильин И.** Постмодернизм: Словарь терминов. – М.: Intrada MMI, 2000; **Кимягарова Р.** Драматический словарь 1787 г. – еще один источник для изучения русского языка XVIII в. // Вопросы русского языкознания. – М.: МГУ 1980. – Вып. 3; **Кимягарова Р.** Из истории театральной терминологии конца XVII–XVIII века: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – М.: МГУ, 1970; **Кимягарова Р.** Из истории формирования театральной терминологии (Действующее лицо) // Этимологические исследования по русскому языку. – М.: МГУ, 1972. – Вып. 7, 93; **Кимягарова Р.** Из истории формирования театральной терминологии (Сцена) // Этимологические исследования по русскому языку. – М.: МГУ, 1976. – Вып. 8, 95; **Кимягарова Р.** Из истории формирования театральной терминологии в русском языке. «Акт о Калеандре и Неонильде» // Русская историческая лексикология и лексикография. – Л.: ЛГУ, 1983. – Вып. 3; **Кимягарова Р.** Из истории формирования театральной терминологии в русском языке конца XVII – середины XVIII вв. // Этимологические исследования по русскому языку. – М.: МГУ, 1981. – Вып. 9, 90; див. також статті Кимягарової Р. С. з історії театральної термінології у журналі «Русский язык в школе» (грим – 1966, № 1; диалог – 1968, № 6; интермедия, драма – 1969, № 1; ложа, актер-комедиант, занавес – 1969, № 3; пьеса, спектакль – 1969, № 6; труппа – 1971 № 3; водевиль – 1973, № 4; маріонетка – 1974, № 3, амплуа – 1976, № 5); **Ливнев Д., Зверева Н.** Словарь театральных терминов. Создание актерского образа. – М. ГИТИС 2007; **Литосова М.** Наиболее употребительные термины и их словосочетания по искусству (Мастерство актера и режиссера): Учебное пособие для студентов-иностранцев театральных вузов. – М.: ГИТИС, 1977; Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского. Учебное пособие. – М.: Советская Россия, 1961; **Миронова М. Р.** Лексико-семантические и лингвокультурные особенности формирования театральной лексики в английском и русском

языках. Автореферат дис. ...канд. филол. наук. – Краснодар, 2007; **Морозова Г.** Пластическая культура актера. Толковый словарь терминов. – М., 1999; Русско-английский и англо-русский словарь театральных терминов. Сост. И. Ступников. – СПб, 1995; «Система» Станиславского. Словарь терминов. Сост. Н. Балатова, А. Свободин. – М., 1994; **Топорская А.** Структурно-семантические и функционально-парадигматические особенности терминологии театрального искусства. – Автореферат дис. ...канд. филол. наук. – М., 1997; **Филлипов В.** К терминологии музыки и театрального искусства // Исследования по словообразованию и лексикологии древнего языка. – М., 1969; **Чурилова И.** Неологизмы в театральной терминологии английского языка конца XX – начала XXI вв. Автореферат дис. ...канд. филол. наук. – Омск, 2007; **Bujański, Jerzy Ronald.** Słownictwo teatralne w polskiej dramaturgii. – Wrocław, Uniwersytet Wrocławski, 1971; **Jaroszewska T.** Le lexique theatral francais a l'epoque de la Renaissance // Revue de Linguistique Romane. – 2000. – № 116. – pp. 438–455.

⁴⁶ Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века // Под ред. В. Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003 (Серия «Summa culturologiae»). – С. 10.

⁴⁷ **Вітгенштайн, Людвіг.** Tractatus Logico-Philosophicus. Філософські дослідження. – К.: Основи, 1995. – С. 71.

ЕСТЕТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТЕОРЕТИЧНОЇ СПАДЩИНИ ФРІДРІХА ШІЛЛЕРА: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ (До 250-річчя від дня народження видатного письменника)

У статті здійснено спробу виокремити з великого філософсько-естетичного доробку Фрідріха Шіллера, як об'єкт окремого дослідження, проблему, пов'язану з його театральною естетикою. Проаналізовано основні роботи Ф.Шіллера, присвячені теорії драми і акторського мистецтва. Погляди Ф.Шіллера розглянуті у контексті філософсько-естетичної думки XVIII століття, зокрема у контексті діалогу з ідеями І.Канта.

Ключові слова: театральна естетика, естетична реальність, чуттєва природа, драматургія, сцена, трагедія, комедія, акторське мистецтво, моральне виховання.

В статті здійснено спробу виокремити з великого філософсько-естетичного доробку Фрідріха Шіллера, як об'єкт окремого дослідження, проблему, пов'язану з його театральною естетикою. Проаналізовано основні роботи Ф.Шіллера, присвячені теорії драми і акторського мистецтва. Погляди Ф.Шіллера розглянуті у контексті філософсько-естетичної думки XVIII століття, зокрема у контексті діалогу з ідеями І.Канта.

Ключевые слова: театральная эстетика, эстетическая реальность, чувственная природа, драматургия, сцена, трагедия, комедия, актерское искусство, нравственное воспитание.

The article devoted to an attempt to definite from the huge philosophical-aesthetic heritage of Friedrich Schiller one problem that deals with his theatre aesthetics and that is the object of a separate analysis. There are analyzed basic Friedrich Schiller's works which are devoted to the theory of drama and actor's art. Friedrich Schiller's views are examined in the context of philosophical-aesthetic conception of 18th century, in particular in the dialogue context with ideas of I.Kant.

Keywords: *theatre aesthetics, aesthetic reality, sensitive nature, dramaturgy, stage, tragedy, comedy, actor's, moral education.*

Вивчення кола питань, пов'язаних із театральною естетикою Фрідріха Шіллера, має всі підстави претендувати на самостійне місце у системі наукових досліджень його художньої і теоретичної спадщини. Інтерес Ф.Шіллера до філософсько-естетичного аналізу проблем мистецтва може конкурувати лише із його драматургічною і поетичною творчістю. Величезний науковий доробок Ф.Шіллера привертав увагу багатьох російських дослідників, серед яких, передовсім, варто назвати імена О.Анікста, В.Асмуса, М.Кагана, М.Овсянникова, Ф.П.Шіллера. Проте саме театральньо-естетичним поглядам Ф.Шіллера на театральне мистецтво присвячений лише параграф О.Анікста «Теоретичні роботи Шіллера про драму» у його монографії «Теорія драми від Аристотеля до Лессінга»¹. В Україні філософсько-естетичні праці Ф.Шіллера видано вперше окремою книжкою в упорядкуванні Б.М.Гавришкова в перекладі українською мовою у серії «Пам'ятки естетичної думки» 1974 року², але в цьому збірнику не знайшлося місця жодній театральньо-естетичній праці Ф.Шіллера. І лише у виданій 1950 р. хрестоматії «Теорія драми в історичному розвитку» з'явилися уривки зі статей Ф.Шіллера «Про трагічне мистецтво», «Трагедія і комедія», «Театр, розглядуваний як моральний заклад»³, передруковані у виданні 1978 р. – «Хрестоматія з теорії драми»⁴.

Через відсутність повних україномовних перекладів театральньо-естетичних статей Ф.Шіллера доводилось користуватися російськомовним виданням Ф.Шіллера у 7-ми томах, переклад цитат з якого належить автору статті.

Неможливо звертатися до естетичної спадщини Ф.Шіллера не враховуючи загальні світоглядні тенденції, котрі визначили рух філософсько-естетичної думки Нового часу. Особливістю інтелектуального і духовного життя XVIII століття був зв'язок із потужним рухом філософської думки, передусім такими принциповими напрямками, як онтологія, метафізика, епістемологія, логіка, мораль, естетика та ін. Це був період, коли проблеми мистецтва і проблеми художньої творчості піддаються філософському осмисленню, що наочно можна простежити у теоретичних працях Ф.-М.А.Вольтера, Ж.-Ж.Руссо, І.Г.Гердера, І.Канта і багатьох інших мислителів цього часу. Не останнє місце серед них посідає постать Фрідріха Шіллера (1759–1805), який розробляв естетичні проблеми у контексті соціально-критичної думки XVIII століття. Це зокрема, такі його теоретичні праці з проблем театрального мистецтва, як: «Про сучасний німецький театр», «Театр, розглядуваний як моральний заклад», «Про трагічне у мистецтві»; досвід відпрацювання категоріального апарату покладено в естетичні трактати «Про причини насолоди, що їх дають трагічні предмети»,

«Про трагічне мистецтво», «Калій, або Про красу», «Про наївну і сентиментальну поезію» тощо.

Інтелектуальна спрямованість доби Просвітництва не дарма згодом отримає назву «доби Розуму». Проте навіть приборчники розуму і прогресу, згодом не могли не помітити суперечності і дисонанси, що постали з нових суспільних відносин. Одним з перших проти наслідків прогресу виступив Ж.-Ж.Руссо, зазначивши, що всі науки і мистецтва, викликані до життя нашими пороками, шкідливі за результатами: вони породжують ледарство, ведуть до втрати громадянських якостей, формують систему потворного виховання і взагалі не роблять людей щасливими. Ф.Шіллер поділяє позицію Ж.-Ж.Руссо і передусім його оцінку наслідків цього процесу для суспільства і для окремої особистості. Він підтримує протест французького філософа проти суспільства, що перетворює цілісну людину, яка наділена багатьма здібностями і має багато потреб, на істоту однобічну, котра втратила можливість їх задоволення. Критикуючи відчуження людини від гармонійної діяльності, Ф.Шіллер чи не першим вводить в обіг оце поняття – «відчуження». Розвиваючи ідеї Ж.-Ж.Руссо, він, на відміну від більшості просвітників, які вбачали у розвитку наук і мистецтв основу і критерій суспільного прогресу, сформулював висновок, що з піднесенням наук і мистецтв у всі часи у всіх народів відбувався процес моральної деградації. Ф.Шіллер поділяє думку Ж.-Ж.Руссо про руйнування культури у добу цивілізаційного вибуху, вказуючи на «рани», що їх завдає людині культура. Так само, як і французький теоретик, Ф.Шіллер не міг стати на одну позицію з матеріалістами XVIII ст., які сповідували принципи епікурейської філософії насолоди і особистісного егоїзму. Сьогодні, аналізуючи цей орієнтир у теоретичних поглядах Ф.Шіллера, маємо всі підстави інтерпретувати їх як один з чинників, що стимулював уже в умовах XX століття появу відомої концепції З.Фрейда, оприлюдненої у його праці «Незадоволення культурою». З цього приводу О.Оніщенко зазначає: «Обидва вчені визнають «провину культури», проте «зміст» цієї провини принципово різниться: для австрійського науковця <...> вона має психічні наслідки, для французького теоретика – етичні, оскільки, на думку Ж.-Ж.Руссо, «науки, писемність та мистецтва є найгіршими ворогами моралі й, породивши жебрацтво, є джерелами рабства»⁵.

Покладаючись на світоглядні засади формування театральної естетики Ф.Шіллера, неможливо оминути і безперечні впливи на нього ідей І.Канта. Висновок філософа про те, що пізнання світу як такого в його кінцевих, сутнісних моментах неможливе, виявився однією з перших засторог проти безмежної могутності розуму. Залишалася лише надія, що моральний (практичний) досвід вищий за теоретичне мислення, що він здатен вивести людину на шлях добра і краси. Суперечність між різними духовними здібностями людини, відкрита І.Кантом, обернулася проекцією напруги, що

склалася у культурі XVIII ст. між пізнавальним і ціннісним ставленням людини до світу. Як свідок наслідків «культу розуму», Ф.Шіллер, ідучи за І.Кантом, добре розумів, що культурний стан також не ідилічний. Культура може «завдавати людині рани», а розум – не завжди супутник прогресу.

Усвідомивши ці суперечності, Ф.Шіллер починає відстоювати думку, що справжня культура – не в економіці, не у політиці, не у моралі, а в естетичній реальності, адже лише у сфері краси, прекрасній видимості, що їх являє твір мистецтва, відбувається примирення розуму і почуттів, свободи і необхідності, праці і гри, що саме по собі може бути зразком (моделлю) життя без дисонансів. Захоплений естетичними ідеями І.Канта, Ф.Шіллер, надаючи величезного значення суспільній ролі мистецтва, намагається обґрунтувати його функції, як засоби розв'язання сучасних політичних і соціальних суперечностей. Відправною точкою розроблення шіллерівської естетичної теорії стає теза І.Канта щодо мети свободи, яка полягає у створенні етичної спільноти всіх людей, царини безперечної моральної чесності. Ф.Шіллер виходив з кантівського протиставлення «природи» і «свободи», але не прийняв запропоноване філософом вирішення проблеми, тому що «лише з естетичного, а не фізичного, може розвинути моральний стан»⁶. Зрозуміло, що для цього сама культура повинна стати переважно естетичною.

На відміну від І.Канта (ця різниця є найістотнішою), він вважав, що є реальний спосіб ствердження свободи людини у дійсному житті. Шлях цей нерозривно пов'язаний із красою, з формуванням естетичної реальності, та існує у явищах, у чуттєвому світі, й «немає іншого шляху зробити чуттєву людину розумною, не зробивши її спочатку естетичною»⁷. Поняття естетичного стану було введено Ф.Шіллером як проміжний етап на шляху до ідеалу етичного стану, що безпосереднім шляхом є недосяжним. Врешті-решт естетичний стан став достатньо самоцінним і привабливішим, ніж навіть ідеальне етичне, де людина все ж підкорена моральному обов'язкові. Лише в «естетичній державі», у царині естетичної видимості, за Ф.Шіллером, можливе здійснення свободи та рівності, і лише краса спроможна надати людині суспільні якості.

За І.Кантом, який принципово розділяє етику і естетику, обов'язок і задоволення, будь-яке естетичне судження, пов'язане з «практичним розумом» (тобто етикою), є зацікавленим судженням і тому не може бути «чистим». Іншими словами: людина не може об'єктивно судити про естетичний бік моральності й у цьому питанні змушена обмежуватися суб'єктивними припущеннями. Отже, задоволення, що його отримують від творів мистецтва, ніяк не може вести до кантівської безумовної моралі. Тож смислові підстави істинного, вільного буття особистості, джерелом, з якого виходили, з'являлися всі духовні здібності, Ф.Шіллер запропонував вважати прекрасну видимість естетичної реальності

твору мистецтва. Таким чином, поєднання морального і пізнавального у нього проектується в естетичну сферу.

Наслідуючи І.Канта, Ф.Шіллер ставить визначення краси у залежність від її функціонального призначення і тому прагне «вивести загальну ідею краси з поняття людської природи», а точніше потреби її у гармонійній діяльності, як стану, що найбільш відповідає цій природі. У зв'язку з тим, що у тих суспільних умовах, як визначив Кант, це було можливим не в основній, трудовій діяльності, а лише у грі, то звідси, за Ф.Шіллером, «предмет спонукання до гри <...> у найширшому сенсі слова називається красою»⁸.

Поняття «гра» – одне з центральних в естетичній теорії Шіллера. Гра передбачає звільнення від потреб реальності, від фізичного і морального примусу, від гніту власних потреб і примусу пристрастей; вона є вільна, незацікавлена діяльність, вільне застосування душевних сил людини. Звільняючись від тиску обставин та інтересів, від «природи», людина вступає у царство гри як естетичної видимості. Це і є її входження в культуру. Теорію культури Ф.Шіллер вибудовує за моделлю мистецтва, зрозумілого як гра. Гру він розуміє в дусі І.Канта, як гру пізнавальних здібностей, як основне джерело естетичної діяльності взагалі і художньої творчості зокрема. Саме за результатом ігрової діяльності митець створює твір мистецтва, головна риса якого – так звана естетична видимість. Саме вона, як зазначає один з дослідників естетики Ф.Шіллера В.Асмус, характеризує особливості буття мистецтва «як дещо ідеальне (у порівнянні із життям) і реальне (у порівнянні з продукцією чистої уяви»⁹. За Шіллером, у процесі творчості та сприйняття «естетичної видимості», тобто мистецтва, досягається гармонійне єднання чуттєвості і логічної розсудливості, здійснюється ілюзорна свобода від реальних суперечностей суспільства. «Естетичне творче спонукання непомітно буде посеред жадливого царства сил і посеред священного царства законів третє радісне царство гри і видимості, в якому воно знімає з людини окупи будь-яких стосунків і вивільнює її від усього, що зветься примусом як у фізичному, так і моральному сенсі»¹⁰.

Поняття «гра» не випадково виникає саме в естетиці Ф.Шіллера. Як драматург і знавець сцени, він не міг не проводити паралелей між грою сценічною і грою як такою. Тотожність свідомого удавання, як це відбувається у театрі, і природне, несвідоме удавання, яке виникає під час вільної, невимушеної гри, для нього є очевидною. У штучно створеному світі «<...> ми, – пише Шіллер, – мрією проганяємо світ дійсний, ми знов знаходимо себе»¹¹. Тому особливого значення у художній творчості він надає силі й свободі уяви, а також умінню митця втілювати образи засобами свого мистецтва.

Важливим аспектом поглядів Ф.Шіллера на мистецтво є аналіз останнього у порівнянні з природою. У статті «Про наївну і сентиментальну поезію» він створює теоретичну класифікацію, або типологію мистецтва, за основу якої

бере відношення мистецтва до природи, і подає схему його історичного розвитку на прикладах поезії і драматургії. Ф.Шіллер розрізняє два принципи художньої творчості, на основі яких були створені – в античності – «наївний» реалізм і – в його сучасності – «сентиментальна» поезія. Перший не знав протиставлення ідеалу і дійсності, натомість другий виходить з їх протилежності і намагається примирити. У підтвердження своєї теорії Ф.Шіллер подає ретельний аналіз драматургії Софокла, Еврипіда, Шекспіра, репрезентуючи їх, як авторів «наївної» поезії, а драматургію Г.Клейста та Г.Е.Лессінга – як приклад поезії «сентиментальної». Себе ж він зараховує до поетів «сентиментальних», а свого сучасника Й.-В.Гете вважає «наївним» поетом, оскільки такий розподіл зумовлений не історичними причинами, а лише особливостями творчого методу митця.

По суті у Ф.Шіллера така полярність наївної й сентиментальної поезій – це протилежність двох художніх методів: безпосереднього і рефлектуючого. Метод «наївної» поезії – «найдосконаліше наслідування реального світу», тоді, як методом «сентиментального» поета є зображення світу не реального, а ідеального. До інтерпретації наївного і сентиментального Шіллер підходить доволі діалектично. Він не абсолютизує ці два методи засвоєння дійсності, не протиставляє їх одне одному, наголошуючи, що «наївна» поезія спирається на досвід, а «сентиментальна» – на розум і кожна з них має свої переваги й не повинна виходити за свої межі: «Тільки цілком рівноправний союз» обох принципів, – пише Ф.Шіллер, – може бути сутністю людськості, оскільки і «наївному», і «сентиментальному» однаково притаманний «високий ступінь правди» й їхні «взаємні відхилення» зумовлені лише змінами «в частковостях, а не в цілості, у формі, а не у змісті»¹². Ф.Шіллер не має жодного наміру спонукати до вибору між «наївним» і «сентиментальним». На його думку, до ідеалу людської природи слід наблизитися обома шляхами, бо «<...> необхідно визнати, що ані наївний, ані сентиментальний характери, коли розглядати їх окремо, не вичерпують до кінця ідеалу прекрасної людськості, що може постати лише із нерозривного взаємного поєднання»¹³.

Відхід поета «від своєї надійної керівниці природи», звільнення від влади дії природи дасть йому можливість досягти високої внутрішньої необхідності. Лише генієві, який є втіленням і свободи, і природи, можна вийти з під влади істинної природи і піднятися у сферу високої внутрішньої необхідності, оскільки все, «що він робить, народжувалось із його природи». Особливо ілюстративно щодо формального застосування методів наївної і сентиментальної поезії, звучить висловлювання Ф.Шіллера на адресу «вulgарних плагіаторів»: «Немає нічого легшого, ніж довести на прикладі літератури будь-якого народу, що шедеври наївної поезії зазвичай тягнуть за собою довгий почет найбанальніших

і найбрудніших відбитків вульгарної природи, а шедеври сентиментальної поезії – незліченне військо найфантастичніших підробок»¹⁴.

Характеризуючи творчий процес у мистецтві, Ф.Шіллер вважав його складним процесом взаємодії несвідомого і свідомого як діалектично пов'язаних моментів. При цьому, наслідуючи І.Канта, несвідоме пов'язував із виявом природи митця, а свідоме – з реалізацією його навичок і вміння втілювати образи своєї фантазії у матеріалі мистецтва. «Правда» і «природа» для Ф.Шіллера – одна з основних вимог до драматургії. Серед її сучасних зразків він розрізняє «дві панівні моди», дві крайності, між якими перебувають правда і природа. Оскільки класицизм упевнено «вкоренився» на тогочасній йому сцені, але був уже нездатний адекватно впливати на почуття і розум людини XVIII століття, провадити нові ідеї та створювати нові ідеали, Ф.Шіллер рішуче виступає проти класицистського мистецтва в театрі. «Крижана споглядальність і манірна штучність персонажів Корнеля, їхня стареча педантичність і аптекарські дозовані почуття, коли котурни перетворюються на маленьку танцювальну тувфельку», а штучність витравлює будь-яку сміливу природність – ознаки першої сучасної театральної моди визначені Ф.Шіллером. Такий театр, на його думку, не здатен ані звернутися до розуму, ані торкнутися серця людини доби Просвітництва, тому що «вульгарна благопристойність каструвала у Франції природну людину»¹⁵.

Інша «мода» у Ф.Шіллера пов'язана із правдивим відображенням природи, яку відрізняють дві особливості: шляхетна сміливість – «аби висмоктати весь мозок із кісток природи і досягнути всієї сили її розмаху» і водночас боязка сором'язливість перед величчю світобудови (природи).

У цій позиції думка Ф.Шіллера сягає справдешньої філософської глибини. Справжній драматург зі «шляхетною сміливістю і боязкою сором'язливістю» має вміти втілювати у межах своїх мистецьких правил усю гармонію всесвіту і «через гармонію у малому підготувати нас до гармонії у великому, симетрією частин – до симетрії цілого і нехай змусить нас за допомогою першої захоплюватися останньою»¹⁶. У такому разі через конкретний драматичний сюжет відчуватиметься пульсація всесвіту, а через конкретні матеріальні речі глядач зможе відчутти відлуння безмежності світу.

Аналіз естетичної спадщини Ф.Шіллера стосовно театрального мистецтва засвідчує, що таке високе завдання театру насамперед підвладне жанрові трагедії. В цьому аспекті для розуміння філософсько-естетичних підходів драматурга до проблем театру також неможливо не враховувати його зацікавленість філософією І.Канта, який багато в чому визначив позицію Ф.Шіллера і щодо драматичного мистецтва. Під впливом ідей філософа він концентрує увагу на розробці теорії трагедії, у якій бачить зображення тріумфу надчуттєвого на чуттєвим, ідеї над природою. При цьому шіллерівські роздуми

про трагедію завжди пов'язані з театральною практикою. Правда, Шіллер ще не знав поняття «трагіки» як метафізичної кризи, закладеної у самій основі людського буття (про це йтиметься у німецькій ідеалістичній філософії, починаючи з «Філософських листів про догматизм і критицизм» Фрідріха Шеллінга).

У праці «Про трагічне мистецтво», визначивши «співчуття» як одну з обов'язкових складових трагедії, Ф.Шіллер вдається до класифікації умов, здатних посилити почуття жалості та насолоди хвилюванням. Першою умовою він вважає «живе зображення». Обов'язком драматурга, на думку Ф.Шіллера, є його концентрація на відтворенні душевного стану дійових осіб, адже неможливо висувати на перший план зайві авторські коментарі, які «руйнують ілюзію, вкрай необхідну для почуття жалості». Розвиваючи свою думку, митець зауважує: «Від цього недоліку навряд чи вільна бодай одна з наших новітніх трагедій, але тільки у французькій трагедії він узятий за правило»¹⁷. За Ф.Шіллером, щоб дотриматись умови щодо надання глядачеві можливості пережити почуття страждання, «потрібні безпосередня участь і живе втілення»¹⁸.

Друга умова – «правдивість зображення», оскільки «найшляхетнішим матеріалом буде завжди безперечно істинне, просто людське у людських обставинах, оскільки лише ці мотиви, не позбавляючи сили враження, забезпечують мистецтву всеосяжну дію»¹⁹.

Крім «живості» і «правдивості», Ф.Шіллер висуває третю вимогу для відтворення трагічного – «завершеність». Завершеність трагічного зображення – це об'єднання окремих зримих дій у трагічну дію «як в одне велике ціле»²⁰.

І, нарешті, окреслюючи четверту вимогу, Ф.Шіллер визначає її як вимогу «тривалості страждань», адже саме це, як ніщо інше, може змусити глядача «глибоко хвилюватися». Глядач повинен бути позбавлений можливості вирватися з ілюзії створеної ситуації страждань через те, що у «співчуттях» глядача «стражданням чуттєвої природи криється джерело високої насолоди, що її подають нам трагічні емоції». Своєю чергою, трагічні емоції у Ф.Шіллера є результатом їх взаємодії й «у вмілому управлінні цією боротьбою», в чому і полягає «велика таїна трагічного мистецтва»²¹.

Всі ці умови у Ф.Шіллера об'єднані й реалізовані у трагедії. На підставі попереднього аналізу він робить висновок: «<...> трагедію можна визначити як поетичне відтворення низки взаємопов'язаних подій (завершеної дії), яке зображує перед нами людей у стані страждання і має за мету збудити у нас співчуття»²². Аналізуючи далі естетичні проблеми «трагічного», Ф.Шіллер дає дефініції жанру трагедії за такими п'ятьма параметрами: 1) відтворення дії; 2) відтворення низки подій і дій; 3) відтворення завершеної дії; 4) поетичне зображення дії, гідної співчуття, і тому вона протилежна історичному зображенню; 5) зображення дії, яка представляє нам людей у стані страждання.

Наступна думка Ф.Шіллера виявляє його тісне споріднення з філософією Просвітництва і принципів розходження з І.Кантом: «Задоволення, що його дає мистецтво, слугує саме шляхом до моральності»²³. Натомість І.Кант стверджує, що судження смаку жодною мірою не залежить від поняття досконалості. Це означає, що естетичне судження не сприяє пізнанню об'єкта, а задоволення, отримане від твору мистецтва, ніяк не може провадити до кантівської безперечної моралі. У трактаті «Про причини насолоди, що її дають трагічні предмети» Ф.Шіллер, користуючись термінологією І.Канта, виводить задоволення, котре отримують від творів мистецтва, з доцільності. Мета мистецтва і мета природи в цьому разі збіглися: вони покликані «сіяти насолоду і створювати щасливих»²⁴.

До сфери трагедії Ф.Шіллер відносить проблему «піднесеного» як зворушливого, що по суті є змішаними почуттями, оскільки збуджують задоволення за допомогою страждань і поєднують доцільне із недоцільним: «Галузь трагедії охоплює всі можливі випадки, коли природну доцільність, хоч якою б вона була, приносять у жертву моральній або одну моральну доцільність – іншій, вищій»²⁵.

За Ф.Шіллером, не кожен може отримати задоволення від трагічного; почуття піднесеного притаманне лише героїчним душам, здатним до граничної напруги своїх моральних сил. Це стосується не лише глядачів, а й драматичних персонажів. Для Ф.Шіллера «виняткове злочинство» з естетичної позиції значно привабливіше, ніж чесність, оскільки демонструє неабияку душевну силу злочинця: «<...> ми ставимо у деяку заслугу послідовному злочинцеві перемогу над моральним почуттям, необхідно притаманним, врешті-решт, його душі, тому що ця перемога свідчить про неабияку душевну силу і велику доцільність розуму, який у своїй діяльності не дає себе бентежити жодними моральними переживаннями»²⁶. Щодо цієї позиції Ф.Шіллер вступає в суперечку з ідеями «Гамбурзької драматургії» Г.Е.Лессінга, у якій останній оголошує злочинця морально сумнівною фігурою і виключає його з кола персонажів трагедії.

Увага Ф.Шіллера до сильних злочинних характерів має багато спільного з корнелівською апологією героїчного злочинця. Він вбачає у злочинних натурах необхідну для естетики трагедії силу характеру. Ця ж сила характеру, яка дає змогу злочинцям нехтувати етичними вимогами, може стати запорукою тріумфальної перемоги загальних моральних законів над злою волею, оскільки «в невблаганному дзеркалі театру пороки виглядають настільки ж огидними, наскільки привабливими чесноти»²⁷.

Доброчесність, за Ф.Шіллером, своєю чергою заслуговує уваги трагічного поета не там, де вона перемагає і викликає почуття морального задоволення, а там, де вона межує з «героїчним відчаєм» і добровільно розстається із вищими цінностями життя, нерідко із самим життям. Чесність драматично продуктивна

лише під час кризи чи у конфлікті або з природою, або з певними моральними обов'язками.

Розробивши основні вимоги до трагедії, Ф.Шіллер виводить ідеал трагічного жанру: «Поетичний твір вважається досконалим у тому випадку, коли своєрідна форма, притаманна його видові, застосована у ньому найбільш вдало для досягнення цього виду <...> Найдосконалішою буде трагедія, в якій співчуття збуджується не стільки матеріалом, скільки найліпшим застосуванням трагічної форми. Такий твір можна вважати ідеалом трагедії»²⁸.

Вирішивши для себе проблему жанру трагедії, Ф.Шіллер не залишає поза увагою і основний жанр просвітників – комедію. Більш того, приділяючи у своїх естетичних есе величезне значення трагедії, у праці «Про наївну і сентиментальну поезію» він визначає для себе рейтинг морального впливу цих двох жанрів – трагедії і комедії, надаючи перевагу останній. Митець стверджує: якщо піти шляхом визначення «значущості об'єкта» (драматургічний твір) – то тут першість залишається за трагедією. У визначенні ж «значущості суб'єкта» (драматург) – за комедією: «у трагедії багато що здійснюється силою самого предмета; у комедії предмет не визначає нічого, поет – усе»²⁹. Таким чином об'єкт підносить трагічного поета; а комічний поет, навпаки, повинен вивисувати матеріал до естетичного рівня через свою суб'єктивність. Якщо трагік, за Ф.Шіллером, повинен уникати спокійної розсудливості й завжди прагнути полонити серце глядача, то комік має уникати патетики і завжди орієнтуватися на розум. А тому завдання трагедії полягає у постійному збудженні пристрастей, а комедії – у постійному їх приборкуванні.

У демонстрації людських пороків театр відіграє, на думку Ф.Шіллера, «незамінну роль», «саме він (театр) підставляє дзеркало великому станові дурнів, цілющою насмішкою осоромлюючи різноманітні їх види», і у виправленні людських хиб комедія, має «сильнішу здатність впливу» на публіку: «Лише театрові дано висміяти наші слабкості, тому що він не щадить наші почуття і не розпитує, хто цей провинний дурень. Не червоніючи, дивимось ми, як спала з нас у дзеркалі театру маска, і тихо дякуємо за поблажливий урок». Водночас Ф.Шіллер визнає, що «мольєрівський Гарпагон ще не виправив жодного лихваря», але це жодним чином не применшує здатність його образу впливати. Якщо театр і «не викоринює і не зменшує всю суму пороків, то хіба не розкрив він їх перед нами?»³⁰.

Не понижуючи значення трагедії, Ф.Шіллер, віддає їй належне, зазначаючи, що «безперечно трагедія виходить з більш важливого начала». Але якщо йдеться про мету, то тут він рішуче визнає, що «комедія йде до більш важливої мети» і, якщо б вона її досягла, будь-яка трагедія стала б зайвою і неможливою. Мета комедії у Ф.Шіллера збігається «з вищим, за що змушена боротися людина, – зі свободою від пристрастей, із прагненням бути завжди зрозумілою, завжди

спокійно дивитися на доквілля і на себе саму, бачити скрізь радше випадковість, ніж фатальну долю, і радше сміятися над безглуздістю, ніж проклинати або плакати»³¹.

Свою сентенцію митець пояснює так: завдання комедії – «зароджувати і жити в нас <...> душевну свободу, тоді як трагедія повинна естетичними засобами допомогти відновленню нашої душевної свободи, яка насильницьки порушена афектом»³². Стверджуючи, що комедія вільніша, ніж трагедія, Ф.Шіллер наближається до естетики Канта з її ідеєю мистецтва, як вільної гри пізнавальних здібностей. При цьому шіллерівська ідея акцентуації суб'єктивної авторської свободи зближує його з романтичною драматургією і естетикою, зокрема з розробкою принципу романтичної іронії.

Визначаючи жанрові ознаки драматичних творів, Ф.Шіллер аналізує їх змістовні й формальні особливості. Трагедія апелює до почуттів глядача, а комедія, навпаки, прагне до інтелектуальної дистанції. Трагічний поет досягає зображення ідеалу граничним напруженням усіх своїх естетичних засобів, тоді як комічний поет почувається у царстві ідеалу легко і невимушено. Мистецтво трагедії піднесене, мистецтво комедії прекрасне. За Шіллером, лише характер обробки поетичного матеріалу робить його трагічним або комічним: «Трагік ставиться до свого предмета завжди практично, а комічний поет – теоретично»³³. Такий підхід містить і певні небезпеки, без подолання яких будуть порушені жанрові закони трагедії і комедії. Так трагік перебуває під загрозою заповнення матеріалом трагедії, що може призвести до підміни характеру темпераментом; комедіограф же повинен всіляко уникати вульгарності і банальності, підміни дотепності легковажною вишуканістю. У своїй теорії комедії Ф.Шіллер прагне до синтезу різних опозицій – реального й ідеального, природи і моралі, чуттєвого матеріалу і форми. Такий синтез, на його думку, є можливим лише у гри, естетичною аналогією якої й є театральна комедія.

Для розуміння театральної естетики Ф.Шіллера слід враховувати, що проблема «виховання» моралі для нього не менш важлива, ніж створення естетичної реальності. І в цьому аспекті, на його думку, театр, як жодне інше, мистецтво, саме через свою специфіку, здатен створювати етичний простір впливу. Драматург і театр, як «моральна установа», відіграють головну роль у шіллерівській концепції естетичного виховання. Ф.Шіллер поділяє загальний для всіх просвітників погляд на театр – як суспільний інститут. Тим більше, що роль слова як специфічного засобу виразності театрального мистецтва, як інструмента інтелектуального впливу та інструмента виховання також була переконливою і аргументованою позицією доби Розуму.

Сила впливу театру на виховання смаків і моралі публіки, за Ф.Шіллером, пов'язана із можливістю театру створювати чуттєві образи, які мають значно більшу силу, ніж просто «сентенції». Фальстафи, тартюфи і донкіхоти швидше

побачать свої «дурні голови» і маски зі сцени, яка здатна збудити нервову систему і змусити затамувати подих. Але Ф.Шіллер не вдається до ілюзій з приводу впливу театру на корегування моралі своїх сучасників: «Який Макбет серед глядачів зречеться злочинного наміру? <...> Хіба менше дівчат піддаються звабі від того, що Сара Сампсон спокутує свою провину отрутою? Чи ревнує хоча б один чоловік менше від того, що венеціанський мавр був так трагічно необачним?»³⁴. Одну з причин він вбачає у наявному акторському підході до виконання ролі.

У праці «Про сучасний німецький театр» Ф.Шіллер ставить питання впливу акторської особистості, її манери гри на створення «справжнього» образу і з обуренням виступає проти тих акторів, які в угоду «красивості» руйнують образ. Естетично непривабливий і жодним чином не може слугувати справі морального виховання театр, коли зі сцени звучать не істинний дух і правда Г.-Е.Лессінга та Й.-В.Гете, а Емілії й Іфігенії демонструють принади «жриць хтивості», граціозні пози; а сцени ж страждань, страху і жаху слугують для них «засобом виставити напоказ стрункий стан і маленькі ніжки». Тому Ф.Шіллер із сумом і жалем згадує часи театру маріонеток і пропонує «просити механіків пересадити Гаррікове мистецтво в їх дерев'яних героїв»³⁵. Йому це потрібно для того, щоб увага глядачів, зазвичай розподілена між сюжетом, драматургом і актором, все ж таки була зосереджена на першому.

Естетичні завдання, поставлені Ф.Шіллером перед театральним мистецтвом, мають і чітку етичну мету, оскільки для нього театр – це школа, а не місце для вільного проведення часу і «боротьби з нудьгою». Природно й органічно звучить його просвітницький заклик до всіх учасників театального процесу: «доки актриса трудиться більше заради нарядів, а актори – заради пиятики, доти наші драматурги повинні відмовлятися від патріотичної марнославної мрії бути просвітниками народу. Доки публіка не підніметься до свого театру, навряд чи театр зможе підняти свою публіку»³⁶.

Як уже зазначалося вище, в естетичній концепції Ф.Шіллера поняття «правда» завжди є синонімом поняття «природа». З такою позицією пов'язані його вимоги до акторського мистецтва. Він наголошує дві речі, без яких актор, хоча це і вкрай важко, не зможе передати правди драматичного образу. Насамперед актор має «забути про себе і про глядача, «щоб жити у своїй ролі». По-друге, – актор «повинен думати про себе і про присутнього глядача, рахуючись зі смаком останнього, і притримувати природу». На перший погляд, це можна розглянути як парадоксальну сентенцію Ф.Шіллера. Перше для нього – це акторське виконання у стані афекту, коли актор перебуває «у самозабутті під владою ілюзії і <...> це почуття проведе актора вузьким місточком істини і краси»³⁷. Другий підхід до акторського самопочуття на сцені у шіллерівському парадоксі пов'язаний з актором, який «ретельно і боязко підтримує в собі

усвідомлення» присутності на сцені перед глядачем і в такий спосіб «руйнує художню ілюзію» думкою про довколишній реальний світ. У цьому відчувається конкретний випад Ф.Шіллера проти класицистської манери акторської гри. Для нього є неприродним втискування почуттів і пристрастей у прокрустове ложе класицистських канонів.

З притаманною йому красномовністю у естетичному трактаті «Про сучасний німецький театр» він наводить повну схему регламентації почуттів і рухів тіла в естетиці театру Класицизму і робить невтішний для неї висновок: аматор, граючи на сцені за такою схемою, може виграти у професійного актора, якому не залишається нічого, «окрім механічної умілості, афектації, кокетування гримасами пристрасті»³⁸. Зрозуміло, що Ф.Шіллер ратує за перший акторський підхід до виконання ролі, пояснюючи це тим, що лише справжні пристрасті та почуття здатні збудити нервову систему глядача. Проблема «великих» почуттів – також одна з центральних проблем театральної естетики Ф.Шіллера: вони, на його думку, повинні бути основним змістом мистецтва; лише через вплив на чуттєву сферу реципієнта мистецтво сягне своєї головної мети – виховання моралі та розвитку розуму.

Ф.Шіллер наділяє театр, але лише «хороший театр», численними можливостями. У статті «Театр, розглядуваний як моральний заклад» він виокремлює два особливо важливі для нього моменти. Перший подається у порівнянні з іншою духовною і моральною інституцією – релігією. Тут він наголошує: «В той час, коли навколо релігії точилися гострі непримиренні війни <...> театр завжди насаджував у нашому серці людяність і м'якість»³⁹. Розмірковуючи над моральним впливом мистецтва сцени на людину, Шіллер зазначає, що саме театр може відіграти значну роль у «справі виховання», і вважає, що єдиним секретом порятунку «людей від погіршення» є «убезпечення серця від слабкостей і пороків»⁴⁰.

Особлива цінність театру як суспільного інституту у Ф.Шіллера пов'язана з тим, що сцена розкриває глядачеві секрет, як відстежити і викоренити слабкості та пороки. Зрозуміло – сцена не може ні знешкодити, ні зменшити всю суму пороків, але вона розкриває їх перед глядачем. Підготовлена театром до зустрічі з пороком людина у реальному житті вже не буде «захоплена ним зненацька»⁴¹, адже сцена «скинула з лицеміра красиву машкару і вказала сітку, якою облутують нас підступність й інтрига; показала страшне обличчя неправди і брехні денному світлу»⁴². Театр демонструє людські слабкості й дає уроки моральної стійкості, він, на думку Ф.Шіллера, звертає увагу не лише на людей і людські характери, а й на долю і вчить «великого мистецтва витерпіти їх». Розгортаючи на сцені різноманітні картини людських страждань, театр уміло «втягує глядача у чужі негаразди, за швидкоплинне страждання нагороджує слізьми, набуттям мужності та досвідченості»⁴³. Таким чином, Ф.Шіллер чітко

стоїть на позиції великого морального впливу театру, зазначаючи, що сцена має величезний потенціал боротьби з помилками виховання, що є «найважливішою справою для держави». І лише «театр здатен у своїх образах підштовхнути до позбавлення та зречення від забобонів самодурів і навчити любити розумно»⁴⁴.

Але «поле сцени сягає ще далі». І там, де релігія і закони відмовляються супроводжувати людські почуття, вважаючи це нижчим своєї гідності, театр продовжує справу етичного виховання. Зазначаючи безмежні можливості сцени, Шіллер пише: «Більш, ніж будь-яка суспільна установа у державі, театр є школою практичної мудрості, путівником по суспільному життю, точним ключем до найприхованіших тайників людської душі»⁴⁵.

Наступний аспект позитивних можливостей театру дає підстави говорити про Ф.Шіллера як передвісника соціальної філософії. Він надає величезного значення впливові театру на дух нації, наголошуючи, що лише театр здатний слугувати об'єднанню нації «єдиним духом», оскільки він «проникає у всі галузі людського знання, вичерпує всі життєві ситуації і освітлює всі куточки душі; театр об'єднує всі верстви і класи і володіє найкоротшим шляхом до розуму і серця»⁴⁶. При цьому Ф.Шіллер зазначає «велику і різноманітну заслугу театру» не лише у справі морального просвітництва, а й у галузі просвітництва розумового. Він вважає, що розумний, патріотично свідомий драматург при «вмілому користуванні» перевагами свого мистецтва здатен у цьому питанні піднятися у «вищі сфери». Наділяючи театр могутньою силою впровадження ідей, Ф.Шіллер з сумом говорить про сучасну німецьку драматургію, яка, на жаль, не ставить собі це за мету, а її вибір ідей і сюжетів перебуває за межами інтересів народу. Така позиція Ф.Шіллера високо підносить суспільне призначення драматургії, яка спроможна створити «національний театр» і навіть «націю». Якщо Г.-Е.Лессінг вважав, що національний театр починається з нації, то для Ф.Шіллера національний театр здатен створити націю. Як позитивний приклад він наводить риторичне запитання щодо ролі театру в античній Греції: «Що сприяло єдності Еллади, що нестримно приваблювало її народ до театру?» – і одразу ж відповідає: «Патріотичний зміст п'єс, грецький дух, всеосяжний інтерес до держави і до кращого людства»⁴⁷.

Окремої уваги заслуговує інтерес Шіллера до античності, зокрема театру, який для нього завжди залишався зразком як суспільної, так і естетично-мистецької значущості у житті людини і суспільства. До речі, першим імпульсом до зацікавленості античністю стали його переклади трагедій давньогрецьких драматургів («Іфігенія в Авліді» і окремі сцени «Фінікіянок» Еврипіда). Через вивчення античних трагедій, передусім Еврипіда, античний театр став для Шіллера символом найвищої художньої майстерності і зразком для творчості. Переклади Еврипіда були для нього підготовчою школою класичної драматургії.

Багато з того, що використав Ф.Шіллер у своїх п'єсах, міститься вже тут. Вибір сюжетів з античності для перекладу – ворожнеча двох братів, доля героїні, яка приносить себе у жертву заради добра батьківщини, та інше – близькі за духом Ф.Шіллерові і повністю вписуються у його концепцію «патетично-піднесеного», що є складовою його театральної естетики. Через античну драматургію Ф.Шіллер підходить і до естетичних узагальнень з приводу понять «грація», «гідність», «трагічне», «наївне», «сентиментальне». Крім того, Ф.Шіллерові була дуже близькою споглядальність греків, пов'язана з необхідністю форми, що її вони знаходили зовні, у прекрасній і пишній природі, а Ф.Шіллер – зсередини. У греків форма близька почуттєвому об'єктові, а у Ф.Шіллера – інтелектуальному. Мислення, свобода і гармонія – ключові аспекти засвоєні та перероблені Ф.Шіллером з грецької філософської і художньої спадщини. При цьому він, як «сентиментальний поет», ніколи не втрачав почуття історичної дистанції до античного театру.

Як людина свого століття, Ф.Шіллер ставить питання не лише перед драматургами, – його загострена соціальна позиція змушує порушувати питання і перед «сильними світу цього»: законодавцями, лідерами держави, іншими соціальними інститутами, котрі не усвідомлюють значущості такої ідеологічної інституції, як театр. Сцена, на думку Ф.Шіллера, «поєднує виховання розуму і серця зі шляхетнішими розвагами», і саме в цій площині розумні державці зможуть знайти важелі впливу. Через це ідеалом «мудрого законодавця» для нього може бути той, хто спроможеться використати суспільний вплив театру, як «знаряддя вищих задумів» і обернути їх на «джерело благоденства». Такий законодавець «обирає сцену, котра відкриває перед духом, що жадає діяльності, безкінечне поприще, дає їжу всілякій душевній силі»⁴⁸. Сприймаючи театр як соціальний інститут, Ф.Шіллер наділяє його функцією посередника між державою та релігією і зазначає: «сфера підсудності театру починається там, де закінчується царина світського закону»⁴⁹. Продовжуючи цю думку у праці «Театр, розглядуваний як моральний заклад», він упевнено стверджує, що театр здатний залучити націю до істини і пропонує шляхи реалізації його соціальних та ідеологічних потенцій. Більш того, розумні «лідери держави могли б керувати зі сцени поглядами народу на уряд і правителів». Власне для можновладців театр, за Шіллером, може стати свого роду барометром суспільних настроїв, оскільки «лише у театрі сильні світу цього чують правду і бачать людину – те, що вони чують і бачать дуже рідко або ніколи»⁵⁰. При цьому він категорично наполягає на тому, що «вплив театру глибший і стійкіший за мораль і закон», бо могутній вплив зримих сценічних образів театру в тому, що живе, чуттєве зображення на сцені «діє сильніше за мертву букву і холодну розповідь». Наводячи аргументи щодо незамінності театру, які необачно не використовуються «сильними світу цього», Ф.Шіллер посилається на людську

природу: «Людина жадає вищих, витонченіших задоволень, коли пересититься діловими заняттями, тваринною насолодою, втомиться від напруги праці. Якщо їй це не дати, вона накинеться на дикі, руйнівні для суспільного спокою розваги, що прискорюють його загибель. Вакхічні радощі, згубна гра, тисячі шаленств, що їх вигадує ледарство, невідворотні, коли законодавець не вміє керувати цим нахилом народу»⁵¹. Хоч скільки і хоч хто б виступав проти театру, але навіть його вороги визнали, що «з усіх вигадок розкоші і всіх способів суспільних розваг їй (сцені) належить першість».

Наділяючи театр високою суспільною і духовною місією, Ф.Шіллер знаходить між театром і релігією об'єднувальні функції, пов'язані з впливом на мораль та звичаї людини, і пояснює це тим, що якщо закони володарюють над проявом волі, то релігія поширює своє правосуддя аж до найпотаємніших закутків серця і переслідує думку до найглибінніших її джерел. Таким чином, функція впливу для Шіллера-просвітника пов'язана саме із можливістю звернення до «чуттєвого» й «інтелектуального» людини. І там, де роль держави малоефективна, зокрема у справі виховання, таку роль з успіхом відіграють релігія, «без якої і закони втрачають силу», і театр⁵².

Даючи кінцеву оцінку станові сучасного німецького театру, Ф.Шіллер робить висновок, що здатність піднятися до таких вершин – вельми рідкісне явище. Натомість він не знижує значущість театру для естетичного і морального виховання і йде далі, надаючи йому статус впливовості навіть вищий, ніж мають у суспільстві мораль і релігія, які, хоч і «виступають у священному одязі, однак не можуть стати вище за блюзнірство тупого і брудного натовпу»⁵³. Не можна не зазначити, що, зауважуючи менший, ніж має театр, вплив релігії на натовп, Ф.Шіллер вдається до вибачень перед неосяжною для розуму інституцією Божественної моралі і духу. Взагалі ставлення Ф.Шіллера до релігії, яку він вважав вельми необхідною для держави, позначено великим пієтетом, і порівняння впливу театру зі впливом релігії лише акцентує його основні естетичні постулати.

Однак, зазначає Ф.Шіллер, сцена дає ще значно більше, ніж прийнято думати. В естетичному трактаті «Театр, розглядуваний як моральний заклад» Шіллер висуває ще одну ідею – ідею театру як своєї судової установи, котра виносить свій вирок не лише соціальній нерівності, а й помилкам і пристрастям людського серця. Театр має здатність судити там, де закінчується царина світського закону. Те, що у реальному житті «може корегуватися золотом і слугувати порокові, у театрі піддається безпощадному осудові. Вся історія людства, з усіма пороками і несправедливістю, кривавими жахами і пристрастями проходить перед нашими очима»⁵⁴. Сцена здатна знайомити глядача із долями людства, але вона і вчить його бути «справедливішим до нещасного і судити про нього поблажливіше»⁵⁵.

Дещо утопічно звучить твердження Ф.Шіллера щодо «людяності і терпимості», які, на його думку, стали панівним духом XVIII століття і беруть гору «у залах суду і серцях володарів»⁵⁶. Але безперечно реальним у справі поширення людяності та терпимості є його піднесення ними ролі театрів, які «познайомили людей із людиною і розкрили таємний механізм її вчинків». За Ф.Шіллером, театр може не лише підтримати світське правосуддя. Йому відкрите ширше поле діяльності: він «карає тисячі пороків, що залишилися без покарання; тисячі чеснот, про які мовчить правосуддя, прославляє сцена». Він називає сцену «супутницею мудрості і релігії», з «чистого джерела» яких театральне мистецтво черпає настанови і приклади, «вдягає суворий обов'язок у привабливіший одяг» і виставляє «божественні ідеали для наслідування»⁵⁷.

Отже, Ф.Шіллер наділяє мистецтво сцени непереможними аргументами стосовно його величезних потенційних можливостей впливу на дух і інтелект нації. В контексті його естетичних теорій це цілий комплекс можливостей, пов'язаних, як з впливом на «природну людину», так і «людину інтелектуальну», здатну до виховання естетичних смаків, а також «людину чуттєву», спроможну отримати естетичну насолоду. По суті такою є сама природа театального мистецтва, де в межах одного духовного простору «задоволення поєднується з повчанням, спокій із збудженням, забави з освітою, де жодна сила душі не напружена на користь іншої, жодне задоволення не досягається за рахунок цілого»⁵⁸.

Зважаючи на солідний теоретичний доробок Ф.Шіллера, пов'язаний із аналізом проблем мистецтва сцени, його театральна естетика з повним правом може бути виокремлена в самостійну наукову проблему. Естетичні роботи Ф.Шіллера, присвячені значенню, ролі і функції мистецтва театру, цікаві не лише з погляду історичного. Глибокі філософські міркування, узагальнення і висновки щодо театру дають усі підстави знайти йому почесне місце і серед аналітиків власне поетики драми. Театральна естетика Шіллера охоплює основні функції і закономірності мистецтва сцени, його ціннісні орієнтири й естетичні категорії, які є фундаментом театального мистецтва. Поетика драми Ф.Шіллера розглядає основні проблеми специфіки театру як мистецтва: він розробляє типологію драматургічних жанрів, що дає змогу говорити окремо про шіллерівські «теорію трагедії» і «теорію комедії», надає класифікацію акторських підходів до створення образу, визначає ступінь взаємовпливів театру і публіки.

¹ А.Аникст. Теоретические работы Шиллера о драме // В кн. А.Аникст. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М.: «Наука», 1967. – С. 432–444.

² Шіллер Ф. Естетика / Упоряд., вступна стаття, переклад, коментарі та покажчик імен Б.М.Гавришкова. – К.: Мистецтво, 1974. – 360 с.

³ Теорія драми в історичному розвитку. Хрестоматія / Упоряд. П.П. Нестеровського; заг. ред. та передмова О.І.Білецького. – К.: Мистецтво, 1950. – С. 228–242.

⁴ Хрестоматія з теорії драми: Особливості драматургічного мистецтва в історичному розвитку: Від античних часів до початку XIX століття / Упоряд. та статті про авторів П.П. Нестеровського; вступ. ст. В.О. Сахновського-Панкєєва. – К.: Мистецтво, 1978. – С. 126–134.

⁵ **О.Онiщенко.** Художня творчість: проект некласичної естетики. – К.: Інститут культурології Академії мистецтв України, 2008. – С. 92–93.

⁶ **Шиллер Ф.** Письма об эстетическом воспитании человека // Фридрих Шиллер. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1957. – Т. 6. – С. 329.

⁷ Там само. – С. 327.

⁸ Там само. – С. 298.

⁹ **Асмус В.Ф.** Шиллер как эстетик // В.Ф.Асмус. Вопросы теории и истории эстетики. – М.: Искусство, 1968. – С. 688–689.

¹⁰ **Шиллер Ф.** Письма об эстетическом воспитании человека // Фридрих Шиллер. – Собр. соч.: В 7 т.–М., 1957. – Т. 6. – С. 355.

¹¹ **Шиллер Ф.** Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение // Фридрих Шиллер. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1957. – Т. 6. – С. 24.

¹² **Шиллер Ф.** О наивной и сентиментальной поэзии // Фридрих Шиллер. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1957.– Т. 6. – С. 467.

¹³ Там само. – С. 464–466.

¹⁴ Там само. – С. 458–459.

¹⁵ **Шиллер Ф.** О современном немецком театре // Фридрих Шиллер. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1957. – Т. 6. – С.10.

¹⁶ Там само. – С.11.

¹⁷ **Шиллер Ф.** О трагическом искусстве // Фридрих Шиллер. Собр.соч.: В 7 т. – Т. 6. – М., 1957. – С.53.

¹⁸ Там само. – С. 53.

¹⁹ Там само. – С. 55.

²⁰ Там само. – С. 56.

²¹ Там само. – С. 53–57.

²² Там само. – С. 58.

²³ **Шиллер Ф.** О причине наслаждения, доставляемого трагическими предметами // Фридрих Шиллер. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1957. – Т. 6. – С. 28.

²⁴ Там само. – С. 26.

²⁵ Там само. – С. 33.

²⁶ Там само. – С. 39.

²⁷ **Шиллер Ф.** Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение // Фридрих Шиллер. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1957. – Т.6. – С. 18.

²⁸ **Шиллер Ф.** О трагическом искусстве // Фридрих Шиллер. Собр.соч.: В 7 т.– М., 1957. – Т.6. – С.63.

²⁹ **Шиллер Ф.** О наивной и сентиментальной поэзии // Фридрих Шиллер. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1957. – Т. 6. – С. 417–418.

³⁰ **Шиллер Ф.** Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение // Фридрих Шиллер. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1957. – Т. 6. – С. 19–20.

³¹ **Шиллер Ф.** О наивной и сентиментальной поэзии // Фридрих Шиллер. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1957. – Т. 6. – С. 419.

³² Шиллер Ф. Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение // Фридрих Шиллер. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1957. – Т. 6. – С. 417–418.

³³ Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Фридрих Шиллер. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1957. – Т. 6. – С. 418.

³⁴ Шиллер Ф. О современном немецком театре // Фридрих Шиллер. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1957. – Т. 6. – С. 8.

³⁵ Там само. – С. 9.

³⁶ Там само. – С. 10.

³⁷ Там само. – С. 12.

³⁸ Там само. – С. 13.

³⁹ Шиллер Ф. Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение // Фридрих Шиллер. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1957. – Т. 6. – С. 19.

⁴⁰ Там само. – С. 19.

⁴¹ Там само. – С. 20.

⁴² Там само.

⁴³ Там само.

⁴⁴ Там само. – С. 22.

⁴⁵ Там само. – С. 19.

⁴⁶ Там само. – С. 23.

⁴⁷ Там само. – С. 15–16.

⁴⁹ Там само. – С. 17.

⁵⁰ Там само. – С. 21.

⁵¹ Там само. – С. 24.

⁵² Там само. – С. 16.

⁵³ Там само. – С. 14.

⁵⁴ Там само. – С. 21.

⁵⁵ Там само.

⁵⁶ Там само.

⁵⁷ Там само. – С. 17–18.

⁵⁸ Там само. – С. 24.

ТЕАТРАЛЬНІ КОНТУРИ АРХЕТИПНИХ СЮЖЕТІВ У ДРАМАТУРГІЇ С.ЧЕРКАСЕНКА

Спиридон Черкасенко – автор майже п'яти десятків п'єс, надзвичайно репертуарних на початку ХІХ століття. З цього загального ряду виокремлюють три драматичні твори, у центрі яких опиняються канонізовані світовою літературою образи – носії «вічних» ідей. Саме про історію написання і сценічне життя цих п'єс і йдеться у статті.

Ключові слова: українська драматургія, сценічне втілення.

Спиридон Черкасенко – автор почти пяти десятков пьес, весьма репертуарных в начале ХІХ века. Из этого ряда можно выделить три драматических произведения, центром которых выступают канонизированные мировой литературой образы – носители «вечных» идей. История написания и сценическая жизнь этих пьес – тема этой статьи.

Ключевые слова: украинская драматургия, сценическое воплощение.

Spiridon Cherkasenko wrout almost fifty plays highly repertoire in early ХІХ century. Three plays stand out, particularly these centered on the images impregnated with «eternal truths» and canonized by the global literature. The article will uncover the story of the playwrighting and performance life of these plays.

Keywords: Ukrainian drama, scenic implementation.

Спиридон Черкасенко (1876–1940) належить до тієї генерації національно свідомої інтелігенції, яка, витворюючи мистецькі свідчення розкнутості художнього мислення, своєю творчою практикою крок за кроком спростовувала тезу про провінційність і «генетичну» вторинність рідного мистецтва, а відтак допомагала українському суспільству позбуватися нав'язуваного комплексу національної меншовартості. Розпочавши драматургічну творчість у 1907 році, С.Черкасенко залишався вірним цьому виду літературної діяльності до останку свого багатого на випробування життя. Створений за цей час і безкорисливо

подарований нам драматургом художній всесвіт об'єднує майже п'ять десятків написаних ним і відомих нам сьогодні п'єс.

Герої Черкасенкових п'єс – особистості, різні за соціальним походженням, віком, освітою, поглядами, – існували в різних часових вимірах, їх турбували несхожі проблеми, але, попри будь-які розбіжності, всі вони залишалися його співвітчизниками. З цього загального ряду виокремлюються три п'єси: драматична картина «Прометей» (1914 р.)¹, драмовий роман «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта» (1928 р.)² і драма «Ціна крові» (1930 р.)³, у центрі яких опиняються канонізовані у світовій літературі образи – носії «вічних» ідей.

Перший твір (за часом написання) – драматична картина «Прометей», – відтворює відомий з часів античності сюжет про Прометея, який постав проти олімпійських богів, викравши вогонь і віддавши його людям. Спираючись на канву відомого всім міфу, Черкасенко надає цій історії нового звучання, використовуючи її як алегорію. Прометей у Черкасенка покараний за те, що запалював у людських душах «божественне багаття ясного розуму й нестримного завзяття». Випробування, які випали на долю героя, закарбували на його чолі «вираз затамованої муки», але у відповідь на заклики Океана і Теміди (матері Прометея) скоритись богам, бо тільки покора, на їх переконання, принесе полегшення, Прометей порівнює покору зі смертю, адже «Богів створила тьма в думках людських, заляканих, знебулих <...>». У фіналі розгніваний непокорою і зневагою Зевс цілить у Прометея блискавицею, яка розтинає навпіл скелю. Звільнений таким чином, Прометей стає сонцем і «з гордо піднесеним чолом слідкує, як розтають у сьому сяєві ясні тіні богів». Витлумачена у такий спосіб легенда про Прометея створює широкий простір для аналогій як загальнофілософського характеру, так і тих, що співвідносяться з конкретною українською реальністю того часу.

Поклавши в основу своєї п'єси античний сюжет, С. Черкасенко дотримується зовнішніх атрибутів, характерних для античного театру: хор океанід, хор богів, полемічний діалог Прометея і Зевса, мова всіх персонажів плинна, насичена патетичними зворотами. Все це було незвично для української традиції і безперечно викликало інтерес, але за умов панівної на той час на українському конові естетики практично робило цю одноактівку закритою для тодішньої сцени.

Дві інші п'єси, написані на світові сюжети, підіймають Дон-Жуанівську тему («Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта») і тему зрадництва Юди Іскаріотського («Ціна крові»). Добре знаючи про попередні трактування названих вище тем, які перетворили ці образи в свідомості світової спільноти на усталені символи, Черкасенко відважується дати своє оригінальне трактування. Причому він не обмежується видозміною окремих деталей чи

подроблиць, а замахується на перегляд тих основоположних моментів, які визначали і визначають художню стабільність обох відомих образів.

Традиційно образ Дон Жуана завжди зображався як романтично виняткова фігура. Априорі піднесений над усіма, він, як правило, приналежав духом бунтарства. Історія його життя сприймалась як своєрідне повстання вільнодумства проти косності суспільства, що робило його вчинки виправданими естетично. Натомість, зображуючи маркіза Дона Хуана де Теноріо, Спиридон Черкасенко свідомо руйнує романтичний ореол, максимально приземлюючи цю фігуру і все, що з нею пов'язано.

Опинившись якимось зі своїм почтом на березі Гвадалквівіда, Дон Хуан зустрічає молоду вродливу дівчину Розіту. Не довго думаючи, він мимохідь зваблює її, звично наговоривши заїжджених компліментів і запрягнувшись у широті своїх почуттів. А оскільки для нього зустріч з Розітою – це лише одна з численних пригод, які вносять у його життя деяку різноманітність, він тут-таки з легкістю забуває про свої обіцянки. Все відбувається настільки буденно і прозаїчно, що навіть найнестримніша уява не дає можливості приписати цьому вчинкові Дон Хуана винятковість.

Як уже зрозуміло зі сказаного вище, С.Черкасенко робить головною героїнею не витончену і благородну Донну Анну, а дочку рибалки-мориска Розіту, що і визначає основну сюжетну лінію п'єси. На відміну від високоповажних грандес (серед яких і Донна Анна), Розіта виявляється напрочуд цільною натурою. Вона відмовляється прийняти закони подвійної моралі, за якими живе Дон Хуан, і воліє керуватись споконвічним кодексом честі. Дізнавшись про зраду, дівчина, незважаючи на силу почуттів, які він у ній пробудив, виносить смертний вирок своєму кривдникові і власноруч його здійснює.

Цей вчинок Розіти не узгоджується з прийнятою для нашої ментальності етичною моделлю, а тому цілком природно викликає суперечливі відчуття. Але ж не треба забувати, що дія відбувається на теренах Іспанії. Взагалі дія п'єси «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта» розгортається в досить чітко окреслених координатах, причому не тільки географічних і часових, а й соціальних, що є нехарактерним для творчості Черкасенка. Конкретизуючи параметри суспільства, в якому загальновідома історія про Дон Жуана набула приземленого і прозаїчного вигляду, Черкасенко вводить у свою п'єсу групу персонажів, на перший погляд, «зайвих» і «необов'язкових». Ці постаті об'єднує належність до «Святої інквізиції». Іншими словами, в їх особі суспільство як систему репрезентує Церква, що цілком логічно у католицькій країні.

Отці «Святої інквізиції» в інтерпретації С.Черкасенка перетворюються на гротескні фігури. Їхня святість виявляється лише удаваною ширмою, за якою криється святотатство. Покликані стояти на сторожі моральності, вони легко

знаходять спільну мову з повією. За масками напускного благочестя ховаються потворні гримаси. Але Черкасенко не обмежується розвінчанням окремих постатей, а екстраполює діагноз на все суспільство, яке вони уособлюють. Суспільство, в якому одвічні духовні цінності – знівельовані, а натомість у ранг фетишу зводиться ритуал, котрий відтворює видимість «пристойності». Суспільство, у якому відбувається повна регламентація життя. Суспільство, яке освячує все, що не «вибивається» із загального ряду. Суспільство, в якому засади етики формалізовані настільки, що практично зводяться до етикету.

Використовуючи прийоми гротеску, С.Черкасенко навмисне опукло і предметно показує все блюзнірство і ницість служителів «святої інквізиції». Він відверто трактує їхні дії та настанови як зло, як нищівну силу. Така демонстрація свого негативного ставлення до певної групи персонажів не властива Черкасенкові-драматургу. Як, до речі, і підкресленість соціальної зумовленості вчинків героя, у даному разі Дона Хуана. Всі його вчинки мають просте і буденне пояснення. Добре засвоївши «умови гри», встановлені для «пастви», він з готовністю дотримується належних обрядів і ритуалів, що робить його недосяжним для лабетів інквізиції. А тому маркіз Дон Хуан є не чим іншим, як породженням суспільства. В його вчинках немає нічого виняткового. Його лицемірство – це лише звичка.

Отже, як і попереджав автор у передмові, драмований роман «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта» – «п'єса без жадної тяжкої філософічно-містичної артилерії, але з претензією на те, чого вимагає сучасна сцена: театральність (сценічність), легкість, цікавість, рух (кіновість) тощо і трошки здорової моралі»⁴. Але, хоч усі вчинки героїв мають чітку реально-психологічну мотивацію і сюжет розвивається паралельно з фабульним плином дії, «реалістичність» цієї п'єси Черкасенка далека від «утилітарності» життєтворення. Хотів того драматург чи ні, його твір відлунює образністю, яка викрешується і з мелодики мови персонажів, і з іспанського колориту, що незримо витає у п'єсі. Інша річ, що ці образи і мотиви простежуються, якщо можна так сказати, пунктирно. Спливаючи в певні моменти, вони, так і не встигнувши остаточно оформитись, тануть. І тому, не маючи конкретного впливу на естетичну визначеність, вони все ж вносять в атмосферу п'єси ледь вловимі елементи сентиментальності й експресивності, які не дають змоги «заземленість» легендарного сюжету трактувати як профанацію.

Драма «Ціна крові» відтворює відомий біблійний сюжет, який завжди давав поживу для глибоких філософських узагальнень. Не стали винятком і Черкасенкові візії. Зберігши канву легенди і залишивши без змін систему дійових осіб, драматург переборюючи зваби містичних ходів, подає своє, дещо несподіване тлумачення спонук і мотивацій вчинків героїв. Основною рушійною

силою конфлікту у п'єсі стає зіткнення двох типів людської особистості, що різняться мірками підходу до основоположних життєвих принципів.

Ісус, пророк з Назарету, уособлює духовні начала. Йому протистоїть Юда Симонів з Каріоту, який виступає з позицій «здорового глузду». Зрозуміло, що коли шляхи носіїв таких кардинально відмінних імпульсів перетинаються у часі й просторі, – це неминуче призводить до зіткнення. Але треба віддати належне художньому тактові С.Черкасенка, який не перетворив це зіткнення у відкрите протистояння, а, враховуючи масштаб образу Ісуса, тактовно зробив спір заочним.

Моделюючи цю ситуацію, Черкасенко робить деяку відстороненість Пророка з Назарету від земного життя буквальною. «Заявлений» у пролозі, Ісус більше не бере безпосередньої участі у дії, хоча його присутність відчувається протягом усієї п'єси (про нього говорять, у нього вірять, в ньому сумніваються). Натомість Юда увесь час у центрі подій і завжди зайнятий конкретною справою. Практицизм і кмітливість роблять його розрахунки невідворотно правильними, а авантюрна жилка допомагає знаходити вихід із найскладніших ситуацій. Навіть за найнесприятливіших умов він примудряється домогтись конкретного, реального результату. Тому докази його «правоти», на відміну від абстрактних і тому на перший поверховий погляд дещо ілюзорних істин Ісуса, настільки предметні й очевидні, що у якийсь момент створюється враження переваги позиції, що її він репрезентує.

У цю колізію Черкасенко вплітає ще один несподіваний мотив, який є, втім, багато в чому визначальним. За його версією, Юда Симонів був вояком розбитого війська Юди Голоніта, який очолював повстання юдеїв проти римської Преторії. Прагнучи принести своєму народові волю, Юда розраховує скористатись популярністю Ісуса серед простого люду. Як завжди, покладаючись на хитрощі, він намагається спровокувати таку ситуацію, за якої Ісусові не залишилось би вибору і він змушений був би стати царем. Продаючи Ісуса первосвященникам, він сподівається, що народ не дозволить стратити свого навчителя і, визволивши його, проголосить своїм володарем. Та цього разу доля зраджує Юду. Його сподівання не справджуються, і він щиро не може збагнути причин провалу свого плану. Адже розрахунки були такими певними. Все життя відстоюючи переваги по-обивательському тверезого підходу до життя, він не в змозі навіть припустити зумовленість своїх дій. Та, виявляється, його вчинок, як і скептичне ставлення до вчення Ісуса, були можливими лише тому, що саме так мало бути.

У фіналі, усвідомивши, що жертва, яку він приніс заради загального визволення (вищої мети, як він її розуміє), була марною, Юда «безтямно розв'язує вірвовку, якою він підперезаний. Кілька срібляників падають з дзвоном з-під одежі на підлогу. Він здригається, хапає дзиглика, хутко біжить до отвору

й вистрибує в сад: ставши на дзиглика, перекидає вірвовку через гілляку, робить петлю і всовує в неї голову»⁵.

Драму «Ціна крові» відзначає насамперед притчевість. Цю п'єсу Черкасенка не можна звести до афоризму чи гасла. Смілива спроба автора узгодити у своєму драматургічному творі етичні чинники з народно-національними побудниками не перетворилась на чергову дидактичну алюзію. Стилїстика «Ціни крові» визначена насамперед інакшою чуттєвою пластикою і раціоналістичністю конструкції. Суб'єктивізуючи драматичну колізію у внутрішньому світі героїв, Черкасенко створює контрапункт думки і темпераменту, на тлі якого з чіткістю фотонегатива проступають рефлексії виокремленості національного шляху і своєрідного національного саморозпинання. Така болюча оголеність думки про невідворотність, неосяжність зумовленості імпульсів національного самознищення (символом якого, по суті, й виступає Юда) безперечно впливає з особистих переживань драматурга через вимушену відірваність від Батьківщини.

Цю Черкасенкову п'єсу можна з повним правом віднести до інтелектуальної драми, оскільки вона дає поживу і розуму, і почуттям. Спиридону Черкасенкові вдається домогтись естетичної цілісності, зберігши при цьому стереофонічність суголося різних аспектів. Водночас треба визнати, що, незважаючи на диференційованість драматичної колізії, авторській інвективі у деяких моментах бракує чіткості та рельєфності. Не можна не зазначити і те, що вочевидь спрощеним, на тлі філософсько-психологічної ємності усїєї п'єси, виглядає запропонований Черкасенком варіант фіналу.

Окрім тематичної належності, п'єси «Прометей», «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта», «Ціна крові» звертають на себе увагу місткою психологічною характеристикою персонажів, відчутним потягом до індивідуалізації внутрішнього життя героїв. Тенденція до зміщення акцентів у бік глибшої і детальнішої розробки внутрішніх аспектів (що особливо помітно у двох останніх із згаданих п'єс, написаних Черкасенком майже одночасно в еміграції) не означає, втім, нехтування автором динамічністю інтриги чи цікавістю змісту. Бо, врешті-решт, для Черкасенка-драматурга набагато важливішим було не те, наприклад, який ефект може справити його експеримент зі сполучення «європейського» аналітизму і традиційної для української літератури пристрасності викладу, а те, чи буде цікавою його п'єса читачеві і театрові, чи визнають її сценічною.

На жаль, як показав час, театральна доля виявилась не вельми прихильною до розглядуваних тут драматичних випестків С.Черкасенка. Їхня сценічна історія (особливо на тлі вражаюче обширного літопису сценічних втілень інших п'єс драматурга) виглядає більш ніж скромно. Особливо прикро це визнавати,

знаючи, що ці твори викликали інтерес і в театральних колах, і серед потенційних глядачів.

Життєві обставини склались так, що починаючи з 1923 року С.Черкасенко мешкав в Ужгороді, а з серпня 1929 р. оселяється під Прагою у містечку Горні Черношиці. Увесь цей час він намагається підтримувати зв'язок з Батьківщиною через листування. Одним з найактивніших його київських адресатів був відомий український публіцист, театральний рецензент, громадський і театральний діяч – Григорій Коваленко-Коломацький.

У листі від 29 січня 1929 р. він повідомляє С.Черкасенка: «З «Дон Хуаном» у переїздному діла не буде, а у Франківців – побачимо»⁶. За браком інформації достеменно встановити який саме пересувний театр зацікавився п'єсою С.Черкасенка і чому його наміри залишились не реалізованими, на жаль, не вдалося. Натомість інформація про включення драми «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта» до репертуару Київського державного драматичного театру ім. І.Франка не вичерпується наведеною цитатою.

Західноукраїнський часопис прорадянської орієнтації «Нові шляхи» у травні 1929 року сповіщав своїх читачів: «Наша редакція одержала від автора (С.Черкасенка. – Т.Ж.) рукопис «Дон Жуана» й друкуватиме цей твір від 2-го числа в «Нових шляхах». Цю п'єсу прийняла Дирекція Держтеатру у Києві до репертуару Франківського театру на 1929–30 рік»⁷.

З листів Г.Коваленка-Коломацького, датованих 1929–1930 рр.⁸, ми дізнаємось про подальший перебіг подій. Виявляється, режисерський інтерес до драматургічного твору С.Черкасенка виявив художній керівник Театру ім. І.Франка Гнат Юра, який узяв на себе і залагодження «різних формальностей» з п'єсою. «Буде в Харкові нарада, там все і вирішиться, – інформує в листі від 22 червня 1929 р. Г.Коваленко-Коломацький, – а потім Юра збирається за кордон, тож сам вам все і скаже»⁹.

Цікаво, що сам Г.Юра не сумнівався в успіхові справи. Він послідовно працював з п'єсою і навіть зробив для себе «прикидку» розподілу ролей. Цей оптимізм судячи з усього поділяв і Г.Коваленко-Коломацький. Принаймні 30 грудня 1930 року (в останньому з листів, що містять згадки про долю п'єси) він запевняє С.Черкасенка, що «справа з п'єсою на добрій дорозі. Мають ставити»¹⁰.

Однак, попри добрі наміри і сподівання, за фатальним збігом обставин, цей безперечно багатообіцяючий творчий задум збігся у часі зі зникненням творчого набутку С.Черкасенка з мистецької мапи УРСР, а відтак, як не важко здогадатись, поява на афішах славетного київського театру імені драматурга-емігранта, за яким, згідно з термінологічною шкалою того часу, було закріплено промовистий ярлик «буржуазного націоналіста», на розсуд владних інституцій, що контролювали мистецький процес, виявилась небажаною.

Не знавала, на жаль, сценічних втілень як цілісна п'єса і драматична картина С.Черкасенка «Прометей». А от окремі монологи з цього драматичного твору неодноразово звучали зі сцени. Цікаво, що інтерес до монологів, написаних драматургом у 1914 р., зберігся на кілька десятиліть. Їх можна знайти у численних «посібниках» з улаштування революційних свят чи урочистостей, «порадниках» і «декламаторах», які користувались неабияким попитом серед аматорів у 20-ті роки. Правда, прізвище автора у таких виданнях вже не вказувалось, оскільки С.Черкасенко на той час перебував у Чехії і на згадку про нього на території УРСР було накладено табу.

Натомість віршована драма «Ціна крові» була поставлена, але це стало можливим лише в наш час, у контексті відродження інтересу українського загалу до власних історичних, філософських і духовних джерел.

Прем'єрний показ вистави Першого українського театру для дітей та юнацтва (м. Львів) «Юда» за драмою С.Черкасенка «Ціна крові», відбувся 30 січня 1996 року і збігся з відкриттям 75-го ювілейного сезону театру. До постановочної групи цієї вистави увійшли тернопільський режисер Петро Ластівка (в творчій практиці якого, до речі, це вже не перше звернення до драматургії С.Черкасенка), художник-постановник Володимир Грималюк, художник по костюмах Дарія Зав'ялова, композитор Богдан-Юрій Янівський, художник по світлу Микола Новосад.

Говорячи про здійснену в львівському театрі постановку драми «Ціна крові», яка є першопрочитанням, насамперед треба відзначити, що щире захоплення п'єсами Черкасенка не завадило тернопільському режисерові творчо переосмислити літературну основу: «Сп.Черкасенко зазначив жанр «Ціни крові» як драму. Мене це не влаштовує, тому що Черкасенко цим самим уникає тенденції, уникає висновку. Аналізуючи п'єсу, я впевнився в тому, що це притча, вся біблія – притча, а крім того я вбачаю в п'єсі тенденційність, певний чіткий погляд на події, що відбуваються у п'єсі»¹¹.

Ці роздуми, а також осяйна переконаність П.Ластівки у тому, що «сама особистість – Іван, Василь – складає ціну будь-якої крові, а отже для Василя ця ціна може складати копійку, для Івана – космічну неосяжність, а для Юди – це самотортури і самогубство, смерть»¹², – досить своєрідно конкретизувались у сценічному образі створеної ним вистави. По-перше, «фінальна сцена пьєсы разыгрывается в самом начале спектакля»¹³, що дає змогу режисерові одразу зняти напругу, пов'язану з очікуванням сюжетної «розв'язки», і максимально зацентрувати увагу на тих внутрішніх спонуках і суперечностях, які роздирають душу «проклятого земного блукальця»¹⁴ Юди Симоніва з Каріоту. По-друге, П.Ластівка вводить у свою виставу новий персонаж, якого не було в Черкасенка. Це – маленька дівчинка, котра після кожного сюжетного повороту, викликаного черговим вчинком Юди, вносить на сцену глечик і висипає з нього пісок, що

мимоволі пробуджує в уяві образ пісочного годинника, який невмолимо відлічує земний шлях Юди, а пісочний пагорб, що постає на кону у фіналі, викликає асоціації з могильним курганом.

Зрозуміло, що все це в комплексі «працює», зрештою, на головного героя вистави, котрий мусить нести на собі основне смислове і емоційне навантаження. Неважко здогадатись, що, за таких умов успіх вистави значною мірою залежав від виконавця ролі Юди, яку режисер довірив заслуженому артистові України Борисові Тріусу. Партнерами Б. Тріуса у виставі «Ціна крові» були: засл. арт. України Б. Варвик (Ганан Сетов, колишній первосвященик), О. Янчик (Симон-Петро Баріона), Т. Кіцинюк (Тома Дідім), Є. Бжезінський (Яків Заведеїв), В. Гураль і А. Оліярник (Йоанн Заведеїв), Л. Войнович і Т. Сторожук (Марія Клеопова), О. Баша (Йоанна Кузина), Л. Гаран (Марія з Магдали (Магдалина)), Л. Бжезінська і Л. Шап'як (Сузанна), І. Гулюк і А. Максимов (Лазар), Л. Кузь і І. Кухарська (Марфа), В. Боброва (Марія), О. Дейцев (Бартімей), О. Витницький (Малх, Гананів раб), Є. Жиліна (Дівчинка).

Як засвідчують рецензенти, ця вистава, яку вони майже одноставно зараховують до безумовних творчих перемог львівського «театру казки», не залишила байдужою ні публіку, ні театральну громадськість, ні пресу. Показово, що успішне сучасне сценічне прочитання написаної майже сім десятиліття тому драми, не тільки наочно довело не згаслу творчу «резонансність» п'єси тривалий час незаслужено «забутого» митця, який присвятив свій небуденний талант розсуванню естетичних обріїв української драматургії, а й водночас сприяло увиразненню усвідомлення того, що всі три згадані вище твори посідають особливе місце не тільки в драматургічній творчості Спиридона Черкасенка, а й у контексті всієї національної драматургії. За умови відсутності широкої практики використання українським письменством архетипних сюжетів, поява цих п'єс не просто засвідчила широту художньої уяви окремого митця, а й стала ще одним переконливим доказом того, що цей тематичний пласт ще недостатньо освоєний рідним мистецтвом не через нібито «запрограмовану» художню неспроможність, а під тиском тих несприятливих умов, за яких (а часто і всупереч яким) воно мусило розвиватись.

¹ Вперше оприлюднено: «Дзвін». – 1914. – Т. III. – № 2. – С. 106–110. – Надруковано під псевдонімом «Петро Стах».

² Закінчив 03.12.1928 р. Вперше видано: **Черкасенко С.** Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта: Драматичний роман в 2-х частинах // Нові шляхи. – Львів, 1929. – Ч. 3 (липень). – С. 28–41; Ч. 4 (серпень). – С. 226–237; Ч. 5 (вересень). – С. 37–50; Ч. 6 (жовтень). – С. 239–253. Окреме видання: **Черкасенко С.** Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта: Драматичний роман в 2-х частинах. – Львів: Нові шляхи, 1930. – 123 с.

³ Закінчив у березні 1930 року. Вперше видано: **Черкасенко С.** Ціна крові // Нові шляхи. – 1931. – № 1. – С. 15–37; № 2. – С. 158–175; № 3. – С. 285–302; № 4. – С. 25–39; № 5. – С. 144–160.

Перше окреме видання: **Черкасенко С.** Ціна крові: Драма на 5 дій з прологом. – Львів: Накладом видавничої спілки «Нові шляхи», 1931. – 119 с.

⁴ **Черкасенко С.** Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта. – Варшава, 1928. – С. 3.

⁵ **Черкасенко С.** Ціна крові. – Львів: Нові шляхи, 1931. – С. 119.

⁶ Листи Г.Коваленка-Коломацького до С.Черкасенка (3 червня 1923 р. – 4 червня 1934 р.). – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, арх. С.Черкасенка, Ф. 4031. – Оп. 1 – Спр. 3-І, арк. 94.

⁷ [Інформація] // Нові шляхи. – 1929. – Ч. I (травень). – С. 140. – (Українські літературні записки).

⁸ Листи Г.Коваленка-Коломацького до С.Черкасенка (3 червня 1923 р. – 4 червня 1934 р.). – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, арх. С.Черкасенка, Ф. 4031. – Оп. 1. – Спр. 3-І, арк. 97–153.

⁹ Там само, арк. 102.

¹⁰ Там само, арк. 152.

¹¹ Свідчення П.Ластівки. – Архів авторки.

¹² Там само.

¹³ **Рыкова М.** Цена крови: Прем'єра // Совесть. – 1996. – № 13–14. – 23 февраля.

¹⁴ **Фітель О.** Юда-зрадник чи Юда-страдалець? // Львівський політехнік. – 1996. – № 8 (1 березня). – С. 16.

ПАНГЕРМАНІЗМ ЛЕСЯ КУРБАСА

Стаття є спробою інтерпретації впливу німецької художньої культури на мистецьку особистість Леся Курбаса. В основу покладено принцип аналогій поміж явищами німецької культури та творчістю реформатора української сцени.

Ключові слова: *Леся Курбас, експресіонізм, інтерпретація, реформи.*

Статья является попыткой интерпретации влияния немецкой художественной культуры на творческую личность Леся Курбаса. В основу положен принцип аналогий между явлениями немецкой культуры и творчеством реформатора украинской сцены.

Ключевые слова: *Леся Курбас, экспрессионизм, интерпретация, реформы.*

In the article the author interpretes, how German culture influenced the artistic individuality of Les Kurbas. The research is based on a comparison of the German cultural phenomenons and the Ukrainian theatre reformer's creative activity.

Keywords: *Les Kurbas, expressionism, interpenetration, reforms.*

Леся Курбас належить до кола діячів вітчизняної культури ХХ ст., чия спадщина продовжує духовно формувати націю. Уваги до його набутків останні чверть віку не бракувало. Відкривалися закордонні джерела інформації, «легалізувалися» розвідки зарубіжних авторів – усе те, до чого десятиліттями не було доступу. Потроху спиналося на ноги нове покоління науковців найменшим чином не обтяжених різного роду ідеологічними табу. Зростала чисельність публікацій, присвячених впливу Курбаса на подальший розвиток українського театру. Однак питань до змісту його діяльності від того не меншає. Навпаки – постійно актуалізується проблема оцінки набутків митця. Особливе зацікавлення викликають явища, які сприяли запровадженому Курбасом перетворенню української сцени. Це питання порушувалося різними дослідниками, але узагальнень, систематизації окремих фактів поки що замало.

Вивчення спадщини Курбаса невідворотно спрямовує увагу на проблему досвіду, котра на початку реформаторської діяльності митця вкрай загострилася. У ХХ ст. виходу зі становища «колоніально детермінованої» культури національному театрові найбільше заважав брак належного досвіду. Місія Курбаса саме й полягала у його набутті та «щепленні» українській сценічній культурі. Идеологію «європеїзації» він реалізував у найрадикальніший спосіб, тоді як більш помірковані діячі наддніпрянської України далі оновлення репертуару не пішли. Курбас першим запровадив студійний шлях подолання провалля між українським та європейським театрами. Ним утворений «Молодий театр» (1916–1919), створюючи різноманітні естетичні прецеденти, стимулював переозброєння українського актора, інтенсифікував розвій режисури, спрямовував глядачів переглядати ставлення до можливостей та перспектив української сцени. Навіть побіжне знайомство з художніми зацікавленнями Курбаса переконує – найсильніші мистецькі інспірації він отримав від німецької та австрійської культур. Більше того, вслід за Ю. Шерехом варто було б повторити: «Тільки в Курбаса справа ускладнювалася тим, що культурою для нього була не російська, а німецька, включно з тогочасним німецьким експресіонізмом <...> Та хто в нас здатний опрацювати цю тему? Хто почувається вдома в німецькій культурі, літературі, театрі і водночас – у мисленні й діяльності Курбаса, в історії його театру?»¹ Справедливість зауваження видатного вченого донині, на жаль, ніким ще не спростована.

Представлена спроба на це також не претендує. Її мета значно скромніша – позначити деякі моменти, поіменувати окремі явища на підтвердження думок Ю.Шереха.

Було б несправедливим проігнорувати засвідчену різними дослідниками прихильність Курбаса до німецької культури. На загальному тлі вирізняється монографія І.Волицької, де розглянуто перебування режисера у Відні, завважаються впливи тих вражень на подальшу долю митця. У спогадах, передусім, Хоми Водяного та В.Чистякової наведено чимало фактів зосередженості Курбаса на німецькомовній літературі, мистецтві. Його спадщина містить безліч посилянь на філософські та естетичні праці, твори живопису, скульптури, музичні образи, звісно, й на явища театрального життя. Така ерудиція вражає, а у царині німецької культури – і поготів. Причому німецька культура увійшла в духовний світ Курбаса ще у гімназії. Він уже тоді був добре обізнаний із класичною та сучасною німецькою літературою, мав у власній бібліотеці її зразки, навіть більше – звик саме у німецьких перекладах (а не лише в оригіналі) знайомитись із Шекспіром чи Достоєвським, стародавніми східними текстами, приміром, драмами Калідаси. Згодом ця звичка усталювалася, виконуючи роль «механізму» для спілкування з зарубіжною художньою культурою.

У Відні Курбас ретельно збирає різноманітну інформацію про театр: «завжди «носився» з видаваним у Берліні тижневиком «Die Bühne» («Сцена»), що його постійно купував від початку, і зі збірником біографій славетних акторів усіх націй «Schauspiele» («Славетні актори»). Постійно вишукував і читав, власне, студіював театральні рецензії і критику, помішувані спорадично в щоденній пресі: Neue Freie Presse («Нова вільна преса»), Die Zeit («Час»), Wiener Zeitung («Віденська газета»), Arbeiten Zeitung («Робітничка газета») та інших»². Що вже казати про німецькомовну драматургію – вона становила чималу частину всього, що замолоду читав майбутній реформатор вітчизняної сцени. Систематичність підходів додавала ґрунтовності знайомству з художніми процесами, сприяла формуванню мистецьких переконань.

Цілком очевидно, що лєвова частка часу Курбаса, який мав, насамперед, студіювати германістику і славістику на філософському факультеті, належала відвідуванню театрів. Перебування у Відні (1907 – перша половина 1908 р.) означало для нього занурення у мистецьке життя, а воно «зваблювало» й менш чутливі натури. Юний український провінціал потрапив у атмосферу майже лихоманкових змін мистецьких віянь. Ще міцні позиції модерної культури, представлені літературою А.Шніцлера та Г.Гофманстала, музикою А.Шенберга та Р.Штрауса, зазнавали «тиску» з боку новітнього напрямку, який з кінця першого десятиліття ХХ ст. дедалі гучніше «озивався» у художньому просторі імперської столиці. Студент Віденської художньо-промислової школи, один із ватажків нового напрямку – О.Кокошка саме тоді пропонує публіці першу експресіоністичну виставу за власними творами (1909). І хоча позиції театрального експресіонізму міцнішають вже по війні, його дихання почувалось у театральному житті попередніх літ. І Курбас, шукаючи все нові мистецькі враження, міг цю жагу вдовольнити. Одначе, прокладаючи театральні маршрути, він, на думку Х.Водяного, особливо зосереджувався на осередках, пов'язаних із Й.Кайнцом та М.Рейнгардтом.

За В.Чистяковою, перший «був не лише улюбленим актором, а й, що найголовніше, – його учителем»³. Багаторазово спостерігаючи гру Й.Кайнца, Курбас робить висновок, «що цей незрівнянний майстер акторського мистецтва набув блискучу, віртуозну техніку, інтелектуальність плюс емоційність та дивовижне почуття міри (ритм) у поєднанні із смаком»⁴. Його судження збігається з оцінками дослідників, для яких незаперечною була особлива місія Й.Кайнца в культивуванні нового типу актора: «актора-психолога, актора-філософа, аналітика, що з вражаючою глибиною розкриває мислення, емоції, духовне життя, найпотаємніші переживання своїх героїв»⁵.

Здобутий у Відні глядацький досвід відіграв неабияку роль у біографії українського театрального реформатора. Більше того, згодом він перекладе і поставить у «Молодому театрі» «Горе брехунові» Ф.Грільпарцера (1918), п'єсу,

в якій Й.Кайнц грав роль Леона, зіграє сам цю ж роль, а його костюм матиме вигляд «репліки» строїв німецького актора (попри те, що сценографічне рішення А.Петрицького було абсолютно самодостатнім). Привертає увагу й інше: постановкою «Горе брехунові» (відповідно до мети «Молодого театру» – шляхом студійної роботи опанувати найважливіші театральні системи) Курбас стилізував елементи комедії дель арте у п'єсі іншої природи. Вона, зрозуміло, допускала таку інтерпретацію, хоча, здавалося, простіше було звернутися, приміром, до ф'яб Гоцці. Однак те, що український театр познайомився з досвідом комедії дель арте через «посередництво» однієї з найбільших зірок німецької культури, що серед перших студійних спроб успішною була та, що її стимулювала зустріч із мистецтвом Й.Кайнца, – все це допомагає зрозуміти важливість віденської доби не лише для українського студента. І він, до слова, якнайкраще скористався можливістю спостерігати, аналізувати, самотужки вчитися на численних прикладах бурхливого мистецького життя.

Однак правильно оцінити сенс зрушень у німецькій культурі можна було тільки за належного рівня ерудиції, яка дала б можливість порівнювати попередню добу з теперішньою і у такий спосіб виокремлювати вісь естетичних змін. Курбас не оминав увагою ані давній, ані новітній німецький художній досвід, зосереджувався на важливих тенденціях, демонструючи цілковиту самостійність суджень. У 1917 р. він перекладає і публікує статтю «Трагедія актора» Е. Лессінга – співробітника О. Брама, репрезентанта берлінського «Вільного театру», де провідною визнавалася роль драматурга, а домінуючим стилем – натуралізм. Часто він згадував і Г.Лаубе, який наприкінці ХІХ ст. формував театральну політику Віденського Бургтеатру, підносячи авторитет драматургії – новітньої та класичної, головним чином, Шіллера та Шекспіра. Водночас Курбас вирізняє Г.Фукса, який запроваджував ідею естетичного театру з пріоритетною роллю візуальних чинників; пізніше зосереджується на Е.Піскаторі та Л.Єснері – лідерах експресіоністичного театру. Так потроху складається комплекс режисерських ідей, який Курбас ніби «прокреслює» упродовж власного життя, апелюючи, головним чином, до практики німецького театру.

Звертання до художніх процесів другої половини ХІХ – початку ХХ ст. допомогло Курбасу зрозуміти «механізми» стильових трансформацій, а це готувало його самого до реформ на українських теренах. Більше того, у Відні трапилася нагода спостерігати за поставанням театральних феноменів на схрещенні традиційної та модерної культури. Зразком могла стати творчість А.Шніцлера, що буквально «підривала» атмосферу «очманілого від вальсування Відня». «Після віденської оперети щеплення Фрейда і Захер-Мазоха дали несподіваний результат: виник віденський варіант імморалізму та естетизму

<...> відмінний від естетизму Оскара Уайльда та Д'Аннунціо, пом'якшений гумором, невід'ємний від хвилюючої, хоча й ризикованої гри»⁶.

У Відні він знайомиться з новою режисерською культурою, представленою М. Рейнгардтом. (Гастролі останнього закінчилися до початку тамтешнього перебування Курбаса і набули неймовірного розголосу). Зазнавши, хоча й не безпосередньо, а через рефлексії віденського театрального доккілля, справжнього «струсу» від зіткнення із цим явищем, Курбас згодом окреслить виразний портрет німецького режисера: «Його активність і працездатність були феноменальні. Він водночас міг керувати кількома театрами й ніколи, незважаючи на «перевантажку», не здавав позиції неймовірної вимогливості до себе й до своїх колективів стосовно високої художності виконання. Він був ненаситний у драматургічному матеріалі: антична драма, німецькі класики, Шекспір, сучасна драматургія <...> Весь час прагнув різноманітити стилі. Ставив спектаклі на маленькій і великій сценах, на майдані, в цирку. Єдине, що залишалося незмінним у його режисерсько-педагогічній діяльності, – це вдосконалення акторської майстерності»⁷. Важко не зауважити, що вся ця тирада може адресуватися й самому Курбасові, засвідчуючи глибокий внутрішній зв'язок між обома художниками.

Ще раз на «захід» Курбас потрапляє влітку 1927 р., коли відвідує Німеччину та Чехію і переглядає близько 40 вистав. Поміж них вирізняються постановки – Е.Піскатора та Л.Єснера, але на першу позицію він висуває «Міраклі» М.Рейнгардта – стилізацію середньовічного видовища. Вистава була не новою (прем'єра відбулася 1911 р.), проте мала шалений успіх. Її основою слугувала «Сестра Беатриса» М.Метерлінка, а переробка полягала у «вписуванні <...> ряду сцен, які змальовували мирський шлях монахині у душі лубочної притчі»⁸.

Особливий інтерес Курбаса саме до цієї постановки навряд чи був випадковим. Його, радше за все, «зачепило» поєднання сакрального і профанного, міраклі і лубка. Він був надто вражений. Це стає очевидним через рік, коли оприлюднюється постановка «Народного Малахія» М.Куліша (1928) – видатного твору національного сценічного мистецтва. Не можна виключати, що драматург міг перейматися розповідями Курбаса про виставу М. Рейнгардта і певним чином трансформувати їх у власній п'єсі. Адже за багатьма ознаками «Народний Малахій» теж був «лубочною притчею», у якій резонували ознаки містерії, міраклі, мораліте. (До цього варто було б додати, що Курбас згадував також про іншу рейнгардтівську виставу-«довгожителю», здійснену в 1919 р., – містерію Г.Гофманстала «Кожний», твір із схожим програмним змістом).

Системоутворювальна для міраклі категорія «чуда» резонувала у «Народному Малахії» у різний спосіб. «Чудо» з'являлося у вигляді химерної машини для переробки звичайних смертних на ангелоподібних, у екзальтованих мріях старої Агапії (Г. Бабіївна) про «квітучу» смерть і, безумовно, –

в маніакальних мареннях-пророцтвах головного героя твору – Малахія Стаканчика (М.Крушельницький). (Мабуть, небезпідставно О.Довженко називав цей образ укупі із образом Кума Й.Гірняка геніальним.) Ідея «чуда» – єдиної можливості вислизнути з «пастки» життя, розцінювалася, з позицій панівної ідеології, як неприпустима. З іншого боку, саме цей змістовний шар дає змогу розглядати виставу Курбаса серед явищ філософського театру.

Питання мистецького родоводу березільського «Народного Малахія» часто викликає згадку про забороненого «Войцека» Г.Бюхнера, над яким Курбас працював до постановки п'єси М.Куліша. Склалася традиція пов'язувати обидва твори. Приміром, Й. Гірняка, який репетирував Войцека, вражало, що «і німецький вояка, і український містечковий листоноша скидалися один на одного своєю неприкаяністю, деякою мірою юродивістю <...> Їх об'єднувала одна турбота, одна боротьба зі злом, що їх оточувало, одне фізично-психічне недомагання, яке не сприяло їхній боротьбі з оточенням і врешті-решт привело їх до загибелі»⁹. Схожим чином висловлювався російський театрознавець П.Мацкін, який разом із Курбасом дивився «Войцека» у Гамбурзі, а пізніше побачив у Києві «Народного Малахія», про якого напише, що «цю роботу Курбаса я зараховую до найбільш вражаючих у власному довгому театральному житті»¹⁰. Він також зауважував програмні зближення обох творів. Нарешті сам режисер говорив про використання у «Народному Малахіїві» набутоків опрацювання «Войцека». Перед початком репетицій він наголошував на експресіоністичній природі п'єси, що її називає геніальною і пророчою.

Експресіонізм у творчості Курбаса – особлива тема. Митець зазнав глибокого впливу цієї естетичної доктрини, при тому що головні засади сприймалися ним через явища німецької культури. У Відні йому щастить познайомитись із творчістю Ф.Ведекінда – предтечі експресіонізму і гарячого прихильника Г.Бюхнера. На думку І.Волицької, для Курбаса «раннє знайомство з Ведекіндом не минуло безслідно. Воно поволі підготувало його до сприйняття німецької експресіоністської драми»¹¹. Пізніше у «Молодому театрі» Курбас наполегливо втілює ідею інтеграції українського театру в європейський художній простір, і експресіонізму тут належить чимала роль. Стрижнем програмних постановок колективу визнається «той активізм світосприйняття і ставлення до життя, що в той самий час розцвів у Німеччині у велику хвилю експресіонізму»¹².

Відлунням згадуваних процесів позначено «Царя Едіпа» (1918), «Шевченківську виставу» (1919). Нарешті, у статті «Нова німецька драма» (1919) Курбас робить спробу окреслити новітнє мистецтво. Позбавлений можливості бачити ці твори на сцені, користуючись лише окремими драматичними текстами, він намагається дати читачеві уявлення й про суто театральні особливості нового

напряму. (Так постають на сторінках цієї статті виразні, хоча й цілком гіпотетичні сценічні образи, сказати б, шкіци майбутніх вистав).

До кола письменників-експресіоністів у згадуваній статті зараховуються В.Газенклевер, Г.Кайзер, Ф.Унру, П.Корнфельд, Р.Герінг, А.Штрамм. Йдеться і про інших драматургів, чий набуток міг бути менш вагомим. Принциповим є інше – авторський висновок. Пафос фінальної тиради – емоційної реакції на явище німецького експресіонізму – видається відлунням мрій самого автора про майбутнє рідного театру: «Враження розбурханої стихії, сил, що прокинулись у глибинах нації, покоління, покликане до життя, сп'янілого молодістю і небувалою волею чину. Розмах молоді мускулястої руки і початок відповіді на питання: наше, нове мистецтво <...>»¹³ На початку 1920-х років Курбас започатковує грандіозне Мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ), аби поставити на практичні рейки те, що виразно бриніло у наведених рядках.

У МОБі (1922–1926) ним засновано режисерську та акторську школи, закладено (разом із вихованцем Мюнхенської академії мистецтв – В.Меллером) підвалини школи сценографічної. Регулярні заняття засвідчують прискіпливу увагу саме до німецького мистецтва. Швидко вкорінюється традиція колективного читання та обговорення зразків нової німецької драматургії, приміром, «З півдня до півночі» Г.Кайзера чи «Еугена нещасного» Е.Толлера, студіюються теоретичні праці, як-от «Імпресіонізм та експресіонізм» О.Вальцеля. Взагалі, вивчення теорії драми, мистецтва відбувається, головним чином, через розвідки німецьких авторів: Е.Гессена, Г.Фрейтага, Г.Бара, Е.Тоха, Ю.Баба. Більше того, Курбас, прагнучи інтелектуально розвивати своїх учнів, запрошує фахівців для читання лекцій з актуальних світоглядних проблем: кілька занять присвячують «Присмерку Європи» О.Шпенглера, «Теорії відносності» А.Айнштейна. Зацікавлення у німецькій культурі кидається у вічі навіть при погляді на МОБівську «стенівку». Тільки в одному із чисел згадується п'єса Г.Кайзера «Втеча до Венеції», новий роман Г.Майерінка, автобіографія Г.Зудермана, книга Г.Гофмансталя про Зальцбургський театр, роман Т.Манна «Фелікс Круль», перевидання «Присмерку Європи» О.Шпенглера, монографія Френнфельса «Психологія німецької душі» та опус Г.Поля «Стиль і світогляд».

Усі ці процеси розгортаються паралельно зі сценічним опрацюванням німецької експресіоністської драматургії. На такому ґрунті саме і відбувається формування березільської школи. Курбасова постановка «Газу» Г.Кайзера (1923), спектаклі за Е.Толлером його учнів Ф.Лопатинського – «Машиноборці» (1924) та Г.Ігнатовича – «Людина-маса» (1924) стають першими зразками українського сценічного експресіонізму. А конструктивістичне оформлення В.Меллера додає їм нової естетичної вартості.

«Газ» – найбільш послідовна експресіоністська вистава Курбаса, відтворювала, за виразом Н.Кузякіної, цивілізаційні суперечності. Відповідними

були і масштаби (йшлося-бо про гуманітарну катастрофу). Екстатизм, соціальна спрямованість, діалектика загального і конкретного у березільському «Газі» цілком відповідали естетичній доктрині експресіонізму. Особливе враження справляла «Інтермедія-машина», де людина «зросталася» із машиною, сама нею «ставала». Кульмінація – вибух. «Писар встигає до телефону і кричить: «Інженер!» Збігає на «піраміду», яка шикується обличчям до глядачів і голосно шепоче: ш-ш-ш. Музика – крещендо. Машини гудуть. З'являється ланцюг робітників – ураганом здійснюється какофонія звуків, і – вибух! По конструкції покотилися «труп» робітників, і все завмерло. Початком вистави була катастрофа! Сіре полотно закриває конструкцію. Щезає напис «Газ». Заводу не стало»¹⁴.

«Джіммі Гігінс» за Е. Синклером (1923) – наступний етап укорінення нової художньої ідеології, час граничного впливу експресіонізму на театр Курбаса, який стилістично наближався, головним чином, до вистав Е.Піскатора. Загальну оцінку постановок останнього між 1924 та 1927 роками можна без змін адресувати «Джіммі Гігінсу», створеному за рік перед тим. «Піскатор широко використовує принципи документалізму, вперше ним запроваджені у театральному видовищі. Вигадані події монтуються із історично достовірними, сценічна дія чергується з показом кінофільмів, подеколи кадри, включені у сценічну дію, – це уривки із кінохроніки, іноді – спеціально зняті для того чи іншого епізоду шматки»¹⁵. Курбас вдається до схожих засобів, а щодо кіно, то у «Джіммі Гігінзі» його вперше використовують на березільському кону.

Кінозображення «підхоплювало» й продовжувало драматичну дію: стрімкий біг Джіммі (А.Бучма, Й.Гірняк) на екрані зупинявся вже на сцені, а його крик і гримаса жаху завмирили на крупному плані кінокадру. Фінальний передсмертний сміх героя і згадуваний кінокадр утворювали «вольтову дугу», яка ніби замикала простір трагедії маленької людини. (Принагідно згадується епізод сміху-корчів, сміху-божевілля німецького вояка А.Бучми в «Арсеналі» О.Довженка. Важко проігнорувати асоціативність театрального та кінообразів особливо за наявності того самого виконавця). Сходження солдатів на корабель та його «кіновідплиття» комбінувалися дотепним поєднанням руху людей, які піднімалися на станок-трап, та руху завіси, створюючи разом гостру ілюзію відходу пароплава від молу. Зняті «під хроніку» напівобморожені солдати на сцені продовжували пантомімічно проживати ті самі фізичні стани. Справжня кінохроніка посилювала зміст драматичної дії, зображуючи реальні епізоди готування до війни у Росії та Німеччині.

У 1925-му та 1927 рр. Курбас звертається до подій 1905 року в Росії у спектаклях «Напередодні» та «Пролог» – варіантах одного сценічного твору, щедро використовуючи експресіоністичний досвід. Режисер декларує ідею спектаклю «у плані певної містерії <...> Це, до певної міри, революційна

літургія»¹⁶. Його вабить нагода відтворити широку панораму історичних подій. Він будує дію за монтажним принципом: численні епізоди становлять свого роду літопис. Візуально спектакль утворювався численними світловими ефектами, позначеними впливом кіноекспресіонізму, насамперед німецького. Світлом «ліпилися» багатоповерхові будинки, пароплави, мости. У сцені на вокзалі «немає ні паровоза, ні вагонів – усе відтворюється тільки звуками і світлом. Гра світла (наприклад, у цій сцені – відблиски освітлених вікон вагонів, що проносяться мимо, уповільнюючи ходу) <...> утворювали сповнену тривоги живу образну атмосферу»¹⁷. Для зображення великих людських мас Курбас широко використовує можливості саме світла. Він пропонував «масу мультиплікувати. Доведеться так встановити площі екранів і так розставити людей, щоби при великому освітленні простору, а освітлення мислиться тільки прожекторами, – одна людина відбивалася на трьох екранах <...> щоби екрани давали безкінечну глибину, щоби була безкінечна кількість людей»¹⁸. Своєрідний візуальний акцент утворювала гра тіней, приміром, під час промови Гапона (М.Кононенко) натовп підсвічувався знизу і на задник падали гігантські тіні людей, які синхронно жестикулюють, а височенна, у довгому пальті постать Гапона (до того ж піднята над сценою станком) кидала на бічну кулісу якраз значно меншу тінь. Диспропорція драматизувала події, увиразнювала особу попа-провокатора.

Емоційною вершиною була сцена розстрілу, коли фронтальним просуванням людей до рампи створювалося враження їхнього кількісного зростання, бо водночас більшали тіні на заднику і, здавалося, заповнювали простір все новими постатями. «Настає кульмінаційна частина картини <...> Ось непомітно для глядачів з першого ряду напівсилуетна постать жінки робить крок вперед, і за нею на заднику виростає велика тінь, чи не втричі більша за людський зріст. Одночасно із нею, з «синхронною» точністю поруч друга артистка (якої глядач не помічає) починає промову-заклик. Її тінь на заднику відображає ті почуття, які глядачі чують у промові. Тінь приковує їхню увагу, складається враження, ніби вона і рухом, і словом-закликом відтворює оті скарги, що звучать у промові-заклику»¹⁹.

Універсальна роль світла у цих постановках цілком відповідала експресіоністичній концепції театру. Коли у 1927 р. Курбас, радше за все, побачив у Берліні характерний зразок сценічного експресіонізму – «Распутін» про події в Росії 1917 р., він цілком міг повторити за постановником Е.Піскатором, що кінообрази повинні були «знищити декорацію – важку, стабільну; перетворити декорацію на потік, який супроводжує хід думок»²⁰.

В останній роботі Курбаса – «Маклені Грасі» М.Куліша (1933) експресіоністична стихія, значною мірою інспірована в творчості Курбаса саме німецьким мистецтвом, продовжувала даватися взнаки. Картина світу набувала

апокаліптичних рис, а її візуальний вираз засвідчував своє експресіоністське походження. Із відповідного арсеналу позичалися гострі світлові рефлекси, примхлива гра тіней, масштабів, використання кінопроекцій. Картина деформації світу відбивала візуальний вплив німецьких експресіоністичних кіношедеврів, особливо у засобах світлопису, що робило простір майже містичним, «дегуманізувало» його. Персонажів ніби «присилували» існувати у цьому середовищі, будинку, «розтятому» «соціальним зрізом», схожим на оселі героїв спектаклів Е.Піскатора «Гоп-ля, живемо» Е.Толлера (1928) чи «Берлінський купець» В.Мерінга (1929), де, аби «виявити в оформленні ідею трьох «соціальних поверхів»²¹, на кону будувалися триповерхові споруди. Особливою була у «Маклені Грасі» й місія сходів (майже обов'язкового атрибуту експресіоністичних постановок Л.Єснера) через їхню багату семантичну природу. Сходи уможливлювали найгостріші динамічні та пластичні акценти. Тоді як собача конура, прилаштована для притулку людини, ставала «жирною крапкою» візуальної оцінки подій, довершуючи картину краху гуманістичних цінностей. Питання масштабу поставало питанням ціни людського життя. Воно виявлялося абсолютно знеціненим. І, схоже, тільки жертвні зусилля митця могли його осмислювати.

Шляхи українського і німецьких режисерів роками мали спільний художній вектор, що вочевидь засвідчує плідність спроб Курбаса інтегрувати український театр у європейський культурний простір, принаймні, на «території» експресіонізму. До цих зближень по-різному ставилися сучасники митця. Йому, приміром, могли закинути надто сильний вплив художника Г.Гросса, який, до речі, здійснив кілька постановок із Е.Піскатором. Курбас цей вплив не лише не відкидав, – «підтверджував» свою приналежність експресіоністичному напрямку, котрий для нього напрямки асоціювався з німецьким мистецтвом. Він добре розумів значення цих зближень і для власної творчості, і для поступу всього українського театру.

Набуття нового мистецького досвіду вітчизняним театром під проводом Курбаса значною мірою здійснювалося через посередництво німецького мистецтва. Нам лишається це гідно дослідити, аби осмислення напрацювання геніального українського режисера допомогло подальшим інтегративним процесам у національному мистецтві вже нашої доби.

¹ Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків // Сучасність, 1993. – № 12. – С. 49.

² Водяний Х. Лесь Курбас, якого я знав з юнацьких літ // Рукопис: Український альманах спогадів, щоденників, листів, документів, світлин. – К.: Криниця, 2004. – С. 287.

³ Чистякова В. З листів до В.В.Гаккебуша // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / Упоряд., автор вступної статті, розділу «День за днем», приміток М.Г.Лабінський. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 244.

⁴ Там само. – С. 243.

- ⁵ **Путинцева Т.** Австрийский театр. Сценическое искусство // История западноевропейского театра. – М.: Наука, 1974. – Т. 6. – С. 329.
- ⁶ **Макарова Г.** Германия. Австрия. Театр // История искусств стран Западной Европы XX века. – Санкт-Петербург, 2004. – Кн. 2. – С. 264.
- ⁷ **Чистякова В.** З листів до В.В. Гаккебуша // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / Упоряд., автор вступної статті, розділу «День за днем», приміток М.Г.Лабінський. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 244.
- ⁸ **Бояджиев Л.** Макс Рейнхардт. – Л.: Искусство, 1987. – С. 126.
- ⁹ **Гірняк Й.** Спомини. – Нью-Йорк, 1982. – С. 284-285.
- ¹⁰ **Мацкин П.** Лесь Курбас. Три зустрічі // По следам уходящего века. – М., 1996. – С. 246.
- ¹¹ **Волицька І.** Театральна юність Леся Курбаса. – Львів, 1995. – С. 35.
- ¹² **Курбас Л.** Сьогодні українського театру і «Березіль» // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи / Заг. ред., передмова і примітки проф. Валеріяна Ревуцького. Упоряд. і техніч. ред. – Осип Зінкевич. – Балтимор – Торонто, 1989. – С. 218.
- ¹³ **Курбас Л.** Нова німецька драма // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи / Заг. ред., передмова і примітки професора Валеріяна Ревуцького; упорядник і техніч. ред. – Осип Зінкевич. – Балтимор – Торонто, 1989. – С. 118.
- ¹⁴ Музей театального, музичного та кіномистецтва України. – Фонд М.Савченка. – Інв. № 12577.
- ¹⁵ **Макарова Г.** Немецкий театр: Формирование политического театра // История западноевропейского театра. – М.: Наука, 1985. – Т. 7. – С. 411.
- ¹⁶ Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. Рукописний фонд 42, од. зб. 38.
- ¹⁷ **Черкашин Р., Фоміна Ю.** Ми – березильці / Упорядник В. Собіянський. Передмова Н. Єрмакової. – Харків, 2008. – С. 50.
- ¹⁸ Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. Рукописний фонд 42, од. зб. 38.
- ¹⁹ **Макаренко А.** Курбас на репетиції // Лесь Курбас. Спогади сучасників / За ред. В.С. Василька. Упоряд. «Матеріалів до хронології життя і творчої діяльності О.С. Курбаса та «Приміток» М. Лабінський. – К., 1969. – С. 213.
- ²⁰ **Пискагор Э.** Политический театр. – М., 1934. – С. 144.
- ²¹ **Берёзкин В.** Искусство сценографии мирового театра. – М., 1997. – С. 360.

ДО ПИТАННЯ ПРО ВИКОНАВСЬКУ ПРАКТИКУ ЙОСИПА ГІРНЯКА БЕРЕЗІЛЬСЬКОГО ПЕРІОДУ (1922–1933 рр.)

У статті проаналізовано акторські роботи Йосипа Гірняка у трагедійних постановках «Жакерія» за П.Меріме (1925) та «Змова Фієска в Генуї» за Ф.Шіллером (1928). Також розглянуто ролі реалістичного характеру, зіграні актором у виставах «Березоля» 1930–1933 рр.

Ключові слова: акторська творчість, ролі реалістичного характеру, формотворчі процеси «Березоля», виконавська манера, принцип універсальності.

В статье проанализированы актёрские работы Иосифа Гирняка в трагедийных постановках «Жакерия» по П.Мериме (1925) и «Заговор Фиеско в Генуе» по Ф.Шиллеру (1928). Также рассмотрены роли реалистического характера, сыгранные актёром в спектаклях «Березиля» 1930–1933 гг.

Ключевые слова: актёрское творчество, роли реалистического характера, формотворческие процессы «Березиля», манера исполнения, принцип универсальности.

In the article Iosip Hyrnjak's actor works are analysed in the tragical raising «Zhakeriya» P.Marime (1925) and «Plot Fiesco in Genoa» by F.Shiller (1928). The roles of realistic character are also considered which were played by the actor in the theatrical performances «Berezil'» in 1930–1933 years.

Keywords: artistic activity, the roles of realistic character, formcreating processes in «Berezil», the way of acting, the universality principle.

На сучасному етапі, ім'я провідного актора-березільця Йосипа Гірняка, чия творчість тривалий час табуювалася у вітчизняному театрознавстві, стоїть поруч з іменами видатних митців: А.Бучми, М.Крушельницького, І.Мар'яненка, Н.Ужвій та ін. У плеяді березільських акторів Й.Гірняк, насамперед, відзначався як майстер створення образу-маски. Виконавській манері актора здебільшого були притаманні такі прийоми, як буфонада, гротеск, карикатура, шарж тощо.

Для історії вітчизняного сценічного мистецтва Гірнякові образи-маски Джіммі Гігінса («Джиммі Гігінс» Е.Сінклера, 1923) Голохвостого («За двома зайцями» М.Старицького, 1925), Миколи II («Напередодні», 1925; «Пролог», 1927 – інсценізація Л.Курбаса і С.Бондарчука), Мина Мазайла («Мина Мазайло» М.Куліша, 1929), Зброжека («Маклена Граса» М.Куліша, 1933) є своєрідними зразками філігранного акторського перетворення, комплексного застосування полістилістичних засобів художньої виразності.

Проте, ведучи мову про творчість Й.Гірняка, слід зазначити, що в акторському його доробку були й такі ролі, що не відповідали принципам образу-маски. Передусім ідеться про ролі трагедійного й реалістичного характеру, головною ознакою яких була психологічна домінанта. Автор цієї статті пропонує до уваги дві ролі Й.Гірняка, зіграні актором у трагедійних постановках, та огляд маловідомих ролей завершального періоду березільської практики митця.

АКТОРСЬКІ РОБОТИ Й. ГІРНЯКА У ТРАГЕДІЙНИХ ПОСТАНОВКАХ «ЖАКЕРІЯ» (1925) ТА «ЗМОВА ФІЄСКА В ГЕНУЇ» (1928)

Уповні розкрити глибоко експресивну, трагедійну грань виконавського потенціалу Й.Гірняка вдалося у виставі «Жакерія» (реж. Б.Тягно, під мист. кер. Л.Курбаса), прем'єра якої відбулася 12 листопада 1925 р. на сцені Мистецького об'єднання «Березіль». В основу сюжету історичної хроніки Проспера Меріме покладено події селянського повстання, що вибухнуло у виснаженій війнами Франції XIV століття. Автор описував події тієї кривавої сутички, не оминувши жодної з верств, що брали в ній участь. Як стверджує Н.Чечель, «історія середньовічного повстання французьких селян-жаків, вирішена в жанрі трагічної епопеї, була розказана театром повчально і пристрасно. Масове видовище було забарвлене у тривожно-експресіоністські і героїко-романтичні барви»¹. Б.Тягно продовжував шукання березільців у напрямку відтворення монументальних масових сцен, націлених, у даному випадку, на розкриття трагічних наслідків селянського повстання. Однак з цього приводу Г.Сорока зауважував: «<...> багато смерті, але мало трагедії. Інакше бути не може, коли особистість розчинена в масі»². Тобто персоніфікація дійових осіб у «Жакерії» була мінімальною. Серед створених акторами сценічних образів найвиразнішим був ватажок Жан, якого Амвросій Бучма подавав у класичних героїчних тонах: «<...> підхід до ролі зробив фігуру Жана значною, виділив її з ряду інших з погляду наближення до «героїв», тобто заповнення тієї прогалини, яка надає епопеї ознак трагедії. Роль де Беліля написав артист Гірняк м'якими акварельними фарбами, контрастно до інших дієвих осіб, яких зроблено твердими масками»³. Цікаво, що ця лірична характеристика гірняківського Сіра де Беліля, запропонована Г.Сорокою, майже збігається з враженням від образу

Джیمмі В.Хмурого, який зазначав: «Гірняків Джиммі написаний ліричним олівцем, опоетизований»⁴.

Н.Чечель, яка здійснила часткову реконструкцію вистави «Жакерія», зовнішній вигляд Сіра де Беліля описує так: «Високогалантний та елегантний аристократ з'являється у багатьох сценах вистави. Тонка гнучка постать затягнута в трико, одягнута в розкішний сіро-чорний з золотисто-коричневим костюм. Де Беліль–Гірняк не ходить, а рухається балетною ходою, наче танцюючи, плете тонке мереживо двірської інтриги»⁵.

Образ Сіра де Беліля відбивав яскраві риси та якості світської влади, тому Й.Гірняк мусив грати так, щоб «<...> навчитися передавати глядачеві те, що заховане за елегантним дипломатичним церемоніалом французького двору та улесливими речами його посла – жах і безпорадність короля перед стихійним рухом жаків. Цього церемоніалу треба було дотримати так, щоб крізь нього видно було вікову силу волі, що завжди була притаманна аристократії перед небезпекою. – зазначав В.Хмурий. – Говорити треба було так спокійно, розумно й улесливо, щоб селяни повірили в добрі наміри короля Франції і щоб у мові бринів обертонами острах, що тепер заліг за сценою, у королівському палаці. І зовсім інакше мала звучати промова, коли вже зломлено межу невіри, коли треба було тільки докінчити перемогу, коли слабкий і трохи хриплий голос Гірняка звучить у Сіра де Беліля таким мідним тембром і владними інтонаціями, що віриш, ніби і в королівський палац з цього моменту прийшов спокій. Сір де Беліль у Гірняка доведений до такої експресії в рухах, жестах, кольориті мови й обертонах інтонацій, що над видимим фізичним образом цілий час стоїть його внутрішня суть і власна тривога проглядає, наче еманация тривоги й настрою за сценою, звідки прибув щойно посланець короля з своєю місією»⁶.

Постановник Б.Тягно мав на меті переконливо відтворити картину жорстокої доби, в якій був безжально покараний стихійний вибух поневолених верств. Загальновідомо, що жанрові особливості трагедії спонукають глядачів до активних психологічних переживань й катарсичних станів. Щоб досягти відповідного ефекту, режисер вимагав героїко-трагедійного пафосу від кожного з виконавців. Переважній більшості акторів доводилось переборювати складність запропонованих обставин, про які О.Станкевич зазначив: «Грати тут трудно, тому що гра особливо напружена і своєрідна. Воля режисера проявилася, до речі, і в тому, що актор робить в ролі глибокі психологічні наголоси, підкреслюючи, таким чином, основні риси характеру. Мімічні жести й прояви не губляться, не проходять мимохідь, а на мить зупиняються, і ці статичні пози, як би фіксуються в пам'яті глядача, вибухають справжнім хвилюванням.

Долинін (брат Жан), Крушельницький (Гонорій), Сердюк (д'Апремон), Гірняк (посланець короля) – яскраві постаті. У цій грі досягнуто філігранної чіткості, кожна деталь стає важливою й виразною»⁷.

У виставі Б.Тягна, за висновком Н.Чечель, «<...> патетичне й карикатурне, умовне й грубо натуральне, містичне й побутове, язичницька фантастика і самобутня експресія поєднувались, як у середньовічному театрі, де, як і в будь-якому ярмарковому театрі, не допускалося помірності фарб і побутової правдоподібності»⁸. Такий синтез засобів художньої виразності, наявний у межах однієї вистави, провокував до створення полістилістичних образів дійових осіб.

Зокрема, у зовнішніх прикметах гірняківського Сіра де Беліля І.Туркельтауб побачив персонажа іншого мистецького твору: «Сказати про Гірняка, що його королівський посланець постав із гравюри, значить мало сказати. Чудова гравюра, створена найвизначнішим митцем, вийшла за окреслені межі і стала живою. Стала перед нами і привабила загальну увагу: обличчям, одягом, ходом, жестами і рафінованим діалогом. Коли Гірняк на сцені, глядача захоплює радість»⁹. Варто зазначити, що асоціації І.Туркельтауба стосовно гравюр не випадкові. Вивчення відомих гравюр і візуальне запозичення образів з них у сценічній практиці березильців було технологічним прийомом при створенні багатьох ролей. Зі спогадів І.Мар'яненка, П.Самійленко, Р.Черкашина відомо, що Л.Курбас радив акторам вивчати кращі зразки образотворчого мистецтва для яскравого й достеменного відтворення характерних рис персонажів різних історичних епох. Спостереження І.Туркельтауба вказують на те, що Й.Гірняк розвивав професійну майстерність суголосно Курбасовим настановам та порадам. Тому тонка експресивність образу королівського посланця була цілком виправданою. Вона виникала внаслідок глибоких переживань справжньої людської трагедії, що не могла залишити байдужим будь-кого з учасників тих подій. Створений Й.Гірняком образ Сіра де Беліля закарбувався в пам'яті сучасників як зразок естетично відшліфованої та стилістично вишколеної ролі.

Також цікавим, з точки зору виконання Й.Гірняком ролей у трагедійних виставах, є образ Мавра зі «Змови Фієска в Генуї» – трагедії німецького письменника Ф.Шіллера (березильська прем'єра 11 листопада 1928 р.). Постановку п'єси розпочав молодий режисер Я.Бортник, а остаточне доопрацювання та редакція належать Л.Курбасу. Критика доброзичливо зустріла спектакль: «Вже вибір хоча би попередньої прем'єри («Змова Фієска в Генуї» Шіллера. – Т.Б.) був далеко вдаліший (порівняно з «Алло, на хвилі 477». – Т.Б.). Ця Шілерова річ хоч і слабує трохи на властивий для своєї доби цезаризм, але збуджує в глядачеві поривання до героїчного, до сильної людини, з великою волею й крицевим характером»¹⁰, – відзначав М. Корляків.

Отже, враховуючи суспільно-політичне спрямування «Змови Фієска в Генуї», М.Романовський наголошував: «Це – трагедія політичних характерів. З того часу, як існує політична боротьба і до того часу, поки вона існуватиме, зміст трагедії Шіллера свіжий і актуальний»¹¹.

Вистава була побудована на історичних та сучасних паралелях, коли в обставинах минулого часу діють герої сьогодення. З цього приводу М.Романовський зазначав: «Образи виконавців так само історичні, як і сучасні. Костюми, оболонки образів – навмисно сучасні. Уся вистава звучить однією актуальною нотою – нотою трагічного марнославства»¹².

Персонаж Мавр за сюжетом п'єси «Змова Фієска в Генуї» – таємний виконавець злочинів, спланованих молодим інтриганом Фієском, який за допомогою змови прагне вбити Андреа Дорія – дожа Генуї та завладіти владою. Події відбувалися 1547 року. Підступним планам Фієска не судилося збутися, він помилково вбиває кохану дружину Леонору і гине сам. На думку Н.Чечель, «Фієско, збудивши у своїй душі диявола, склав угоду з Мавром, переступив межу, де закінчується дозволене. Фієско запродав душу чортові, намагаючись пізнати поріг своїх можливостей та насолоду безмежної свободи і влади»¹³.

У переліку дійових осіб трагедії Ф.Шіллера про персонажа Мавра зазначено: «Мулей Гасан, туніський мавр. Неабияка шельма. Фізіономія: оригінальна суміш пройдисвіта та бешкетника»¹⁴. Шіллерове змалювання такого образу Мавра надало великої можливості для польоту фантазії Й.Гірняка, використання різноманітних прийомів задля органічного поєднання рис жорстокого злочинця та грайливого бешкетника в одній особі. Амбівалентність характеру Мавра була особливо цікавою для акторського відтворення внутрішнього світу персонажа, що й відзначила Н.Чечель: «Й.Гірняк малює свого героя гострими лініями, гротесковими фарбами. Як і всі інші актори, він робить це перебільшено й підкреслено. Зображаючи чорношкірого злодія і вбивцю, актор надає йому рис сучасної вуличної шпани і нечистої сили державних катівень, хитрого пройдисвіта і жартівливого забавника ярмаркових видовищ. Червона шапочка, смугасті кльоші, висвічено подовжений розріз очей, переривчаста плинність пластики»¹⁵.

Зі слів М.Романовського: «Мавр Гірняка – неперевершений романтичний образ «чесного слуги диявола». Те осучаснення образів, про яке йшлося вище, в акторській частині вистави найяскравіше відображено саме в Гірняка»¹⁶. У тому, що Й.Гірняк віртуозно поєднав в одному образі риси історичного й сучасного героя, збіглися думки всіх рецензентів. Так само відзначалося і те, що він був однією з найяскравіших фігур цієї вистави. Зокрема, В.Іволгін наголошував: «Серед головних виконавців окремо стоїть Гірняк. Його Мавр цілком нова фігура. Й.Гірняк сміливо порушив традицію, нічого нікому не залишивши від старого Мавра, а створивши свого, оригінального і цікавого. У Гірняка слово підкреслене чітким, виключно виразним жестом, оздоблене майстерною інтонацією набирає якоїсь скульптурності. Взагалі постать Мавра змалювано бездоганно: її олюднено і разом з тим уникнуто штампа театрального злодія та правдиво подано звичайнісінького пройдисвіта. Коли говорити

відверто, то можна було б впевнено підкреслити, що цілком витриманого стилю в загальній постановці зумів додержати лише Гірняк–Мавр»¹⁷.

Отже, більшість критиків захоплювались роботою Й.Гірняка у цій ролі. Приміром, О.Станкевич зазначав: «Цілковита відмова від стереотипів та старих шаблонів. Саме це ми спостерігаємо у чудовому виконанні Гірняка. Його слова та рухи – яскраві й цілісні. Постать артиста – малюнок, що набагато виразніший за слово»¹⁸.

З образом Мавра склалася ситуація вже типова для творчості актора, коли персонаж другого плану він перетворював на один з ключових образів вистави. Це засвідчує відгук В.Морського: «У центрі виконавців – Гірняк. Його Мавр – другорядна фігура в трагедії; але талановитий актор зміг так по-сучасному презентувати романтичного пройдисвіта, що його персонаж перетворився на одного з центральних героїв спектаклю»¹⁹. Тобто Й.Гірняк у цій виставі накреслював наскрізну лінію ролі згідно з сюжетом й одночасно аналізував, осмислював дії персонажа, що давало змогу розкривати приховані мотивації вчинків героя, закодовані у тексті п'єси. У результаті, вдаючись до загостреної гіперболізації характерних рис персонажа, Й.Гірняк відмовлявся від будь-яких ознак традиційного амплу романтичного злочинця. Ю.Смолич з цього приводу писав: «На виключну увагу – і характером, і якістю виконання – заслуговує Гірняк. Він виконує роль Мавра зовсім не в традиції цієї ролі. Його образ новий, оригінальний – він сучасний і в той же час цілком у стилі й душі свого часу. Перед нами і середньовічний Мавр, і сьогоднішній актор – зразок сучасної акторської інтерпретації класичних образів. Мавр Гірняка ввійшов коштовним портретом в історію майстерності актора»²⁰.

У «Змові Фієска в Генуї» Й.Гірняк працював за принципами «перетворення», тобто, шукав власну метафору образу. Як наслідок, його Мавр став уособленням тогочасної вуличної шпани, дрібних ділків, які присвоїли собі аристократичні манери. Загалом же, застосований Я.Бортником і Л.Курбасом принцип поєднання історичного матеріалу з реаліями сьогодення дав можливість створити актуальний спектакль про вічні людські цінності: кохання, гідність.

ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРОФЕСІЙНОГО ДОСВІДУ Й.ГІРНЯКА В АКТОРСЬКИХ РОБОТАХ 1930–1933 рр.

У період з 1930-го до припинення березільської практики у 1933 році Й.Гірняк брав участь у низці вистав створених Л.Курбасом і молодими режисерами «Березоля»: «97» М.Куліша (1930), «Товарищ женщина» за редакцією Ю.Смолича, «Чотири Чемберлени» К.Буревія, «Кадри» І.Микитенка, «Народження велетня» за колективним сценарієм березильців (1931), «Плацдарм» М.Ірчана, «Хазяїн» І.Тобілевича (1932), «Загибель ескадри» О.Корнійчука (1933). Інформації про ці постановки (зокрема, про гру акторів у

них) збереглося мало, і на це є об'єктивна причина. Суспільно-політична атмосфера, що панувала в той час навколо вистав театру, не була сприятливою для вільної творчої праці. Однак, попри нестабільну мистецьку ситуацію всередині колективу, актор все ж з успіхом грав нові ролі.

Завершальний період березільської практики Й. Гірняка цікавий, насамперед, трансформаціями його виконавської манери, для якої характерні переважно ексцентричні прийоми (буфонада, карикатура, шарж), у площину реалістичної, глибоко психологічної естетики. Ці стилістичні трансформації Гірнякового виконавства були зумовлені, по-перше, зміною репертуарної політики театру, тобто доволі частими постановками творів з героїчною «радянською» тематикою, по-друге, суто технологічною необхідністю відповідних принципів існування в ролі, органічних для реалістичного відтворення характерів персонажів. В останніх акторських роботах на кону «Березоля», таких як дід Юхим, юнак Котя, комісар Кручек, Феноген, боцман Бухта та інші, Й. Гірняк, здебільшого, зосередив увагу на почуттях, внутрішніх переживаннях, життєвих історіях героїв.

Приміром, гірняківський образ діда Юхима у виставі 1930 року – «97» (реж. Л. Дубовик) відрізнявся сконцентрованим відтворенням цілого життя в одній фразі, характерному жесті, своєрідному погляді. Така виразність виконання захоплювала критиків. Зокрема, В. Морський зазначав: «Чудовий Гірняк, який створив із однієї фрази цілий образ»²¹.

Над постановкою «97» 1925 р. працював Я. Бортник, але через суперечки між ним і автором п'єси щодо композиції твору вистава не відбулася. 1929 р., коли М. Куліш зробив другу редакцію «97», режисер Л. Дубовик у своєму трактуванні поставив за мету максимальне посилення оптимістичного звучання п'єси. Вистава вирішувалася режисером та художником В. Меллером умовними засобами виразності при збереженні реалістичної манери акторської гри. Принцип будь-якої побутової достовірності загалом у виставі було відкинуто. Як спостерегла Н. Кузякіна, «акторів одягнули підкреслено театралью чисто, – ніяких латок, ніяких брудно-сірих сорочок з невибіленого полотна і драних чобіт. Смушкові шапки, справні чоботи, гарні піджаки у чоловіків, фасонисті очіпки, ошатні свити та плахти – у жінок <...>. Л. Дубовик не підніс «97» до рівня філософської трагедії. Проте, звільнивши акторів від обов'язку бути побутово точними в одязі, гримі, жестах, він дав їм широкий простір для емоційно-насиченої гри і повнозвуччя слова. Акторські роботи «97» становили найбільший інтерес, критика одноголосно відзначала високий мистецький рівень ансамблю і акторського виконання, – жодної невдалої ролі»²².

Ю. Дивнич [Ю. Лавріненко] у праці «В масках епохи», згадуючи діда Юхима у виконанні Й. Гірняка, писав: «Старий скобелівський вояк, що пережив за 107 років не одну війну і революцію, не одні злидні й іспити, що клали йому рубці

на душі й тілі, дід Юхим зберіг майже дитячу безпосередність, ліричну теплоту й виняткову ясність погляду на життя. А при тому і свою моральну міць і незалежність («краще я сам у пекло піду, ніж з тобою до раю»)²³.

На жаль, наведені враження не містять достатньої інформації для розуміння художніх особливостей цієї ролі. Якщо ж звернутись до фотознімка, на якому зафіксовано образ діда Юхима–Гірняка, сивочолого старця із довгими вусами, то погляд і міміка цього героя асоціюються з характерними рисами Чирви Козиря, людини мужньої та мудрої. Ймовірно, цей «скобелівський вояк» (беручи до уваги узагальнене уявлення про вояків генерала М.Д.Скобелева) міг мріяти про об'єднання слов'янських народів, виступати проти Австро-Угорщини і Німеччини, як ворогів слов'янства. Військове минуле безперечно наклало відбиток на безкомпромісний характер та далекоглядний розум діда Юхима.

Образ діда Юхима був останньою роботою актора 1930 року. Уже на початку 1931 р. Й.Гірняк зіграв епізодичну роль професора Людмилова у виставі «Товарищ женщина» (прем'єра 8 березня), що була здійснена до Міжнародного дня робітниці. Сценарій, написаний акторками театру на чолі з В.Чистяковою, відредагував Ю.Смолич. Жінку в п'єсі було подано як активного учасника, нарівні з чоловіками, усіх процесів соціалістичного будівництва. У хроніці журналу «Радянське мистецтво» з приводу цієї постановки зазначалось: «Ставили п'єсу так само колективно, молода режисура театру разом з акторами. Хоч з формального боку постави в цій роботі вони нового нічого не дали, проте дуже вдало використали набутий досвід «Березоля». Акторське виконання в п'єсі стоїть на висоті, як це й завжди буває в «Березолі». З виконавців слід відзначити артистів Крушельницького (старий дід), Гірняка (професор Людмилов) і Бабіївну (середнячка)»²⁴. Окрім наведеної інформації, більше про виконавців у пресі не йдеться, бо ця вистава була здійснена як разова акція до свята 8 Березня, в якій масовий образ практично не передбачав кристалізації окремих акторських робіт.

Наступним серед Гірнякових образів психологічного спрямування був юнак Котя з вистави «Кадри» за п'єсою І.Микитенка (прем'єра відбулась 28 травня 1931 р., реж. Л.Дубовик). Сюжет соціально-публіцистичного твору І.Микитенка розповідає про запальний революційний ентузіазм пролетарської та незаможницької молоді, яка потрапила на навчання до вишу. Однак майбутні нові «кадри» соціалістичного суспільства легко піддавалися на різні політичні провокації, що їх чинили «вороги пролетаріату».

Окрім «Березоля», ця п'єса була поставлена на сценічних майданчиках театрів ім. І.Франка, Одеського театру Революції та харківського Червонозаводського театру. Усі ці постановки були цільовим соціальним замовленням «згори». Відповідно говорити про цікаві режисерські інтерпретації чи об'єктивність преси недоцільно. Зокрема, у тексті рецензії на березільські

«Кадри» очевидна ідеологічна заангажованість дописувача: «Березіль» дав глибоко-продуманий, яскравий і послідовно-витриманий ідеологічно показ п'єси»²⁵. Така сама ситуація склалася і з аналізом акторських робіт, що посвідчує наступна цитата: «Не хочеться зупинятись на грі окремих артистів уже і через те, що в план постановки, очевидно, не входило деталізувати і поглиблювати обрисовку окремих індивідуальних особливостей дійових осіб – для постановки важлива передусім характеристика соціально-класова, і тут постановники знову таки уникали від усього другорядного. Це стосується і до гри таких незрівнянних майстрів, як Гірняк і Крушельницький, що, маючи винятково «виграшні» по п'єсі комічні ролі, – свідомо, очевидно (і правильно), робили все, щоб затушкувати комічні по “положенню” моменти гри, уникали найменшого зовнішнього шаржу, щоб знов-таки не відволікати уваги глядача від провідного настановлення п'єси, не розсіювати високо-напруженого тону боротьби і ентузіазму»²⁶.

Погодитись з тим, що Й.Гірняк і М.Крушельницький свідомо занижували художню вартість ролей, досить важко. Тому для розуміння, яким був образ юнака Коті, створений Й.Гірняком, ми звертаємось до спогадів Ю.Дивнича: «Здатність не повторюватись проявилась у контрастній до діда Юхима ролі Коті з “Кадрів”. Тут акторська техніка, майстерство перевтілення дають образ наївного хлопчини, жертви революції, безпритульного, що рано втратив батьків, але не втратив гумору і ліризму, а своїм талантом пробивається разом із селянськими хлопцями до університету (хоч на початку п'єси чистить на вулиці перехожим черевиками і вчиться по вивісках читати). І тут актор вміє віднайти в мертвій полові советського тексту п'єси живе зерно життєвої правди і виростити з нього на очах у публіки образ, що був би цікавий через десятки років у майбутньому. Образ народу, що й кинений на саме дно ідіотського суспільства та режиму вміє витримати й вибитися, не втративши високо людяної душі. Це знов уже зовсім інша маска многоликої епохи»²⁷.

Соціальна маска Коті–Гірняка відбивала тисячі доль безпритульних дітей нової республіки. У цьому образі відбулось неймовірне зовнішнє перетворення Й. Гірняка. Він, тридцятишестилітній актор, перетворився на юнака, який, судячи з фотознімка, замріяний, мужньо сприймає життєві негаразди, прагне по можливості зусебіч пізнати світ. Його студентський кашкет та одежина підкреслено скромні. На вибіленому обличчі, схожому на маску, яскраво виділяються темні брови, кирпатий ніс, гостре підборіддя. У березільській версії п'єси І. Микитенка Котя–Гірняк презентував філігранно відтворений образ сучасника.

Соціальне замовлення на виставу «Народження велетня» (прем'єра 1 жовтня 1931 р.) «Березіль» одержав за два тижні до відкриття Тракторобуду (нинішній Харківський тракторний завод). Березільці колективно розробили сценарій

п'єси, головною темою якої було переродження селянина, який потрапив на будівництво заводу, на пролетарія, свідомого своїх завдань. Роботою над виставою керував Л.Курбас, а Й.Гірняк зіграв тут епізодичну роль інженера Корецького, образ якого доповнював галерею соціальних масок актора.

Наступною акторською роботою Й.Гірняка був образ комісара Кручека з вистави «Плацдарм» (прем'єра відбулась 18 січня 1932 р., реж. Б. Балабан) за п'єсою Мирослава Ірчана [А.Баб'юка] – героїчною драмою про події початку 1930-х років на теренах Західної України за часів польського режиму. Проте своєю проблематикою твір був тісно пов'язаний не лише з подіями на західноукраїнських землях, а й з усією міжнародною політикою. На думку В.Ревуцького, «головний конфлікт був між представниками польської влади та революціонерами-комуністами. У виставі влучною сатирою на польську поліцію був комісар Кручек, якого грав Гірняк, поділяючи успіх з сержантом Бендею (М. Крушельницьким)»²⁸.

Судячи з фотознімка, зовнішній вигляд Кручека–Гірняка накреслювався сатирично-гострими штрихами. За допомогою гриму обличчя комісара перетворилось на сувору тоновану маску, з намальованими очима й бровами, вустами й вусами. Усі риси зберігали чітку симетрію, а загострена виразність обличчя мала широкий діапазон мімічних перетворень: від вдумливої стриманості до бурхливого емоційного піднесення.

У п'єсі М.Ірчана комісар Кручек схарактеризований як відверто негативний персонаж, але з іскрометним темпераментом та імпульсивним відчайдушним характером. Цей характер проявляється через два протилежні, але однаково виразні емоційні стани: люту ненависть до комуністів та пристрасть до контрреволюціонерки Лариси. Звичайно, що актор повинен був миттєво перебудовуватись від нарочитої серйозності до бешкетних, грайливих залищань. Амбівалентність характеру Кручека, змальованого Ірчаном, вимагала від актора гри на півтонах, із використанням різноманітних голосових, мімічних, пластичних конфігурацій. Проте така палітра почуттів комісара була органічною для акторської психофізики Й.Гірняка.

Наступною, після комісара Кручека, акторською роботою Й.Гірняка став Феноген з вистави В.Скляренка «Хазяїн» за п'єсою І.Тобілевича (прем'єра відбулась 24 грудня 1932 р.), якого він грав, чергуючись з І.Мар'яненком. Головну ж роль Терентія Пузиря виконував А.Бучма, у другому складі – Д.Мілютенко.

До появи на березільській сцені комедія «Хазяїн» мала чималу сценічну історію. Одне з найвідоміших сценічних втілень цього твору відбулось 10 січня 1901 р. в Києві у трупі М.Кропивницького під орудою П.Саксаганського та М.Садовського за участю М.Заньковецької. «Здійснював виставу досвідчений постановник п'єс Карпенка-Карого Саксаганський за безпосередньої участі автора. Жодної спроби замилювати або розважити глядача. Ніщо не відвертало

уваги від суворой послідовності і логічності в розгортанні дії, наростання і трагікомічної розв'язки конфлікту. Показуючи типове економічне явище – «мужицьку буржуазію», вистава давала уявлення також і про той великий капіталістичний світ з його міським ринком, заводами, банками, що існував поза сценою. Животрепетна тема, оригінальний сюжет, висока драматургічна техніка, виразна мова п'єси і яскраве сценічне її втілення зробили виставу дуже популярною»²⁹. Головних героїв грали І.Карпенко-Карий (Пузир) та П.Саксаганський (Феноген): І.Карпенко-Карий відтворив збірний образ розумного й жорстокосердного землевласника, здібного підприємця, готового до неочікуваних економічних змін, а П.Саксаганський показав Феногена відчайдушним брехуном, підлабузником, нахабою, людиною безкомпромісною й непорядною.

Березільська вистава, за спогадами її учасника Р.Черкашина, який зіграв роль учителя Калиновича, викликала сенсацію. «Спираючись на міцний акторський ансамбль вистави, Володимир Скляренко поставив «серйозну комедію» Івана Карпенка-Карого сміливо, не без полемічного викладу, відійшовши від усталених сценічних традицій. У грі акторів, у суто режисерських, не передбачених ремарками п'єси сценічних ситуаціях та мізансценах талановито застосовувались поетичні перетворення побутових реалій на сценічні образи умовної театральної гри. Режисерський задум успішно підтримувала й дотепна комедійність умовної сценографії Вадима Меллера. Комедія «Хазяїн» заблищала чудовою театральністю. Вистава була сповнена комедійної темпераментності шекспірівського забарвлення. Гостро визначилась і головна філософська думка, закладена в комедійних, навіть у гротескних формах: суєтність і аморальність існування, побудованого на гонитві за матеріальним збагаченням як головним сенсом життя»³⁰.

Завдяки ексцентричному виконанню А.Бучмою ролі Пузиря, якого актор відтворив смішним, напівграмотним мільйонером, змістились акценти створення образу з глибоко психологічних акторських занурень в бік легкого трагікомічного зображення характерних рис глитая. Тому затятий антагоніст березільської естетики, а в минулому виконавець ролі Феногена П.Саксаганський категорично не сприйняв виставу, в якій легко й невимушено глузували з життєвих колізій Пузиря, глибоких і серйозних для сценічних прочитань корифеїв. Так само, як і А.Бучма, експресивно й гостро відтворювали образ Феногена І.Мар'яненко та Й.Гірняк. Призначення на ту саму роль двох провідних акторів з абсолютно різними виконавськими манерами та принципами існування в ролі було несподіваним і цікавим. Сучасники постійно вдавались до порівнянь праці Й.Гірняка та І.Мар'яненка в цій ролі. Приміром, М.Коваленко з цього приводу зазначав: «Зокрема з гри заслуж. артиста Мар'яненка Феноген виглядає надто у важкому побутовому пляні, а це ще менше допомагає

поставленому завданню. У артиста Гірняка Феноген якраз має іншу перевагу: він спритніший, образ подано конструктивніше, і це допомагає в ньому бачити не тільки скупого лицаря, скнару, але ж і того, що далі деформується на справжнього капіталіста. Проте, у Мар'яненка Феноген соковитіший, ніж у Гірняка»³¹.

Відповідно, наше завдання полягає не в тому, аби з'ясувати, хто з цих двох акторів створив кращий образ Феногена, а в тому, якими елементами кожен з них був цікавий. Зі спогадів Р.Черкашина випливає, що І.Мар'яненко ніби затінив Й.Гірняка масштабами «перетворення» в цій ролі. Також Р.Черкашин згадував, що «<...> подібний соціальний тип відкривав широкий простір комедійному акторському таланту Йосипа Гірняка. Але у виставі поряд з Пузирем – Амвросієм Бучмою піднявся Феноген Івана Мар'яненка. У його виконанні образ спритного шахрая піднісся до масштабів гоголівських типів. Перевтілення актора було повним – і зовнішнім, і внутрішнім! Прославлений актор героїчного плану, наділений сильним, мужнім голосом, сценічно розвиненим до могутньої звучності й тембрового багатства, на цей раз Іван Мар'яненко мусив змінитися до невпізнання. У досить огрядній статури його Феногена дивувала легкість рухів, готовність будь-якої миті улесливо зігнути спину перед заможнішим. Змінився навіть вираз очей – пильний, насторожений, чіпкий погляд виказував здатність до блискавичної оцінки ситуацій у власних інтересах. На диво змінився і голос актора: замість благородної мужності – щось бабське, якась підозріла навмисна скрадливість інтонацій, доброзичливість хижака, що, вичікуючи, не випускає кігті!»³².

Поряд з переконливим виконанням Феногена І.Мар'яненком, трактування Й.Гірняка також мало свою родзинку. Зі слів Ю.Дивнича, у фіналі вистави, коли помирає хазяїн, Феноген займає його крісло і випростовується так, що в цю мить перед глядачами сидів уже не слуга, а сам Хазяїн. Зовні Феноген–Гірняк виглядав стриманою серйозною людиною, з сивим волоссям та кошлатою бородою. Старе потерте пальто та полотняні штани з сорочкою свідчили про невибагливість до одягу, таку саму економність у всьому, як і у Пузиря. Риси обличчя були хитрими, улесливими. Новий Хазяїн зійшов на трон, хазяйське колесо знову закрутилося.

Останньою акторською роботою Й.Гірняка в «Березолі» стала роль боцмана Бухти у виставі Б.Тягна – «Загибель ескадри» за п'єсою О.Корнійчука (прем'єра відбулась 29 листопада 1933 р.). Авторка монографії про творчість Б.Тягна З.Сидоренко про виникнення образу боцмана Бухти у п'єсі О.Корнійчука подає таку передісторію: «Драматург розповів, як він їздив до Севастополя, відвідував бойові кораблі, зустрічався з учасниками легендарних подій 1918 року. Один старий боцман, очевидець потоплення ескадри, розповів письменникові, що коли останній корабель ішов на дно, моряки його подраїли,

щоб чистим віддати морю. Скупі слова старого чорноморця породили в драматурга образ боцмана Бухти. Постановник вистави звернув увагу на те, що її автор цілком правдиво розкрив душу революційного матроса. Боцман Бухта, його монолог стали для режисера орієнтиром в ідейному осмисленні п'єси»³³.

Образ боцмана, при змалюванні якого О.Корнійчук спирався на життєву історію знайомої людини, вийшов у Й.Гірняка дуже м'яким, душевним. Зафіксоване на фотознімку обличчя Бухти–Гірняка, невисокого літнього чоловіка з кругленькою борідкою і ледь помітною посмішкою, передає бадьорий емоційний стан моряка та оптимістичне ставлення до життєвих негараздів. У завершальному акорді виконавської симфонії Й.Гірняка на майданчику «Березоля» акторові вкотре вдалося створити повноцінний живий образ, який надовго закарбувався в пам'яті сучасників. Згадуючи Бухту–Гірняка, Ю.Дивнич зазначав: «Це був останній позитивний (своїм прямим ідейним змістом) гірняківський образ людини в «Березолі». У цей образ позитивної української людини Гірняк вклав усю глибину і теплоту своєї душі»³⁴.

Отже, запропонований огляд ролей, що з об'єктивних причин не зазнали гідної уваги критики і які відзначалися потужною психологічною домінантою виконання, дає змогу зробити деякі спостереження щодо творчості Й. Гірняка. По-перше, незважаючи на те, головними чи епізодичними були ролі Й. Гірняка, він завжди створював неординарні, яскраві образи. По-друге, завдяки універсальності виконавської манери актор органічно почувався в будь-яких сценічних реаліях, різнопланово працював у багатьох жанрах, був креативним інтерпретатором.

¹ Чечель Н.П. Українське театральне Відродження: Західна класика на українській сцені 1920–1930-х років. Проблеми трагедійної вистави. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 62.

² Сорока Г. Театр «Березіль»: «Жакерія» // Пролетарська правда. – К., 1925. – 14 лист.

³ Там само.

⁴ Хмурий В. [Бутенко В.] Театр на його раменах // Український театр. – К., 1992. – № 2. – С. 31.

⁵ Чечель Н.П. Українське театральне Відродження: Західна класика на українській сцені 1920–1930-х років. Проблеми трагедійної вистави. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 77.

⁶ Хмурий В. Йосип Гірняк: Етюд. – Х.: Рух, 1931. – С. 28.

⁷ А.С. [Станкевич О.] «Жакерія» // Вечернее радио. – Х., 1928. – 11 окт.

⁸ Чечель Н.П. Українське театральне Відродження: Західна класика на українській сцені 1920–1930-х років. Проблеми трагедійної вистави. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 65.

⁹ Туркельгауб І. «Жакерія» // Вісті ВУЦВК. – Х, 1926. – 23 жовт.

¹⁰ Корляків М. «Джельтмени воліють блондинок»: «Алло, на хвилі 477» // Критика. – Х., 1929. – № 2. – С. 68.

¹¹ Романовский М. «Заговор Фієско в Генуе» // Харьковский пролетарий. – 1928. – 13 нояб.

¹² Там само.

- ¹³ **Чечель Н.П.** Українське театральне Відродження: Західна класика на українській сцені 1920–1930-х років. Проблеми трагедійної вистави. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 103.
- ¹⁴ **Шиллер Ф.** Собр. соч. в 7 т. / Вступ. ст. Н.Н. Вильмонта. – М.: Изд-во худ. литературы, 1955. – Т.1.: Стихотворения. Драмы в прозе. – С. 498.
- ¹⁵ **Чечель Н.П.** Українське театральне Відродження: Західна класика на українській сцені 1920–1930-х років. Проблеми трагедійної вистави. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 103.
- ¹⁶ **Романовский М.** «Заговор Фієско в Генуе» // Харьковський пролетарий. – 1928. – 13 нояб.
- ¹⁷ **Іволгін В.** «Змова Фієско в Генуї» // Вісті ВУЦВК. – Х., 1928. – 13 листоп.
- ¹⁸ **А.С.** [Станкевич О.] «Заговор Фієско в Генуе» // Вечернее радио. – Х., 1928. – 12 нояб.
- ¹⁹ **Вл. М.** [Морской В.] «Заговор Фієско» в «Березиле» // Пролетарий. – Х., 1928. – 14 нояб.
- ²⁰ **Смолич Ю.** «Змова Фієска в Генуї» // Комуніст. – Х., 1928. – 24 листоп.
- ²¹ **Морской В.** Юные седины: «97» Кулиша в «Березиле» // Пролетарий. – Х., 1930. – 1 дек.
- ²² **Кузякіна Н.Б.** П'єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія. – К., 1970. – С. 74–75.
- ²³ **Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Є.** В масках епохи. – Мюнхен: Україна, 1948. – С. 37.
- ²⁴ «Товарищ женщина» в театрі «Березиль» // Радянське мистецтво. – К., 1931. – № 7/8. – С. 25.
- ²⁵ **П.Б.** (Микитенко І.?) «Кадри» в театрі «Березиль» // Робітничка газета «Пролетар». – Х., 1931. – 2 черв.
- ²⁶ Там само.
- ²⁷ **Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Є.** В масках епохи. – Мюнхен: Україна, 1948. – С. 38.
- ²⁸ **Ревуцький В.Д.** Нескорені березильці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. – Нью-Йорк, 1985. – С. 52.
- ²⁹ Український драматичний театр: Нариси з історії: В 2 т. – Т. 1. Дожовтневий період. – К., 1967. – С. 265.
- ³⁰ **Черкашин Р. О., Фоміна Ю. Г.** Ми – березильці: Театральні спогади-роздуми / Упор., примітки – В. Собіянського; передмова – Н. Єрмакової. – Х.: Акта, 2008. – С. 88–89.
- ³¹ **Коваленко М.** Вистава яскравих характерів і типів: (П'єса «Хазяїн» І. Тобілевича в театрі «Березиль») // Масовий театр. – Х., 1933. – № 2/3. – С. 19.
- ³² **Черкашин Р. О., Фоміна Ю. Г.** Ми – березильці: Театральні спогади-роздуми / Упор., примітки – В. Собіянського; передмова – Н. Єрмакової. – Х.: Акта, 2008. – С. 89.
- ³³ **Сидоренко З.Д.** Борис Тягно. – К.: Мистецтво, 1984. – С. 23.
- ³⁴ **Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Є.** В масках епохи. – Мюнхен: Україна, 1948. – С. 38.

**ОЛЕКСАНДР ЗАГАРОВ – ДИРЕКТОР І МИСТЕЦЬКИЙ
КЕРІВНИК РУСЬКОГО ТЕАТРУ ТОВАРИСТВА «ПРОСВІТА»
В УЖГОРОДІ (1923–1925 рр.)**

У статті розглянуто роль О.Загарова – режисера, актора, педагога європейського масштабу – в розвитку українського театру Закарпаття 20-х років минулого століття, в освоєнні театром європейського репертуару та естетики сценічного модернізму.

Ключові слова: український театр, репертуар, вистава, акторське мистецтво, режисура, рецензія, естетика сценічного модернізму.

В статье рассмотрена роль А.Загарова – режиссёра, актёра, педагога европейского масштаба – в развитии украинского театра Закарпатья 20-х годов прошлого столетия.

Ключевые слова: украинский театр, репертуар, спектакль, актёрское искусство, режисура, рецензия, эстетика сценического модернизма.

The role of Zaharov in the development of the Ukrainian theatre of Transcarpathia of the twentieth of the last century is concerned in the article.

Keywords: Ukrainian theatre, repertoire, actor skill, stage – managing, notice, staging modernism.

Після краху Австро-Угорської імперії за Сен-Жерменським договором від 10 вересня 1919 року Закарпаття, на правах автономії з офіційною назвою «Підкарпатська Русь», було введено до складу Чехословаччини. З рук молодого чеського уряду було отримано й зобов'язання задовольнити національні права і потреби народу в усіх галузях народного життя, в тому числі в культурі та створенню професійного театру, якого до цього часу на Закарпатті практично не було. Ініціатива створення українського театру належить Товариству «Просвіта», театральну комісію якого очолював Августин Волошин. І вже 15 січня 1921 р. виставою «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» за драмою Михайла Старицького урочисто відкрито перший офіційний театр Закарпаття

під назвою «Руський театр Товариства “Просвіта” в Ужгороді». На початку Руським театром керували Михайло Біличенко, Марія Приемська, Борис Крживецький, згодом до керівництва запросили Миколу Садовського, який згідно з контрактом очолював Руський театр два сезони у 1921–1923 рр. За цей час Микола Садовський здійснив майже п’ятдесят вистав, у переважній більшості з них виступав у головних ролях.

Уперше на початку квітня, потім і в травні 1923 р. Микола Садовський зробив публічну заяву, що з кінцем сезону відходить від керівництва Руським театром. Головний виділ «Просвіти» у пошуках повноцінної його заміни, через свого представника – згодом видатного мовознавця Івана Панькевича – вступає у перемови з Олександром Загаровим щодо мистецького керування Руським театром.

Олександр Леонідович Загаров (Фессінг) (1877–1941) народився у змішаній родині (мати українка, батько німець) у м. Єлисаветграді (Кіровоград). Театральну освіту здобув у Філармонійному училищі в Москві (1895–1898 рр., драматичний клас В.Немировича-Данченка). Працював у Московському художньому театрі (1898–1906 рр.), керував російським театром у Херсоні (1909–1910 рр.), був актором Олександринського театру в Петербурзі (1911–1915 рр.), очолював російський військовий народний театр в Одесі (1917 р.), Український державний драматичний театр у Києві (1918 р.), перейменований у 1919 р. на Перший театр Української Радянської Республіки ім. Т.Шевченка (1919–1921 рр.); одночасно був професором Музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка в Києві. З жовтня 1921 р. по червень 1923 р. О.Загаров очолював Львівський театр Товариства «Українська бесіда».

21 червня 1927 р., на засіданні Головного віділу І.Панькевич доповідає: «Під час поїздки до Львова зустрівся з паном Загаровим, який дав згоду, і з свого боку робить все, щоб дістати дозвіл на в’їзд до Чехословацької республіки, разом з тим просить, щоб Головний виділ “Просвіти” вжив термінові заходи, щоб зберегти творчий склад Руського театру»¹.

Пропозиція була слухною, бо частина акторів мала намір разом з М.Садовським на виїзд до Праги. Вочевидь, О.Загаров на час переїзду зі Львова до Ужгорода був добре обізнаний з можливостями творчого складу Руського театру, його репертуаром, матеріальною та фінансовою базою.

По-перше, в складі театру на той час було багато галичан і вихідців з Наддніпрянської України, яких О.Загаров знав із попередніх зустрічей на сцені.

По-друге, львівська преса постійно писала майже про всі вистави М.Садовського в Ужгороді – частина газет, що виходили на Закарпатті, пересилалися до Галичини.

По-третє, М.Садовський завжди будував український національний театр (а саме таким вважав Руський театр) на українському класичному репертуарі,

на засадах реалізму. Головний виділ «Просвіти» вимагав від М.Садовського орієнтації на постановку творів світової драматургії та зразки європейського модернізму.

«Щодо цього погляди й інтереси “Просвіти” і О.Загарова збігалися, бо за час роботи режисера у Львові репертуар керованого ним театру поповнився п’єсами “Тартюф” Ж.-Б.Мольєра, “Мірандоліна” К.Гольдоні, “Нора”, “Примари” Г.Ібсена, «Загибель “Надії”» Г.Гайєрманса, “Бій метеликів” Г.Зудермана, “Візник Геншель” Г.Гауптмана. Аналогічна зміна в репертуарі мала відбутись і в Ужгороді. Ці та організаційні питання щодо Руського театру обговорювалися на засіданні Головного виділу “Просвіти” 10 серпня 1923 р., де обумовлено права й обов’язки Олександра Загарова – як директора і мистецького керівника, визначено його місячну платню. “<...> п.Загаров як директор, режисер і артист дістає місячну платню (в Кг) – 2400: Директор має запропонувати Головному виділу «Внутрішній правильник театру», весь персонал підпорядковується директорові, його дружина при платні 1200 буде мати доплату за власну гардеробу. <...> Директорові театру ставиться в обов’язок відкрити і вести за окрему винагороду драматичну школу»².

На прибуття О.Загарова відреагувала преса: «Директуру і режисуру Руського театру “Просвіти” в Ужгороді обняв Загаров, один з-поміж найліпших артистів української сцени. Ми щиро вітаємо нового директора і бажаємо найкращих успіхів у праці для добра Руського театру, а “Просвіті” гратулюємо»³.

15 серпня 1923 р. за рекомендацією О.Загарова до Руського театру було запрошено Федора Базилевича, Франтішку Павленко, Миколу Певного. Поповнено склад хористів та оркестру⁴. Комплектація трупи продовжувалась і впродовж сезону. «Прочитано листа п.Остапчук, в якому заявляє бажання працювати в театрі <...> якщо буде на це згода директора театру»⁵. Таким чином, серед поповнення з’явилися і висококваліфіковані митці, серед них і Марія Морська – дружина О.Загарова, яка в керованому ним Львівському театрі Товариства «Українська бесіда» виконувала провідні ролі. Прибула зі Львова і сім’я Гаєвських. Балерина Люба Гаєвська добре володіла елементами класичного, українського народного та характерного танців. Диригент Юрій Гаєвський дебютував в Ужгороді виставою опери «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемівського, яку було поновлено і показано в міському театрі 10 серпня 1923 р. Високопрофесійний музикант і диригент, він швидко знаходив спільну мову з музикантами різних національностей – чехами, словаками, євреями, угорцями, бо українців-музикантів тоді на Закарпатті для гри в професійному оркестрі ще не було.

Творчий склад у сезоні 1923–1924 рр., за свідченням Юрія Шерегія, мав 34 особи. Серед них – Олександр Загаров, директор, режисер, актор; Юрій

Гаєвський – диригент; актори: Іван Романченко, Федір Базилевич, Катерина Бандурович, Іван Данчак, Микола Коник, Олекса Левитський, Борис Мартинович, Іван Мешко-Онопко, Микола Певний, Гриць Підгірний, Арсен Підгребний, Микола Ручко, Ярослав Сім'янович, Іван Тимканич, Іван Трухлий, Павло Дугай; жіночий склад: Софія Андрієвська, Любов Гаєвська, Ольга Дівнич, Марія Дніпрова-Приємська, Катерина Левитська, Ніна Машкевич, Ольга Морозова, Марія Морська, Августина-Анна Мустянович, Анда Остапчук, Фатина Павленко, Марія Ручко, Ганна Совачева, Катерина Трухла (Здорик), Марина Цьокан (Терпило)⁶. Актори виконували ще й інші функції, як наприклад: Іван Романченко – адміністратора, Микола Коник – декоратора. Для малювання декорацій опер та оперет залучали Йосипа Бокшая, згодом народного художника України та СРСР. Згідно з контрактом, творчий склад мав чітко визначені завдання і комплектувався насамперед за голосовими даними. Від ампула у своїй режисерській практиці О.Загаров категорично відмовився. У чоловічому складі налічувалося п'ятеро басів, восьмеро тенорів. Серед жінок – вісім сопрано, п'ять альтів, ще одна балерина та дві драматичні героїні. До гуртових сцен залучали членів Руського Національного хору (кер. О.Приходько), слухачів драматичної школи-курсу. Театр мав власний оркестр з дванадцяти музикантів з місячною платнею 350–500 Кр⁷. Акторські ставки були дещо вищими і становили 1200–600 Кр⁸.

Незважаючи на таку прискіпливу роботу щодо комплектації трупи, О.Загаров за короткий час перебування в Ужгороді розробляє проект «Правильника театру», що його, попри численні нагадування Головного віділу, не зробив М.Садовський. В основу документа було покладено питання юридичного забезпечення творчої діяльності трупи, зокрема, укладання контрактів, вивчення прав та обов'язків адміністрації й акторів у матеріальному (цивільному) праві, регламентації морально-етичних стосунків всередині трупи. Цей спеціально розроблений О.Загаровим нормативний акт затвердив Головний віділ на засіданні 26 вересня 1923 р. в Ужгороді під назвою «Правильник Руського театру Товариства «Просвіта»»⁹. Його оригінал знайшов ужгородець Олександр Грін у Празькому архіві, де він зберігався понад 70 років¹⁰. «Правильник...» складається з 8 розділів та 99 параграфів. У регламентаційній морально-етичній частині на документі позначився дух МХАТу часів його становлення (як уже мовилося попереду О.Загаров певний час був актором Московського художнього театру). Поява «Правильника...» спричинена, мабуть, драматичною ситуацією, що склалась у трупі після відходу разом з Садовським значної групи акторів, і питання акторської дисципліни мусило вийти на перший план.

На засіданні Головного віділу 26 вересня 1923 р. був розглянутий і перспективний план роботи з питань репертуару, що охоплював десять

поновлених та тринадцять нових прем'єр. Спочатку визначили репертуар на жовтень: комедію «Міс Гобс» Джерома-Клапки-Джерома, драму «Натусь» В.Винниченка, історичну драму «Ясні зорі» Б.Грінченка, оперу «Заручини при лампадах» Ж.Оффенбаха, оперу «Ноктюрн» М.Лисенка. До репертуару цього сезону також входили: опери «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, «Катерина» М.Аркаса, музична картина «Вечорниці» П.Ніщинського; оперети: «Вій» М.Кропивницького, «Продана наречена», «Поцілунок» Б.Сметани, «В студні» В.Болдека, «Королева чардашу» І.Кальмана, «Наталка Полтавка», «Різдвяна ніч» М.Лисенка і драми: «Гріх» В.Винниченка, «Чорт-жінка» К.Шенгера, «Батько» А.-Ю.Стріндберга, «R.U.R.» К.Чапека, «Візник Геншель» Г.Гауптмана, «Гайдамаки» (за Т.Шевченком) Л.Курбаса; комедії: «Мірандоліна» К.Гольдоні, «Гартюф» Ж.-Б.Мольєра, «Колотнеча» А.Коцебу, «Панна Мара» В.Винниченка; весела програма «Бал-маскарад» різних авторів.

Отож з приходом О.Загарова побутова українська п'єса поступалася місцем творам світової драматургії, що дало змогу Руському театрові витримувати конкуренцію з єврейськими і угорськими театрами, які гастролювали в Ужгороді. Постановки світової класики вимагали відповідного гардеробу, реквізиту, париків тощо. На це свого часу звертав увагу і М.Садовський, тому все доводилось орендувати в Празі або Кошицях за високу ціну. До того ж виникала проблема з художнім оформленням, бо художник Микола Кричевський залишив Руський театр і виїхав до Праги на навчання. Його замінив менш досвідчений Микола Коник, та ще і сцена міського театру не мала доброго обладнання. За таких обставин О.Загаров використовував сірі полотна, своєрідні конструкції та кольорове світло – так як це робили в театрі Леся Курбаса. Йому допомагала дружина Марія Морська – полячка за національністю, чудова драматична актриса українського театру, перекладачка драматичних творів з польської та англійської мов і талановита художниця. Її картини, ескізи декорацій, костюмів під прізвиськом М.Кітчнер експонувалися на виставках у Києві та Львові.

Офіційне відкриття нового театрального сезону під керівництвом О.Загарова відбулося 22 вересня 1923 р. прем'єрою драми В.Винниченка «Гріх». У тогочасній українській театрознавчій і літературознавчій думці В.Винниченка-драматурга ставили поряд зі світовими іменами. М.Вороний у 1911 р. писав: «До неореалістичних течій в драмі належать такі імена: Ібсен (в другім періоді своєї творчості) Пшибишевський, Виспянський, Гауптман, Чехов, і оце недавно до їх грона прилучився і наш В.Винниченко. Вони утворили нову драму, дали їй іншу будову і характер»¹¹.

Д.Антонович відзначив В.Винниченка в когорті трьох визначних українських драматургів початку ХХ ст.: п'єси Лесі Українки – театр настрою, п'єси Олександра Олеса – символічний театр, а п'єси-етюди Володимира Винниченка – соціальний театр. Водночас авторитетний театрознавець відводив

проміжну роль ранній винниченківській драмі з її визначальними проблемами статі та статевого потягу¹², тоді як ця проблематика забезпечувала їй на той час широку популярність не тільки в Україні, а й у всій Російській імперії: театр К.Незлобіна, Александринський театр, театр ім. М.О.Островського – у Саратові, театр В.Лебедева – у Самарі, театр Т.Гітаєвої – у Тбілісі. Цікавилися нею й за кордоном: на сценах німецьких театрів «Трибуна», «Volksbühne» – у Берліні, а також у театрах Мюнхена, Нюрнберга тощо. Сплітаючись у боротьбі індивідуума із самим собою, з його почуваннями, передчуттями, докорами сумління, ваганнями волі, в неспокої, жахові тощо, статевої акцент був невід’ємним характерним складником п’єс драматурга. Показово, що після первинного зацікавлення В.Немировича-Данченка винниченківською драмою в 1915 р. саме цей момент став причиною відмови художнього керівника МХАТу від її реалізації на сцені¹³.

Натомість О.Загаров не побоювався повторно ставити винниченківську драматургію в Ужгороді, бо в його режисерській практиці Львівського періоду вона була найцікавішим досягненням. На винниченківському репертуарі режисер виявив оригінальну творчу манеру, покладаючись тільки на власний мистецький хист та інтелект, оскільки тут уже не було змоги наслідувати опрацьовані постановки чи повторювати їх із чужого попереднього сценічного досвіду.

Зазначимо, що це була вже третя постановка творів В.Винниченка на сцені Руського театру. Перші дві – «Молода кров» та «Панна Мара» – ставив М.Садовський.

На прем’єру драми «Гріх» широко відгукнулися друковані засоби масової інформації, зокрема «Русин», «Свобода», «Руська нива» і угорське видання «Uj Közlöny». Ці часописи звертали увагу передовсім на високий рівень акторського мистецтва О.Загарова і М.Морської. На думку рецензента Ю.Сірого (Ю.Тищенко), у ролі жандармського підполковника Сталінського Загаров – «це артист, що своєю уявою доповнив уяву самого автора й видвинув стільки много нових елементів сатанізму, без чого драма була би бліда й безкровна. І це вірно! Кожна роля – це є для артиста рамка, щоб виявити свою індивідуальну творчість, світові європейські сцени можуть зазирати ужгородському Руському театрові, що має п.Загарова. Руку Загарова як режисера можна було зауважити на найдрібніших рухах інших артистів.

Пані Морська створила цю постать якнайдосконаліше. Ні одного небажаного руху, ці слова, ці погляди...

Була це гра? Ні, це плило саме життя – жива людина... Правдивий артист, як Морська, творить, а не грає!»¹⁴

Всі видання в один голос зводили до того, що виставою драми В.Винниченка «Гріх» починається період європейського рівня в Руському театрі, а сама п'єса є одним з найсильніших драматичних творів автора.

Не випадково свого часу Ю.Смолич писав: «Значення цього драматурга для українського театрального мистецтва таке велике, що, не перебільшуючи, можна говорити про його командну ролі в цілому великому етапі українського театру. “Європеїзація”, “європейський театр”, “вихід європейського театру на світову арену – ці <...> вислови зв'язуються звичайно, насамперед з ім'ям В.Винниченка»¹⁵.

Щоб розширити рамки діючого репертуару, О.Загаров поновлює опери «Запорожець за Дунаєм», «Наталка Полтавка» та оперету «Королева чардашу», а відтак знову звертається до творчості В.Винниченка, цього разу здійснивши постановку комедії «Панна Мара», прем'єра якої відбулася 26 вересня 1923 р.

Сценічна історія цього драматичного твору В.Винниченка розпочалася в Українському незалежному театрі у постановці О.Загарова з дебютом Надії Рубчаківни, яка успішно зіграла роль розбещеної екзальтованої поміщицької доньки Мари. І львівські, й ужгородські вистави були розраховані на молодь.

Рецензент Антін Крушельницький у газеті «Русин» доходить висновку, що «<...> було б добре зробити на цілий сезон репертуар для шкільної молоді з творів українських класиків та інших слов'янських народів, а також п'єс світового репертуару»¹⁶. І, як відповідь на побажання, Руський театр 18 жовтня 1923 р. випускає прем'єру комедії Джерома-Клапки-Джерома «Міс Гобс», на що видання «Русин» зазначає: «Ми вдячні пану директорові Загарову за то, що подає п'єси західні, твори світових авторів»¹⁷. Цю думку підтверджує і «Uj Közlöny»: «Місцеві українські актори відіграли вчора комедію Джерома «Міс Гобс» у добрій постановці»¹⁸. Обидва видання відзначали високу акторську майстерність М.Морської та О.Загарова. Жваву дискусію в пресі викликала прем'єра драми «Батько» А.Стріндберга. Поява цієї драми в репертуарі театру – важливий факт, бо вона є однією з найяскравіших драм світової літератури.

Щодо акторського виконання, то автор рецензії закидає О.Загарову «<...> одноманітність модуляції голосу в останнім найскладнішій акті, впадання в декламацію»¹⁹, а Марії Морській – що «в зламних моментах не вказує відповідного ліричного голосу»²⁰. Ще критичніше преса поставилася до прем'єри одноактівки «Анатоль перед шлюбом» А.Шніцлера, зазначаючи, що «<...> комедія дуже неблагородна і слабенька, але, на щастя глядачів, була відіграна такими талановитими акторами, як Морська та Левитська, і тільки це врятувало виставу від провалу»²¹.

21 листопада 1923 р. Руський театр відіграв ще одну прем'єру – драму «Натусь» В.Винниченка. Критик Ю.Сірий писав: «“Натусь” Винниченка є одна із слабших його драм, а передовсім послідній акт. З акторів, крім п.Морської,

котра віддавала вірно тип поганой безоглядної “баби”, виказала також пані Віра Машкевич великий хист до м’яко-ліричних типів, хоч при її виступах у різновидних ролях тяжко спізнати її властивий мистецький напрям. Послідню думку можна примінити також до п.Певного. Маленького хлопчика Натуся грала панна Туся Панькевичівна²². Чи був перенесений на ужгородську сцену львівський варіант драми «Натусь» (прем’єра 20.04.1923 р.) з рецензії Ю.Сірого важко судити. За авторським задумом, ідея твору полягала в неможливості потамувати батьківські почуття заради власного благополуччя. Натомість у львівській постановці прозвучала інша проблема: вільне кохання двох людей (одруженого чоловіка і вільної актриси) руйнують громадська думка та сімейний обов’язок.

В українській театральній практиці ще не було такого прочитання²³. Наскільки переконливою була загаровська версія, свідчить рецензія О.Бабі, розлога цитата з якої відображає специфіку й акценти постановки: «З розмахом і темпераментом вирішує автор конфлікт поміж любов’ю до дитини і любов’ю до жінки і в жорстокий спосіб руйнує суспільну мораль, яка змушує почесного та шанованого вченого зберігати до смерті вірність ординарному “бабиллові”, тому що закон і людська опінія не дозволяють йому забрати улюбленої дитини і порвати з жінкою взаємини, освячені церквою. Винниченко бажав виявити, як людський осуд руйнує щастя людей, любов, як змушує жити у брехні серед морального бруду “родинної ідилії”, і тому “Натусь” – це протест проти поневолення любові та звеличення вільного кохання вільних людей. А одночасно – це удар в лице тим міщанським традиціям, які вище ставлять лицемірство і поверхову “моральність” родинного життя від природного, щасливого співжиття двох людей, які люблять і розуміють одне одного. Пережитки старої моралі на якийсь момент тріумфують у фіналі п’єси – коштом щастя двох людей, любов яких вбита»²⁴.

І якщо Ю.Сірий характеризує гру М.Морської, «котра віддавала вірно тип поганой безоглядної “баби”», то О.Бабій звертає увагу на «широкий діапазон акторської майстерності» М.Морської, який дав змогу їй відійти від своєї вишуканості й органічно перевтілитись в безпросвітний міщанський тип Христини Парменівни²⁵. Обраний О.Загаровим курс на постановки творів європейських драматургів підтвердився показом комедії К.Гольдоні «Мірандоліна». «Грати “Мірандоліну”, – писала газета «Русин», – це значить вистудіювати всі ситуації й рухи до найменших подробиць, бо тут вони говорять, як самі слова. І тут треба признати, що нашим артистам (Загарову, п-і Морській, Левитському й Певному) це зовсім вдалося. Головно п-і Морській (як Мірандоліні). Полудневий темперамент виявляється вже в самому лиці (пані Морська в характеризуванні себе – це майстриня!), просту наївність уміла гарно сполучити з підступом – не жінки-аристократки, а жінки-міщанки, яка

аристократа ненавидить. Загаров любить героїв з контрастами, або певного роду брутальних. Я певний, що Отелло – це була би одна з геніяльних його креацій»²⁶.

20 грудня 1923 р. в постановці О.Загарова було зіграно комедію Ж.-Б.Мольєра «Тартюф». Режисер з особливим пієтетом ставився до класичної драматургії Ж.П.Мольєра, вважаючи її хрестоматійною першоосновою акторського становлення, оскільки жодна інша драматична комічна мова, погоджувався він з Б.-К.Кокленом, не поєднує в собі стільки широти, дивовижної точності вислову, не так в інтелектуальному, як у реалістично-відвертому звучанні органічного, що б'є через край, сміливого жанру. Режисер учився на Мольєрові і сам учив грати Мольєра (одна з перших його постановок у Державному драматичному театрі)²⁷.

Враження «модерного театру» насамперед створювала відкрита, всуціль оббита сірим сукном сцена, де розташовано тільки поодинокі характерні декоративні деталі: стіл, два крісла і молитовна лава. Стилістичні витoki цієї театральної умовності – «відсутність декорацій», завдяки якій досягається найвища концентрація уваги глядачів на акторській грі. Як зазначає О.Боньковська, «витoki такої сценографії беруть початок із загаровської вистави “Ткачі” Г.Гауптмана в ДД у художньому оформленні М.Кітчнер»²⁸. Згодом продовжено в Львівському театрі Товариства «Українська бесіда», а відтак і в Руському театрі. Преса відзначала М.Морську в ролі Дарини, як інтелігентну акторку, яка «має відмінний орган мови» і яка є «лицем типізованих образів». Рецензент Ю.Сірий схвально відгукувався й про Загарова та Певного. «Осередком твору є дві грандіозні постаті – Оргон (Загаров) і Тартюф (Певний), котрі ясно нагадують тодішніх єзуїтів. Досконалість відтворення цих типів п.Загаровим і п.Певним була подивляюча...»²⁹.

Здавалось би, інтенсивна праця трупи під керівництвом нового режисера, зміна характеру репертуару мали принести матеріальний успіх і задоволення тим верствам громадськості, яким репертуар за М.Садовського здавався причиною матеріальних труднощів театру. Але нічого не змінилося. На одному із засідань дирекції театру³⁰ О.Загаров повідомив, що «трупа постановила знизити собі платню, щоб театр удержати в теперішньому стані. Так вийшло платні трупи 2200 Кг щомісячно. А потреба з іншими видатками – 29000 Кг»³¹.

На що Головний віділ «Просвіти» заявив: «Прийнято до відома звіт театральної дирекції, що трупа з влогої ініціативи знизила собі платню, щоб зберегти театр. Головний віділ “Просвіти” висловлює письмову подяку трупі за розуміння ситуації. Разом з тим, звертаємось до уряду з проханням надати театру до закінчення року фінансову допомогу – 40 000 Кг»³².

Це і є свідчення того, що дотація Руському театрові з боку держави була недостатньою і нестабільною, а підтвердженням є документ, надісланий «Просвіті» Шкільним рефератом (крайовий орган освіти та шкільництва при

крайовому уряді). «Щодо зміни репертуару треба Товариству запропонувати дирекції театру, аби вибирати такі п'єси, при котрих можна було б уживати вже наявних декорацій, гардероба й реквізиту; тим більше, що з п'єсами а ля “Батько” чи “Міс Гобс” у села їхати не можете, а села для вас важливіші Ужгорода щодо питання вихови театром. Для коротких п'єс, призначених на село, менше затратиться і гардероба, і реквізита і декорацій, як для великих модерних й декадентських п'єс, ставлених для публіки столичного або великих міст»³³. Цей документ свідчить, що Шкільний реферат спрямував театр на зниження художнього рівня і зведення його на рівень аматорства з відповідним репертуаром, а також про те, що в Шкільному рефераті не схвалювали «європеїзації» репертуару.

Відсвяткувавши в таких напружених обставинах новий, 1924, рік, Руський театр продовжує випускати прем'єри. Вже 3 січня було зіграно комедію А.Коцебу «Колотнеча», а через два тижні фантастичну оперету М.Кропивницького «Вій». Історичну драму Б.Грінченка «Ясні зорі» Руський театр показав 22 січня 1924 р., з чудовим акторським ансамблем. «Руська нива» писала: «Грав Руський театр історичну драму Грінченка “Ясні зорі” з життя руського народу в часах воєн з турками. Зала була, як звичайно, в неділю пополудні повна»³⁴.

Початок 1924 року відзначено ще й такими подіями. «Просвіта» оголосила конкурс на літературні твори, в тому числі й на «народну драму в 1-му або 3-х актах», та про відкриття Драматичної школи, або, як її називали, – Драматичного курсу³⁵. Умови літературного конкурсу були такими: «1. Праці мають бути написані народною мовою. 2. Оповідання і драми мусять бути оригінальні <...>» Визначено було і премії: “За одноактову п'єсу – 500 Кр., за триактову – 1000 Кр. Термін – 1.05.24»³⁶.

Строк навчання на Драматичному курсі визначено на три роки. Було вироблено два «Правильники». В першому з них, у першому параграфі окреслено завдання курсів: «Початкові драматичні курси мають за задачу подати початки фахового знання артистам». У другому параграфі викладено програму:

«1. Дикція. 2. Декламація. 3. Практика драматичного мистецтва. 4. Постановка голосу. 5. Мистецтво артиста. 6. Грим. 7. Техніка будови сцени». Викладачами на курсах були: Ганна Совачева, Олександр Загаров, Марія Морська, Микола Певний. Слухачами курсів були учні Ужгородської семінарії та Торговельної школи. На відкриття з'явилося 94 особи, яких було поділено на три групи. Закінчило Драматичну школу 42 особи. За час навчання було виголошено 160 лекцій і поставлено з курсантами «Ревізора»³⁷.

У лютому 1924 р. кількість прем'єр продовжили драма К.Чапека «R.U.R.» та Г.Гауптмана «Візник Геншель». О.Загаров неодноразово працював з останньою з них, починаючи з мхатівської постановки 1899 р., у Державному драматичному театрі у Києві 1920 р., у Львівському театрі Товариства

«Українська бесіда» (прем'єра 18.02.1922 р.) і завершуючи в Ужгороді. Отже, зрозуміло, що ужгородська вистава повторювала попередні й режисерських нововведень не пропонувала, хіба що в акторському виконанні. Головну роль візника Геншеля у львівській постановці виконував О.Загаров, в ужгородській – Павло Чугай. День прем'єри збігся з ювілеєм цього актора, з чим його і привітав Августин Волошин від «Просвіти», а від Руського театру – О.Загаров. Павло Чугай – характерний актор зі співучим голосом – приїхав на Закарпаття на заклик М.Садовського. Виступав у його виставах переважно в побутовому репертуарі: «Наталка Полтавка», «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Назар Стодоля» та інших. Вистава «Візник Геншель» була для нього новиною, з якою він блискуче впорався.

До 100-річного ювілею від дня народження чеського композитора Б.Сметани Руський театр показав його оперу «Продана наречена» (03.03.1924 р.). Оперу ставив режисер-чех Е.Паржизек. Разом з ним в опері співали й інші чеські артисти, хор складався з сорока трьох осіб, балет – з десяти. Прем'єра «Проданої нареченої» стала подією в історії Руського театру. Оперу було зіграно ще й 4, 5 і 15 березня з аншлагом.

Та Ужгород сколихнула інша прем'єра. Вшановуючи пам'ять Т.Шевченка, Руський театр показує виставу «Гайдамаки» за інсценізацією Л.Курбаса в режисурі О.Загарова.

Зауважимо, що О.Загаров був одним із учасників вистави 1920 р., поставленої Л.Курбасом, де зіграв роль Благодичного. Ще задовго до ужгородської прем'єри в пресі з'явився анонс майбутньої вистави. Газета «Свобода» за 10 квітня 1924 р. писала: «Комітет всіх руських товариств Ужгороду влаштовує 12.04.1924 р. свято великого руського поета Т.Шевченка. Свято розпочнеться безсмертним “Заповітом” поета. Після того трупом Руського театру “Просвіта” при співучасті Руського національного хору, хору мужської учительської семінарії і оркестру Руського театру буде виставлена грандіозна поема-трагедія Т.Шевченка “Гайдамаки”».

У своїй новаторській постановці Л.Курбас на практиці театрального мистецтва прагнув утвердити так званий рефлексологічний театр, або, як його ще називали, – «театр негайного впливу»³⁸.

Надзвичайно сміливим і рішучим, але актуальним і виправданим був крок О.Загарова до принципів «театру негайного впливу» з виставою «Гайдамаки» в умовах політично-національних протистоянь мовних течій з питань відродження української культури, мови та гідності української нації на Закарпатті. Крім того, О.Загаров як актор блискуче зіграв одного з головних персонажів – Гонту. Газета «Свобода» писала: «Інсценізована поема Курбаса “Гайдамаки” була сенсацією театру. На глядацький спосіб поставлений хор (конферансьє), а креації хвалять фахову руку О.Загарова»³⁹.

Із місячного «Звіту», що його подало товариство Шкільному реферату за квітень, дізнаємось: «5-го прем'єра “Мірела Ефос” Я.Гордіна, прибуток 219 Кг, 6-го “В студні”, “Різдвяна ніч”, недобір 363 Кг; 9-го “Візник Геншель” (втретє) – недобір 252 Кг, 12-го прем'єра “Гайдамаки” – чистого прибутку 1138 Кг; 20-го “Королева чардашу” – прибуток 284 Кг, 29-го “Вій” – недобір 130 Кг»⁴⁰. Отже, «Гайдамаки» перевершили всі прем'єри найбільшим прибутком. А поряд з цим трупа продовжувала задихатися в лабетах матеріальних нестатків. Довелося ставити питання про скорочення трупи. У протоколі засідання Дирекції записано: «<...> хоч театр працює добре, але не є жодної допомоги від державних чиновників понад ту, що є передбачена в бюджеті. Театр за першу половину 1924 р. дасть 100 000 недобору, а на його покриття не є жодної надії <...> План такий: з суми 19500 корон місячно залишати дещо на перекриття дефіциту поїздок, а решту поділити: оркестр – 2599 Кг., директор – 1500 Кг., Базилевич – 800 Кг., Данчак – 800 Кг., Дівничова – 700 Кг., Караван – 699 Кг., Коник – 500 Кг., Левитський – 900 Кг., Мартинович – 700 Кг., Морська – 900 Кг., Мусянович – 200 Кг., Остапчук – 900 Кг., Певна – 899 Кг., Рогужанський – 1000 Кг., Романченко – 800 Кг., Романченкова – 900 Кг., Ручко – 700 Кг., Сім'янович – 550 Кг., Тимканич – 300 Кг., Трухлий – 200 Кг., Цьоканова – 700 Кг., Певний – 900 Кг., диригент – 1000 Кг.; звільнити: Левитську, Погребного, Чугая, Совачеву, Трухлу, Подгорного. Але вже через три дні: нікого не звільняти, а провести додаткове зниження, надати платню: Мусянович – 150 Кг., четверо по 200 Кг., Трухла – 400 Кг., троє по 550 Кг., п'ятеро по 659 Кг., десять по 799 Кг., Морська – 750 Кг., що разом з оркестром мало складати 19000 Кг. місячно»⁴¹.

Щоб підтвердити творче зростання Руського театру, Головний виділ «Просвіти» запланував гастролі до Праги. Головною метою їх, з одного боку, були реакція і оцінка столичною публікою та театральною критикою мистецького рівня колективу, з іншого – надія, що успішні гастролі забезпечать подальшу урядову фінансову підтримку Руському театру. Підготовка до гастролей відбирала багато часу, тому в травні 1924 р. було зіграно лише одну прем'єру – драму «Гедда Габлер» Г.Ібсена. Преса відзначала творчий успіх М.Морської, О.Загарова, М.Певного, Н.Машкевич. Проте аншлагу прем'єра не мала.

Про гастролі Руського театру в Празі першими оголосили столичні видання: «Právo Lidu», «Narodní Politika», «České Slovo», зазначаючи, що посланці Підкарпатської Русі покажуть у Празі «Гріх» В.Винниченка, «Батько» А.Стріндберга, «Тартюф» Ж.-Б.Мольєра. Гастролі відбудуться 23, 24, 25 травня 1924 р. в залі Народного дому на Кральовських Виноградах. Ціна на відвідування вистави 15, 12, 8, 6 Кг. Висловлювалась надія, «<...> що чеська суспільність привітає це культурне підприємство симпатично і що всі три вистави будуть численно відвідані»⁴². Одне з видань, проаналізувавши коротко попередню

історію театру «Просвіти», стверджувало, що під керівництвом Загарова театр освоїв різні сценічні жанри, зокрема сучасної європейської драматургії, додаючи: «<...> треба констатувати, що сучасний театральний ансамбль ужгородського театру в своїй більшості вже є не аматорський і що його ядро творять митці фахово освічені»⁴³. Не обійшла преса і важливу виховну роль театру: «Підкарпатська Русь потребує в теперішній засталості систематичну виховну і народнопросвітну діяльність, добре народне шкільництво, щоб втілити основні елементи своєї рідної культури. Це все було завданням народного театру у всіх денаціоналізованих народів, бо ж театр все сприяв відродженню і культурному піднесенню <...> Підкарпатська Русь щасливою нагодою має такий театр <...>»⁴⁴.

Рецензуючи гастролі Руського театру в Празі, преса приділила особливу увагу постановці драми В.Винниченка «Гріх». І це не випадково. Адже п'єса, що в 1919 р. вийшла двома окремими виданнями у Празі українською і чеською мовами, – це один з найавангардніших творів драматурга, присвячених революційній боротьбі з царським самодержавством у роки Першої світової війни. А сценічна популярність драми «Гріх» зумовлювалася ще і чітко окресленими дійовими особами, а з ними – й композиційними перевагами.

«Напруженістю дії й майстерною композицією, – відзначав О.Кисіль, – “Гріх”, може найкраща п'єса Винниченка; при виконанні на сцені вона цілком опановує глядача, й зацікавлення нею не спадає протягом усього часу, особливо в третьому акті, хоч він і найдовший у драмі»⁴⁵. Газета «České Slovo» наголошує на високій акторській майстерності Марії Морської, «яка виконувала роль грішниці Марії Ласківської з її трудним та жахливим пізнанням, що “Гріх” за своїми наслідками не є нічим легким і незначним, як це собі вона уявляла. Виконання її ролі, якнайкраще в частинах вільної усміхненої легковажності, підноситься розважністю й обережністю, яку собі акторка присвоїла»⁴⁶.

Не обійшла увагою столична преса і акторську практику О.Загарова. «У своєму виборі мав бадьорий і амбітний пан Загаров ще одну мету, а зокрема ту, що сам міг блиснути як драматичний мистець у великих головних ролях. Друга дія “Гріха” Винниченка, який припав на інавгураційний вечір, є майже ціла виповнена слідчим жандармським полковником Сталінським, і то так, що допитувані в'язні майже взагалі не говорять і в розтягнутому третьому акті більше ніж на половину домінує й говорить знову тільки витривалий, невтомний Сталінський, і пан Загаров має от уже досить нагоди, щоб у тій обширній ролі розвинути своє вміле вправне мистецтво. Строгість вислуху і примусу, гнівна подразненість і гострі докори, іронія і відважна спокуса – все це має пан Загаров у своєму арсеналі, з урядовим напруженням, або знову з щоденною настирливістю, а все ж таки жандарм є жандармом, завжди мусить в ньому бути багато холоду і твердості»⁴⁷. Столична критика зауважувала також, що

«М.Певний, К.Здорик є добрими акторами. Якщо Руський театр здавався при минулому гостюванні (за часів М.Садовського. – А.В.) якоюсь ретроспективою, то приближається тепер при цих гастрольях значно до висоти, яку вимагає культура сучасного театрального смаку»⁴⁸. Серед українців, які були глядачами гастрольних вистав Руського тетару в Празі, був Павло Тичина, де на той час перебувала делегація діячів культури Радянської України. «Вельмишановний Олександр Леонідович! Захоплений, просто захоплений Вашою грою. Ну, їй-бо, прекрасно!»⁴⁹ – схвально писав Павло Тичина Загарову.

Артистичний талант О.Загарова проявився і в кіно, зокрема в ролі Івана з кінофільму «Золотий вовк» однієї з німецьких кінокомпаній, який привертав особливу увагу широкого загалу глядачів і прихильників Руського театру. Головний герой фільму Іван (О.Загаров) зненавидів суспільство обману і визиску, іде шукати волю в Карпати і живе сам-самісінький у лісах мальовничої Верховини. О.Загаров, як актор, режисер, автор відомого підручника «Мистецтво актора», своїм досвідом і майстерністю, за свідченням тодішньої преси, допомагав виконавцям і постановникам фільму створити злагоджений ансамбль. Оглядач львівської газети «Свобода» вказував на акторську коректність і творчу стриманість Загарова: «При всій талановитості і яскравості – Загаров не подавляє своїх товаришів, не заміщає їх, а дає їм змогу проявити свою індивідуальність»⁵⁰.

Українське населення, особливо студентство, гаряче сприймало талановиту гру актора-земляка. Та найбільше були вражені високопоставлені глядачі, котрі, за свідченням періодики, на прем'єрі фільму в Празі 22 липня 1924 р. «з подивом подивлялися до виконання знаменитого артиста». Характерно, що чеська, угорська, німецька преса заохочували О.Загарова до участі в зніманні чужих кінофільмів. Так ужгородська газета «Uj Közlöny» дипломатично хвалила О.Загарова, спокушаючи його взяти участь у чужих фільмах і покинути український театр в Ужгороді. Сприймаючи бажане за дійсність, газета доходила висновку: «Загаров недовго залишиться в Ужгороді, і тоді його ім'я буде довго ясніти посеред найвідоміших фільмових акторів»⁵¹.

Після Праги театр гастролював у Падебрадах (26, 27, 28 травня), де грав «Гедду Габлер», «Одруження» і «Тартюфа».

Повернувшись із гастролей, Руський театр виносить на суд ужгородців прем'єру опери Б.Сметани «Поцілунок». Преса зазначала, що прем'єра вдалася першорядно: «Милий і теплий сопран Анди Остапчук злився в прегарні дуети з тенором Базилевича. Цим дуєтом переганявся за першенство дует Данчака й Базилевича на початку другої дії»⁵². Помітили також вдалі виступи Трухлого (спів якого супроводжувався постійними оплесками), мистецьке зростання М.Цьоканової, О.Дівнич і Б.Мартиновича та молодого диригента Я.Воски, який

уперше замінив за пультом Ю.Гаєвського. Опера «Поцілунок» була останньою прем'єрою сезону.

Другий сезон Руського театру під керівництвом О.Загарова був чи не найкращим у його мистецькій діяльності. Його склад було сформовано з двадцяти чоловіків і чотирнадцяти жінок. Від посади диригента відійшов Юрій Гаєвський. Тимчасово ці функції виконував Я.Воска, згодом Карел Моор із Праги. Очевидно, спрацював факт «слов'янської дружби», і в репертуарі театру ставилися опери чеських авторів. Але і К.Моор ненадовго затримався в Ужгороді. Йому на заміну прийшов Ярослав Барнич з дружиною, балериною Сонею Кривецькою. Та найбільшою удачею Руського театру у цьому сезоні можна вважати входження до його складу визначного актора і співака Івана Рубчака. В репертуарі цього періоду зафіксовано опери й оперети, комедії світових авторів, драми, одна трагедія (Д.Мережковський «Царевич Олексій»), два фарси, один водевіль, один жарт.

Сезон відкрився прем'єрою драми В.Винниченка «Брехня» (11.09.1924 р.) з режисурою О.Загарова. Цю першу в українській літературі неореалістичну драму режисер уперше ставив у Львівському театрі Товариства «Українська бесіда» (прем'єра 21 червня 1923 р.), тобто тоді, коли вже збирався до Ужгорода, можливо, тому і присвятив прем'єру «бенефісу акторського складу театру»⁵³.

У львівській рецензії не відображено ні режисерської концепції постановки, ні провідного акторського складу, лише зазначено, що тріо «Морська – Наталія Павлівна, Крушельницький – Андрій Карпович, Загаров – Іван Стратонович вели провід у надзвичайно гармонійно зіграному гуртку найкращих сил нашого театру»⁵⁴.

В ужгородській виставі увага глядача була сконцентрована на акторському виконанні: молодій темпераментної жінки «ібсенівського типу» у виконанні М.Морської, яка за допомогою брехні, ніби задля загального блага, маніпулює чужими душами і долями, оскільки брехня – це відносна істина, яка створює ілюзію щастя і дає спокій. Всі інші дійові особи п'єси і вистави були зіграні в реалістичних фарбах акторами П.Чугаєм, О.Дівнич, Ф.Базилевичем, І.Романченком. Наступними прем'єрами режисера О.Загарова стали комедія Б.Улоя «Герої» (20.09.1924 р.) та оперета К.Моора «Пан професор у пеклі», диригував К.Моор. Його дружина, співачка пані Моорова, виступала в ролі маркізи Помпадур.

Запрошений до Руського театру К.Моор, як диригент, дав ще три гастрольних виступи: «Поцілунок» (16.10.1924 р.), «Королева чардашу» (19.10.1924 р.) та «Продана наречена» (23.1.01924 р.), де в головних ролях грала Тереза Моор. Стає зрозуміло, що Руському театру це коштувало чимало грошей, проте не всі вистави були з аншлагами, що й відбивалося як на його фінансовому стані, так і на громадському авторитеті. О.Загаров знову повертається до

драматургії В.Винниченка, зокрема до драми «Між двох сил» (10.10.1924 р.). Реакція преси засвідчила, що найбільше глядачам подобалася «<...> гра Загарова як захопленого народною думкою раніш індиферента, Левитського – як циніка-жиди-комуніста, Н.Мишкевич – як жертви більшовицьких утопій, Романченка, як патріота українського і Романчакової (Дніпрові), як матері <...>»⁵⁵.

Зробивши паузу для перегрупування сил на прохідних прем'єрах «Шпанська муха» (фарс Ф.Арнольда і Е.Баха) та «Останній сніг» (драматичний етюд Л.Старицької-Черняхівської). О.Загаров зупиняє вибір на трагедії Д.Мережковського «Царевич Олексій», з дорученням ролі Петра Першого одному з провідних акторів Миколі Певному, як спробу утримати цього улюбленця публіки в складі Руського театру. Але не склалося. Микола Певний залишає Руський театр. Прем'єра «Царевич Олексій» стає його прощальною.

Та одним з найвагоміших творчих досягнень була постановка опери Й.Штрауса «Циганський барон». Угорська газета «Uj Közlöny», не дуже прихильна до Руського театру, не обходила, проте, жодної його прем'єри і зазначала: «Український театр поставив учора ввечері (15.07.) в дуже відомій інтерпретації вічно славну оперу Й.Штрауса “Циганський барон”. Вистава головно з музичного боку була бездоганна»⁵⁶. Душею вистави був новий диригент Я.Барнич. «Серйозний музикант, митець, диригує ритмічно, тримає в куті ансамбль. Декілька сцен прискорив, але випродукував гармонійну виставу. З-поміж учасників мала великий успіх Анда Остапчук в ролі Заффа. <...> Партію циганського барона співав Базилевич <...> Левитський у ролі придворного маршала створив знаменитий образ. Шкода, що не він грав роль Жупана, бо Данчак цю комічну роль провалив»⁵⁷. Напрошується висновок, що роль Жупана більше підходила Левитському, а не Данчаку, бо надалі, коли її передали І.Рубчаківі, вистава значно виграла. Успіху домігся І.Рубчак і в ролі Кецала в «Проданій нареченій», що ще більше піднесло художній рівень репертуару. Та найбільший резонанс весняного репертуару викликала прем'єра опери Ж.Галеві «Жидівка», яка відбулася при переповненій залі. «Найкраще досягли оперного стилю Рубчак, Анда Остапчук і Данчак. Темно забарвлене драматичне сопрано Анди Остапчук від багатьох проб звучало трошки втомлено, але вона співала кожну арію прецизно. Рубчак співав могутню роль кардинала Броньї. Він добрий актор і добрий співак, який переконливо розв'язав визначене йому тяжке завдання. Його голос – металевий бас, якого особливо глибина звучить гарно. Мав великий успіх. Відмінна була Терпило-Цьокан, яка має гарний голос (співала княжну Євдоксію). Оркестр і хор були добрі. Також режисура загальною відповідала вимогам»⁵⁸.

Творчо насиченим для Руського театру був і квітень 1925 року. Одна за одною виходять нові прем'єри. Серед них: комедія Геннекена «Двадцять днів тюрми», оперета В.Колло «Барон Кіммель», яку ставив і диригував Я.Барнич,

де на загальному ансамблевому тлі вирізнялись І.Рубчак та О.Левитський. За ствердженням Ю.Шерегія «<...> вистава “Барон Кіммель” була надзвичайним концертом музики, співу й гумору»⁵⁹. Завершуються квітневі прем'єри оперою С.Монюшка «Галька» 28 квітня 1925 р. Серед виконавців: Галька – А.Остапчук, Йонтек – Ф.Базилевич, Стольник – І.Рубчак, Януш – І.Данчак. Упродовж першої половини травня 1925 р. Руський театр гастролює по Закарпаттю, зокрема в Королеві, Хусті, Тячеві, Рахові, Бичкові, Ясінях, де показує переважно оперети та комедії, як «Бувальщина» А.Вельсовського, «На перші гулі» С.Васильченка, «Заручини при лампадах» Ж.Оффенбаха, «В студні» В.Болдека. Закінчення сезону завершилося прем'єрою п'єси Л.Толстого «Золота книжка» 25 травня 1925 р., де в головній ролі цариці Катерини успішно виступила М.Морська.

За два сезони (1923–1925 рр.) мистецького керівництва О.Загаровим Руським театром було зіграно 239 вистав. У тому числі – 67 прем'єр, поновлено 19, всього 86. Неважко підрахувати, що кожна виставу давали два, три, інколи чотири рази. Щомісячно театр показував від дванадцяти до шістнадцяти вистав. З них третю частину на виїздах. Щомісячна державна фінансова підтримка Руського театру в сумі 15 000 Кг не перекривала витрати, а дефіцит коштів на заробітну плату постійно зростав.

Надії на поповнення каси театру за рахунок гастролей по Закарпаттю з участю чеських фахівців – диригента К.Моора і його дружини Терези у провідних ролях оперети Кальмана «Королева чардашу» та опер Б.Сметани «Продана наречена», «Поцілунок» – себе не виправдали. Преса зазначала: «<...> На оперу “Поцілунок” прибуло мало глядачів, дарма що гастролювали двоє чеських митців плюс виступав хор “Сокола”»⁶¹. І навіть особисті пожертвування меценатів та окремих фірм не врятували становище.

А тут іще «Просвіта» заборгувала за будівництво Народного Дому, на що президент ЧСР Т.Масарик виділив з державного бюджету 100 000 Кг, з яких театрові нічого не перепало.

За таких умов О.Загаров у кінці липня 1925 р., разом з М.Морською, покидають Руський театр. А найкращі його мистецькі сили – І.Рубчак, А.Остапчук, І.Данчак теж втратили надію на існування Руського театру. Тільки зусиллями Головного віділу «Просвіти» і особисто А.Волошина ще на деякий час вони залишаються в Ужгороді.

На запит Ю.Шерегія до професора О.Приходька про те, що примусило О.Загарова покинути Руський театр і чи було якесь тертя з Головним віділом «Просвіти», О.Приходько відписав: «Думаю, що Загаров не мав якогось “тертя”, але просто не було забезпечене існування театру»⁶².

«Незабезпечене існування», а з ним і поступове зниження дотаційної підтримки Руському театрові з боку уряду звужувало перспективу його творчої діяльності як у репертуарі, особливо щодо постановок музичних вистав, опер і

оперет, так і в підборі виконавців з числа висококваліфікованих артистичних сил. Тому вже у жовтні-листопаді 1924 р. дирекція театру і Головний виділ «Просвіти» вдаються до пошуків нових проектів виходу із кризи. Так, 14 листопада 1924 р. на 29-му засіданні дирекції було заслухано аналогічний проект голови Товариства «Просвіта» Юлія Бращайка. «Відкриваючи засідання, п. др. Бращайко подав, що склав його для того, що хоче пропонувати свій проект в справі реорганізації театру на р. 1925. А саме, щоби на будуче обминути дефіциту, треба би театр на р. 1925 передати разом із субвенцією комусь, хто зможе взяти ведення театру на свій ризик. Пропонує для переведення свого плану: виповісти також директорові театру з кінцем року, а запропонувати йому перебрати театр на свій ризик на умовах, які будуть йому предложені тогди, коли буде знати, як висока буде державна підпора на рік 1925.

Запитаний п. Остапчуком в тій справі п. дир. Загаров заявляє, що принципово він згоден театр переняти. Але самі умови може пропонувати аж тоді, як буде дана висота підпори й умови, які поставить виділ»⁶³.

Оприлюднений проект викликав жваву дискусію, в якій узяли участь А. Волошин, А. Остапчук, І. Панькевич, котрі погодилися з тим, що «<...> театр одділити од товариства и дати йому більше самостійності під контролем виділу, щоб товариство могло зосередити свою увагу на інших ділянках роботи»⁶⁴.

Проти даного проекту виступив п. Клочурак, мотивуючи тим, «<...> що виділ не може покладати відповідальність за театр на одну людину. Тому повинен вести театр і надалі»⁶⁵.

З цього ж протоколу дізнаємось і про «тертя» (за О. Приходьком), про яке до цього ще ніхто не згадував, яке все-таки мало місце між членами дирекції Руського театру п. Остапчуком і дир. Загаровим.

«Перший висловив сумнів, чи зможе п. Загаров замінити як керівник театру дирекцію і Головний виділ?.. Надалі виникла дискусія навколо вистави “Пан професор у пеклі”»: член дирекції Остапчук закинув Загарову за “невідповідну обсаду” ролів і надто покvapливий випуск прем’єри. На це Загаров відповів: для розподілу ролей на музичну виставу у нього є дорадча комісія, оскільки до неї прилучено представника Головного виділу Товариства, його самого як директора театру, Воску – диригента місцевого військового оркестру, Приходька – диригента Національного хору, Паржизека – диригента чеських місцевих хорів і артистку Совачеву. А приспішно випустили виставу, бо запізно була надіслана партитура»⁶⁶.

Як відбувалася дискусія далі, невідомо, але в протоколі записано: «<...> п. дир. Загаров заявив піднесеним тоном, що в атмосфері, в якій беруться на перше місце під увагу особисті речі, він працювати не може і на другий день внесе письмову заяву про свій вихід з трупи. З тим залишає засідання»⁶⁷.

Аналогічний випадок стався у відносинах дирекції театру з М.Садовським 11 травня 1923 р., після якого Садовський покинув засідання дирекції Руського театру, а згодом і Закарпаття⁶⁸.

Щоб уникнути повторення цього гіркого досвіду, Ю.Брацайко, як голова цього засідання, намагається згладити суть конфлікту, зауважує, що «<...> самотній Загаров із дотеперішніх директорів може додержати контракту. І що дирекція є ним як режисером зовсім задоволена»⁶⁹. Щоб укотре не втратити висококваліфікованого директора і мистецького керівника театру, в даному разі О.Загарова, більшістю голосів було ухвалено рішення: «1. Виповісти контракт директорів; 2. Запропонувати п. дир. Загарову переняти провід театру на р. 1925. Сі постанови предложити як внески для затвердження Головному віділови»⁷⁰.

Рекомендації щодо виходу Руського театру з фінансової кризи надійшли від Урядового міністра шкільництва і освіти п. Маркевича та керівництва народною освітою шкільного віділу Підкарпатської Русі.

На засіданні Дирекції 10 листопада Голова Товариства «Просвіта» Ю.Брацайко повідомив: «<...> про свої відвідини міністра шкільництва і освіти п. Маркевича, котрий обіцяв допомагати театрові більше, як дотепер, але театр має ставити також і “російські речі в оригіналі”»⁷¹. На цю рекомендацію була внесена постанова: «Довести до відома міністра, що практично неможливо грати російські речі, бо його побажання суперечить закону про мову в Чехословацькій Республіці»⁷².

На пропозиції та рекомендації від місцевих чиновників шкільного віділу, «щоб театр час від часу давав російські п’єси в оригіналі», – відповідь була такою: «Театр не може давати російські п’єси з таких причин: 1. Грає для народу; 2. Тут не є великоросів; 3. При такій субвенції неможливо держати ще й російських артистів; 4. Жадання таке протиставиться постановам Генерального статуту; 5. Народної ренегації від нас вимагати не можна; 6. Не виділи і не знаємо, яким язиком грає общество Духновича»⁷³.

Дискусії навколо проектів реорганізації театру розгортались майже на всіх наступних засіданнях дирекції. Пропонувалося навіть зліквідувати музичний сектор театру, а отже, значно зменшити його кількісний склад, а з цим і грошові затрати. Безперечно, такі постійні і безплідні дискусії, які не виводили Руський театр із фінансової кризи, а, навпаки, її поглиблювали, викликали сумніви у О.Загарова щодо майбутньої перспективи творчого зростання мистецтва Руського театру, що і спонукало його до відходу. За свідченням Протоколу № 39 засідання дирекції Руського театру, яке відбулося 25 травня, для митця було останнім.

Очевидними були й інші причини. Серед них – туга за Україною, підсилена зустріччю з Павлом Тичиною в Празі, листування з Марією Заньковецькою⁷⁵ та

офіційне запрошення, підтвержене протоколом № 3 засідання ради держтеатру ім. М.К.Заньковецької від 27 червня 1925 р., який підписаний Борисом Романицьким та Василем Яременком: «Постановили: “Запросити на посаду актора та режисера тов. Загарова”»⁷⁶.

Після Ужгорода Олександр Загаров і Марія Морська опинилися в Празі, де в цей час перебував Микола Садовський. Це використали українські студенти, вихідці з Закарпаття, і на користь цих видатних корифеїв сцени організували виставу драми М.Старицького за М.Гоголем «Тарас Бульба», яка відбулася 16 листопада 1925 р. Режисером вистави був М.Садовський, помічником режисера – М.Миленко. У виставі брали участь О.Загаров, М.Морська, В.Іванова, Г.Совачева, Ф.Базилевич, М.Кричевський. Вистава мала високий мистецький рівень і була чи не єдиною, де одночасно грали Садовський і Загаров. Згодом Олександр Загаров і Марія Морська переїжджають до містечка Падебради, де починають домагатися візи на виїзд до України. Українська преса писала: «Заньківчани з нетерпінням чекають приїзду О.Загарова, який має 15 квітня 1926 р. розпочати роботу»⁷⁷. На що він і погодився...

Обставини склалися так, що М.Морській не вдалося своєчасно виїхати на Україну, і тому вона переїхала до своїх батьків у Варшаву, працювала в школі «учителькою чужих мов – англійська, французька, німецька»⁷⁸. Керівництво Руського театру намагалося залучити її до свого складу. В протоколах дирекції зазначено: «Прийняти пропозицію п. Панькевича – запросити до складу трупи Руського театру п. Марію Морську з платнею від дня приїзду Кр 700 – місячно»⁷⁹. Та не склалося...

О.Загаров виконав майже всі вимоги контракту з «Просвітою»: щодо організації Драматичної школи, яку закінчило сорок дві особи, курсів балетних танців, які вела балерина театру О.Кривецька. Проте випускники ані Драматичної школи, ані курсів балетних танців не поповнили мистецький склад Руського театру. А О.Загарову так і не вдалося поставити опери «Євгеній Онєгін» П.Чайковського, «Дві вдови» Б.Сметани, «Сільська честь» П. Масканьї, «Паяци» Р.Леонкавалло, «Кармен» Ж.Бізе та «Аїда» Дж.Верді. Їх замінили поновленими виставами з попереднього сезону і, насамперед, з чеської класики. Однак, за великим рахунком, його нетривала діяльність у Руському театрі (1923–1925 рр.) дає змогу стверджувати, що особистість цього режисера, актора і педагога акумулювала в собі високий рівень освіти, професіоналізму і широкий досвід сценічної практики, знання нових театральних напрямів. Завдяки цьому О.Загарову вдалося заповнити той вакуум, що утворився до нього в Руському театрі і щодо проблем концептуально-цілісної репертуарної політики, де б водночас і разом, і відокремлено у режисерському самовизначенні, співіснували лінії драматичного й оперного-опереткового-музично-драматичного репертуару. Такий розподіл виявився мистецьки дієвим і практичним, дав змогу режисерові,

а особливо акторам, послідовно сконцентрувати свою творчу роботу у відповідному руслі. У його практиці відчувалась естетична висота як у режисурі, так і в акторській довершеності. За недовгий період роботи в Руському театрі О.Загарову вдалося сформувати стрункий, сильний, гармонійний ансамбль, об'єднавши частину старої та плеяду молоді, ще недосвідченої акторської генерації, яка зрозуміла і зуміла оволодіти його засадами загальної культури, спостережливості, поваги до авторського тексту, розуміння стилю п'єси і вистави, що і сприяло піднесенню фахового рівня вистав Руського театру, його найвищих досягнень «європейських верховин» і сприймалося на Закарпатті та у Чехословацькій республіці, як вищий щабель розквіту української театральної культури.

¹ Протоколи засідань Головного відділу Товариства «Просвіта» в Ужгороді за 1920–1934 рр. // Науковий збірник Товариства «Просвіта» в Ужгороді. Річн. V–VII (XIX–XXI). – Ужгород. – 2003. – С. 273.

² Там само. – С. 282–283.

³ «Руська нива». – 1923. – 16 серпня.

⁴ Протоколи... – С. 284.

⁵ Там само. – С. 313.

⁶ **Шерегій Ю.** Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто. – Львів. – С. 110–111.

⁷ Протоколи... – С. 286–287.

⁸ Там само. – С. 281–282.

⁹ Там само. – С. 297.

¹⁰ **Грін О.** Суворі параграфи «Правильника» // Театральна бесіда. – Львів. – 1998. – № 3. – С.12.

¹¹ **Вороний М.** Драма живих символів // Театр і драма. – К., – 1989. – С. 165.

¹² **Антонович Д.** Триста років українського театру: 1619–1919. – С. 165.

¹³ **Винниченко В.** Вибрані п'єси. – К., 1991. – С. 602.

¹⁴ Русин. – Ужгород, 1923. – 25 вересня.

¹⁵ Смолич Ю. Нові п'єси Винниченка // Критика. – 1929. – № 4. – С. 14.

¹⁶ Русин. – 1923. – 7 жовтня.

¹⁷ Русин. – 1923. – 20 жовтня.

¹⁸ Uj Közlöny. – 1923. – 20 жовтня.

¹⁹ Русин. – 1923. – 24 листопада.

²⁰ Там само.

²¹ Свобода (Ужгород). – 1923. – 14 листопада.

²² **Шерегій Ю.** Нарис... – С. 118.

²³ **Боньковська О.** Львівський театр Товариства «Українська бесіда» (1915–1924). – Львів, 2003. – С. 151.

²⁴ **Бабій Олександр.** «Натусь». П'єса Винниченка на 4 дії // Театральне мистецтво. – Львів, – 1923. – Вип. V. – С. 73.

²⁵ Там само.

²⁶ Русин. – 1923. – 18 грудня.

²⁷ **Загаров О.** Мистецтво актора // Театральний порадник. – К., 1920. – Кн. III. – С. 25–26.

- ²⁸ **Боньковська О.** Львівський театр Товариства «Українська бесіда» (1915–1924). – Львів: Літопис, 2003. – С. 158.
- ²⁹ Русин. – 1923. – 1 грудня.
- ³⁰ Для ведення справ театру 5 липня 1922 р. Головним віділом «Просвіти» було створено Дирекцію руського театру, яка складалася з 4 членів. До їх числа входив і директор театру. «Книга протоколів засідань дирекції Руського театру» зберігається в Державному архіві Закарпатської області (ДАЗО). – Ф. 72. – Оп. 2. – Од. зб. 11.
- ³¹ ДАЗО. – Ф. 72. – Оп. 2. – Од. зб. 17. – С. 32.
- ³² Протоколи... – С. 318.
- ³³ **Ігнатович Г.** «Від часниці до рампи». Нариси з історії українського театру на Закарпатті. – Ужгород. – 2008. – С. 201–202.
- ³⁴ Руська нива (Ужгород). – 1924. – 30 січня.
- ³⁵ ДАЗО. – Ф. 72. – Оп. 2. – Од. зб. 11. – С. 32.
- ³⁶ Руська нива. 1924. – 7 січня.
- ³⁷ **Шерегій Ю.** Нариси... – С. 136.
- ³⁸ Українська та зарубіжна культура. Навч. посіб., за ред. Заковича М.М. – К., 2000. – С. 506.
- ³⁹ Свобода (Ужгород). – 1924. – 24 травня.
- ⁴⁰ **Ігнатович Г.** Від гасниці... – С. 202.
- ⁴¹ ДАЗО. – Ф. 72. – Оп. 2. – Од. зб. 11. – С. 40–41.
- ⁴² Pràvo Lidu. – 1924. – 22 травня.
- ⁴³ Там само. – 23 травня.
- ⁴⁴ Там само.
- ⁴⁵ **Кисіль О.** Український театр. – К., 1925. – С. 137–138.
- ⁴⁶ České Slovo. – 1924. – 25 травня.
- ⁴⁷ Там само.
- ⁴⁸ Pràvo Lidu. – 1924. – 27 травня.
- ⁴⁹ **Нікесв В.** Олександр Загаров і український театр. – К., 1969. – С. 53–54.
- ⁵⁰ Свобода (Львів). – 1924. – 18 квітня.
- ⁵¹ Uj Közlöny. – 1924. – 22 липня.
- ⁵² Свобода (Львів). – 1924. – 12 червня.
- ⁵³ **Боньковська О.** Львівський театр... – С. 153.
- ⁵⁴ Там само.
- ⁵⁵ Свобода. – 1924. – 16 жовтня.
- ⁵⁶ Uj Közlöny. – 1925. – 17 січня.
- ⁵⁷ Там само.
- ⁵⁸ Uj Közlöny. – 1925. – 31 березня.
- ⁵⁹ **Шерегій Ю.** Нариси... – С. 139.
- ⁶⁰ Свобода. – 1925. – 15 жовтня.
- ⁶¹ **Шерегій Ю.** Нариси... – С. 134.
- ⁶² Там само. – С. 139.
- ⁶³ ДАЗО. – Ф. 72. – Оп. 2. – Од. зб. 11. – С. 53.
- ⁶⁴ Там само. – С. 54.
- ⁶⁵ Там само.
- ⁶⁶ Там само.
- ⁶⁷ Там само.
- ⁶⁸ Там само.
- ⁶⁹ Там само.
- ⁷⁰ Там само.

⁷¹ Там само. – С. 51.

⁷² Там само. – С. 52.

⁷³ Там само. – С. 55.

⁷⁴ Там само. – С. 70.

⁷⁵ Нікесв В. Олександр Загаров і український театр. – К., 1969. – С. 61.

⁷⁶ Там само. – С. 61.

⁷⁷ Нове мистецтво. – Харків, 1926. – № 15. – С. 12.

⁷⁸ Боньковська О. Загадка Марії Морської, чи Відкриття Марії Кітчнер // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССLIV. Праці театрознавчої комісії. – Львів, 2007. – С. 279.

⁷⁹ ДАЗО. – Ф. 72. – Оп.2. – Од. зб. 11. – С. 107.

СЕРГІЙ І АННА РАДЛОВИ У ТАБІРНОМУ ТЕАТРІ ГУЛАГу

Автор уперше оприлюднює (в перекладі з російської на українську мову) листи з ув'язнення на волю Сергія Ернестовича Радлова (1892–1958) – відомого російського театрального режисера та його дружини Анни Дмитрівни Радлової (1891–1949) – поетеси, перекладачки трагедій Шекспіра. Епістолярій покладений в основу рукопису книжки автора «Гулаг і світло театру» й увиразнює малодосліджене поняття «Театр ГУЛАГу». Ця публікація зосереджена на листах А. Радлової.

Ключові слова: німецько-фашистська окупація, Ленінградський театр імені Ленради, німецький полон, Берлінська служба «ЕКД», покарання за «зраду Батьківщині», театр ГУЛАГу.

Автор впервые обнародует в переводе с русского на украинский язык письма из заключения на волю Сергея Эрнестовича Радлова (1892–1958) – известного русского театрального режиссера и его супруги Анны Дмитриевны Радловой (1891–1949) – поэтессы, переводчицы трагедий Шекспира. Эпистолярный положен в основу рукописи книги автора «Гулаг и свет театра» и уточняет малоисследованное понятие «Театр ГУЛАГа». Эта публикация сосредоточена на письмах А. Радловой.

Ключевые слова: немецко-фашистская оккупация, Ленинградский театр имени Ленсовета, немецкий плен, Берлинская служба «ЕКД», наказание за «измену Родине», театр ГУЛАГа.

The author is first to make public letters from imprisonment by Sergey Ernestovich Radlov (1892–1958) – a talented Russian stage director and his wife Anna Dmitrievna Radlova (1891–1949) – a poetess, translator of Shakespeare's tragedies. The correspondence has become a foundation for the manuscript of a book by the author «Gulag and light of theatre» and sheds light on the scantily explored notion of the «GULAG Theatre». This edition is focused on letters of A. Radlova.

Keywords: *fascist German occupation, Leningrad Theatre of Lensoviet, fascist captivity, Berlin system of «EKD», punishment for «high treason», GULAG theatre.*

Потрапивши 1942 року в полон до фашистів у П'ятигорську, колектив Ленінградського театру імені Ленради на чолі з С. Радловим до кінця війни був вимушений за наказом німецької біржі праці через берлінську службу «EKD» («Europäischer Künstlerdienst») обслуговувати виставами на території рейху та Франції, окупованої німцями, оstarбайтерів – робітників, примусово вигнаних зі своїх країн на працю до Німеччини, та військовополонених.

1945 року звинувачених радянським «правосуддям» у зradі Батьківщини С.Радлова та А. Радлову засуджують на десять років ув'язнення.

Епістолярій Анни Дмитрівни, як і Сергія Ернестовича, – струмочок інформації, який впадає в море людських бід Архіпелагу ГУЛАГ, що його побачив О.Солженіцин у повному зловісному масштабі.

Її сердечні послання до сестри, відомого скульптора-портретиста, чого не було в листуванні Сергія Ернестовича, докладно розкривають і побутовий бік таборового життя, дають певний натуралістичний його зріз, подібно до ока Еміля Золя. Крупно прописується велика витрата енергії людини для підтримки її біологічного існування. Але головне тут – переборювання екзистенціальних фобій, відчуття страху, голоду, приниження, невпевненості, нездоров'я – і зосередженість на творчості (майже маніакальна, до самозабуття – так легше затамувати журбу). Їм це і звично, й солодко. Це їхня вроджена і тренована стихія. Це природно, як дихання. За будь-яких умов. Аналогічний потужний інстинкт виявився у первісної людини, коли вона почала творити наскельні малюнки.

Мовою таборової канцелярії Радлови належали до «третьої категорії індивідуальної праці»...

Листи переконують, що і в таборі Анна Дмитрівна була першим радником і єдиним професійним цінителем праці Сергія Ернестовича. Лаконічними штрихами вона позначає вдалі образи спектаклю, неповторний постановочний стиль С. Радлова, його вміння надати табірній сцені чаклунської сили справжнього мистецтва. Ідеальне дзеркало, яке завжди таке потрібне художникові: «Мізансцени Сергієві дуже тонкі й ніжні, без жодного натиску, дещо схоже на те, як він ставив Ібсена і Прістлі. Й успіх винятковий».

Якщо говорити про настрої листів у цілому, то він спокійний, розважливий, без паніки, істерики. Регулярно йдеться про хліб насущний, посилки з

провіантом і ліками від Анниної сестри Сарри Дмитрівни; про табірний побут – у бараку миші, щурі, блощиці; листи доводиться писати на валізі, покладеній на коліна; північний вітер збивав з ніг нещодавню блокадницю-дистрофіка; Сергій Ернестович працює понад міру; розраду приносить кішечка Пуська (це нагадує невтішний сюжет про в'язня, який в одиночній камері годує муху, що випадково залетіла, розмовляє з нею й боїться, що вона відлетить). Поруч – світлі спомини про минуле, захоптив розповіді про читання в цьому «небібліотечному» місці Вольтера та новинок літератури, докладна інформація про репетиції в табірному театральному ансамблі, прем'єри вистав. Багато в чому це «працею і мужністю досягнута рівновага», психотерапевтична маска епікурейства – не думай ні про минуле, ні про майбутнє, будь задоволений сьогодні хвилиною приємного, не ремствуй. Сестра, отримуючи листи, повинна відчувати – «невільниця Марія Стюарт» не впадає в розпач: «Досі від нас жодна людина не чула жодних нарікань, та й внутрішньо їх немає!»

Інша ж, «рання» Анна – норавлива, бунтівна – у таборі лише одного разу дозволила собі проявитися, за підказкою свого любого Шекспіра. Колись її «Молитва» 1917 року починалась так:

Господи, вразуми меня,
Как отомстить врагу...

На порозі 1947 року Анна інсценує щось схоже на ворожбу «за Шекспіром». Вночі, на самоті, у своєму крихітному закутку табірної барака, що його вона називає кабінетом, при запаленій свічці створює російський текст монологу Жанни д'Арк з «Генріха VI».

На помощь, ворожба, заклятье, чары!..
И вы, вожатые мои, вы, духи,
Откройте знаменья грядущих бед...

За цей шифр власного бунтарства, ненависті до ворога і жадоби помсти, яку не можна озвучити і якій не судилося здійснитися, на ранок було сплачено серцевим нападом.

У «Генріху VI» діва-воїн представлена Шекспіром як відьма, що нагадує сьогоднішньому читачеві булгаковську Маргариту, яка летить на бал до Сатани верхи на мітлі. Анна гримує і підсвічує факелом особистої катастрофи сцену Жанни з дияволами, які не в змозі їй допомогти і змушують визнати поразку: «О, Франция, в пыли твои знамена».

Лише одного разу якась сила, що іменується, очевидно, Долею, приспала в поетесі дар передбачення лиха. Це коли в Парижі вона не перешкодила поверненню з чоловіком до Москви – до тюремних наручників.

Згадаймо прибрані в дитинстві Анною і Саррою Дармолатовими псевдоніми – Роланд і Олів'є з «Пісні про Роланда» – французького епосу.

Роланду молвит Оливье: «Собрат,
Неверные хотят на нас напасть».
«Хвала творцу!» – ему в ответ Роланд. –
За короля должны мы грудью встать.
Служить всегда сеньору рад вассал,
Зной за него терпеть и холода.
Кровь за него ему отдать не жаль.
Пусть каждый рубит нехристей сплеча,
Чтоб не сложили песен злых про нас.
За нас господь – мы правы, враг не прав.
А я дурной пример вам не подам.

Аой.

Радлови, щоб про них «не склали злих пісень», поверталися до Москви, самообманно ідентифікуючи (як Роланд) «короля», «сеньора» з батьківщиною. Але ж на початку 30-х попередив Мандельштам, і йому потрібно було вірити: «Мы живем, под собою не чуя страны...»

Епістолярій Анни Дмитрівни 1946–1947-х років, який тут публікується зі скороченнями з дозволу його власниці Т. Л.Тарасової-Красіної, емоційно і за смислом монтується з давніми віршами поетеси. Кілька з них подаємо поруч з листами. На них лягає відблиск Срібного віку російської поезії. Для нас важливо, що в музі поетеси, яка рано замовкла (чи не від жаху?) і яку так високо оцінював Михайло Кузмін, виявились запрограмованими почуття і передчуття всього її життя. Тут тема батьківщини, згвалтованої і скривавленої революцією, романтизовані та містично забарвлені мотиви кохання і смерті, журба і біль самоти. Особливо виразно звучить поезія, де панує поетичний образ людського серця – чуйного, хворого, що страждає і любить. Він навіяний і навіть заповіданий Анні Дмитрівні тим-таки Михайлом Кузмінім.

А. Радловой

Живое, не метафорическое, сердце,
По всем законам Божовой анатомии созданное,
Каждым ударом свой конец приближающее...

Июнь 1922

У присвяті рік перед тим – «А. Д. Радловой» М. Кузмін окреслив портрет-характер, та й, певно, майбутнє поетеси:

Как птица, закликать и биться
Твой дух строптивый не устал.
Все золотая воля снится
В неверном отблеске зеркал.

Свои глаза дала толпе ты,
И сердце – топоту копыт,
Но заклинанья уж пропеты
И вещий знак твой не отмыт.

Бестрепетно открыты жилы,
Густая кровь течет, красна.
Сама себя заморозила
Твоя «Вселенская весна».

Апрель 1921

Листи Анни Дмитрівни Радлової до Сарри Дмитрівни Лебедевої

*Господи, ты самый справедливый из судей,
Зачем же судил Ты, чтоб наша жизнь была
так темна и так убога,
Что самая легкая из всех наших дорог –
К Тебе дорога?
Почему нет у нас ни цветов, ни вина,
ни хлеба,
А над нами торчит, как черная крышка, небо?
А Бог отвечает: хмельнее вина,
Жарче огня, скрытней земли, глубже воды,
Утешнее сна,
Слаще, чем все земные плоды –
Подарена вам любовь,
Теплая и соленая, как кровь.*

Осень 1919 г.

14-II-46

Дорога моя Сарушко, невимовно тішуся, що з тобою побачилася, особливо вдруге я дуже насолодилась твоїм візитом. <...> Я менше кашляю і починаю потроху відпочивати від дороги і хвороби. Сита цілком, і це дуже приємне відчуття. Живу поки що в окремій кімнаті. Працюю з двома дуже здібними акторами над балконною сценою «Ромео», а потім, м[оже], робитиму сцену з «Приборкання норавливої» з іншою парою. Це для концерту. Сергій також задоволений роботою. Яке щастя, що з тобою побачилася. Мила моя, дивовижно ти в мене милесенька і дуже вродлива. Сергій тебе цілує. Я тебе міцно обіймаю і дуже тебе люблю.

Твоя Анна

28-II-46

Дорога моя Сарушко <...>. Намагаюся писати тобі розбірливо, але це дуже важко, оскільки руки ще тремтять, як у будь-якого порядного дистрофіка, знаю це ще з Ленінграда. Тепер відповім на всі твої запитання по черзі. 1) бронхіт минув; 2) серце паршиве і жахливо мені набридло, мені часто хочеться його видрати, як зуб, і вставити нове, здорове, більш відповідне моїй душевній структурі, бо ж у мене алюр ще, як у рисистого коня, а можливості, як у старій шкапи; 3) температуру я не міряла жодного разу, думаю, що вона була підвищеною під час бронхіту, а тепер усе гаразд; 4) ліків мені жодних не треба, все є, але страшенно потрібен персидський порошок від блощиць; 5) вітаміни обоє їмо щоденно, хоча я їх не обожнюю і вірю в них, як у домовиків чи лісовиків; 6) з подушкою поки нічого не виходить, але, можливо, вдасться купити, а влітку буде сіно і тоді я наб'ю собі не лише подушку, але й матрац; 7) на іменини пили дивовижне какао на справжньому молоці, яке іноді вдасться дістати. Ось, здається, відповіла на всі твої запитання. Ти запитуєш, що мені потрібно привезти. Мене дуже мучить, що ми тебе так сильно витрусили матеріально. Я думаю, якщо ти привезеш Сергієві штани і черевики, то більше нічого не потрібно. <...> Тепер напишу тобі про цінності «духовні». Сергій ставить «Без вини винні», ролі вже розподілено, й увесь наш театр збуджений, як найсправжнісінський театр, актори сваряться через ролі й навіть поплакали, отримавши не ті ролі, на які розраховували, хвилюються й інтригують, як усюди. Дуже важко з монтуванням, костюми шитимемо з липової (буквально) матерії для чоловіків, а для жінок – з марлі, яку можна пофарбувати в різні кольори. <...> Але нічого, головне люди, а люди, тобто актори, тут є не гірші, ніж у нашому ленінградському театрі, особливо чоловіки. Є три хороші актори, один навіть дуже хороший, і двоє непоганих. З жінками гірше, є три професійні акторки, але вони в нашому квітучому віці, а дві – молоді аматорки, з яких одна дуже талановита. Все ж, багато працюючи, можна створити справжній театр. Працювати їм усім із Сергієм страшенно хочеться й атмосфера робоча порівняно

здорова, хоча звичайна акторська нервозність тут помножена на нервозність табірну. Сергій зуміє, звичайно, з усім цим впоратися, насамперед тому, що він із захопленням узявся до роботи, а ще й тому, що він має, як виявилось, чудову нервову систему. Втім, і в мене нерви виявились мов канати. Якби не моє сволотне серце, я б почувалася зовсім добре. 3-го березня буде концерт, на який випустимо сцену «Біля балкона» з «Ромео і Джульєтти», яку я приготувала сьогодні і показала Сергієві. Він дуже схвалив і мою роботу, і роботу моїх Ромео і Джульєтти. Ромео – професійний актор, красивий і ладний, з гарним голосом, але трохи юр'євського декламаційного типу [йдеться про актора Ленінградського імені О.С.Пушкіна Александринського театру драми Ю.М.Юр'єва. – В.Г.], Джульєтта – та дівчина, про яку я тобі казала, дуже обдарована, невміла, але вміє працювати зі справжньою пристрасністю й акторським запалом. Думаю, що коли вона попрацює декілька років із Сергієм, з неї вийде справжня «молода героїня». А мордочка у неї, як у вовчєняти, лише без шерсті, дуже кумедна і виразна, хоча й негарна. А взагалі, особливо цікавих людей поки що не помітно, проте мені цілком вистачає Сергійка, дуже він цікавий, і милий, і розумний, і подобається мені ні на крихту не менше, ніж 32 роки тому. <...> Напиши мені якомога швидше, чи цілком ти одужала? Чи вдалося отримати путівку? В яку санаторію ти їдеш? <...> Обіймаю тебе міцно, моя дорога, люба Сарушко, не журися через мене, я вмію бути вдячною і долі, й людям, і все ж таки у всьому тяжкому, що сталося з нами, є й хороше, це нержавіюча любов. Твоя Аннушка.

*Безумным табуном неслись года –
Они зачтутся богом за столетья, –
Нагая смерть гуляла без стыда,
И разучились улыбаться дети,
И мы узнали меру всех вещей,
И стала смерть единственным мерилом
Любови окрыленной иль бескрылой
И о любви суетных речей.
А сердце – горестный «Титаник» новый
В Атлантовых почит глубинах,
И корабли над ним плывут в оковах,
В бронях тяжелых и тяжелых снах.
Земля, нежнейшая звезда Господня,
Забвенья нет в твоих морях глухих,
Покоя нет в твоих садах густых,
В червонных зорях, – но в ночи бесплодной
Взлетает стих, как лезвие, холодный.*

Лето 1920 г.

2-III-46

<...> Завтра йде концерт, у якому «Ромео і Джульєтта», і я дуже хвилююся перед своєю «прем'єрою» <...>.

5-III-46

<...> «Ромео» пройшов дуже добре, й актори, й публіка витримали екзамен. Публіка слухала, загамувавши подих, і багато аплодувала. Актори теж чудово впорались із завданням. Тепер робитиму з іншою парою сцену біля фонтана з «Бориса [Годунова]». Сьогодні слухали співачку з нашого ансамблю, колишню безпритульну з дивовижним контральто. Вона співатиме арію Володимира Ігоровича з «Князя Ігоря». Погода неприємна, холодний вітер постійно, й знов навалило багато снігу. У мене в кімнаті тепло, але дуже потрібен хоч якийсь засіб від блощиць. Тішуся, що Митька тобі дзвонив. Обнімаю тебе, Митьку [Дмитро Радлов – син А.Д. і С.Е. Радлових. – В.Г.], Володю [Володимир Лебедєв – чоловік С.Д. Лебедєвої. – В.Г.]

Твоя Анна

8-III-46

Дорога моя Сарушко <...>. Я здорова й останні дні навіть стала помітно краще почуватися, не так втомлююся, не паморочиться в голові і не тягне лягти, як часто було спершу. Ми отримуємо сухий пайок, і нам готують у Сергія, що корисніше й поживніше. Їмо іноді свіжу рибу й іноді дістаємо молоко. Чаю найближчою посылкою не надсилай, я отримала тут. Надішли, якщо можна, каву й какао. З привезеного тобою нічого не лишилося, але ти не мучся затримкою посылки, оскільки ми сьогодні отримали продукти на місяць. Гроші, залишені тобою, отримали за два рази, і ще лишилося у нас на особовому рахунку по 100 крб. на кожного.

Учора Сергій зробив дуже цікаву експозицію «Без вини винних» для акторів. Завтра беремося за репетиції, причому ставитимемо Сергій II і III акт, а я I і IV. Хвилююся і радію перед такою цікавою і великою роботою.

Я страшенно тішуся, що ти, певно, вчора поїхала до будинку відпочинку, бажаю тобі гарненько відпочити і струсити з себе всю втому і турботи цього року. За мене не хвилюйся. Я вмирати не збираюся і не перестала бути епікурейцем, що мені дуже допомагає. Обнімаю тебе, мій милесенький і дуже люблю. Сергій цілує.

Твоя Аннушка.

16-III-46

Дорога моя Сарушко, отримала твою листівку від 5-го. <...> Я тобі вже писала, що цілком здорова і сита, почувуюся добре. Робота йде дуже добре й

цікаво. Якщо вдасться вдягти наших виконавців не так уже й злиденно, то спектакль повинен вийти. За акторським складом і, головне, за зацікавленням роботою, він кращий за «Без вини винних», які йшли в нас у театрі в Ленінграді. <...> Костюми доводиться вигадувати з голови, тобто художника справжнього немає. Я навіть намалювала костюм 70-х років, який уже шиють. Ти запитуєш про гроші. У нас ще є по 100 крб. на особовому рахунку. Молоко і картоплю дістаємо. Трапляються іноді цибуля й часник. У Сергія в кабінеті поставили цегляну пічку, на якій можна підігрівати. У мене в кабінеті теж тепло. Не хвилюйся за мене, мила моя голубонько. Обіймаємо тебе. Сергійко тебе цілує.

Твоя Ан.

Ким була в мистецькому світі свого часу сестра А. Д. Радлової Сарра Дмитрівна Лебедева, яка обрала таку нелегку професію скульптора? Про її творчість розповідає людина одного з нею професійного кола.

«Сарра Дмитрівна Лебедева (1892–1967) належала до тих цільних і яскравих особистостей, спілкування з якими буває не менш змістовне і важливе, ніж спілкування з їхньою творчістю. В усякому разі, для мене завжди було так. Більше того, під час будь-яких зустрічей з нею у мене мимоволі збільшувалося почуття відповідальності за свої вчинки, і я мовби озирався на самого себе, на власну поведінку і на власну роботу в мистецтві. Сповнена істинної людської і жіночої чарівливості, з її дивовижною м'якістю, вона мала силу і твердість мистецького характеру.

«С. Д. Лебедева була визнаною портретисткою. «Я багато працювала над портретом, але для мене скульптурний портрет – явище, яке не стоїть окремо, – він підпорядковується тим самим скульптурним законам», – говорила вона.

Сарра Дмитрівна не захоплювалася складними мистецтвознавчими теоріями і начебто не ставила перед собою проблему форми. Для неї, як для тонкого, змістовного і глибокого митця, існувала лише одна проблема – проблема правди. Але осягала і вирішувала вона цю проблему через справжню пластику, сповнену просторової складності і змістовності. Прагнення осягнути і висловити цю складність, проаналізувати нескінченну зміну форм, які виникають і рухаються в певній ритмічній і, я б сказав, музичній закономірності, зумовлювало в усіх її роботах – станкових і монументальних – істинну пластичну повноцінність».

*Каталог посмертної виставки
призведений С. Д. Лебедевой. – М.:
Советский художник, 1969.*

23-II-46

Сарушко, дорога, останніми днями не писала тобі, оскільки жахливо втомлювалася на роботі й почувалася препогано. Сьогодні, нарешті, зібралася і пішла до лікаря. Тут керує лазаретом чудовий лікар. Вона мене дуже уважно оглянула і сказала, що знаходить у мене давній порок серця і нову дистрофію серцевого м'яза, пов'язану із загальною дистрофією, але думає, що справжньої грудної жаби в мене немає. Виписала мені якийсь новий препарат глюкози і впорскування миш'яку зі стрихніном. Усе це лікування почалося вже сьогодні і мусить тривати півтора місяця. <...>

Робота у нас іде добре й цікаво, але купа клопотів з монтуванням, пошиттям костюмів, бутафорією та всяким іншим. Крім того, народ у нас жахливо нервозний і часто виникають бурі в пляшці води. Є, звісно, й паршиві людиці. Зараз, крім «Без вини», триває цікава підготовка концерту до 1 травня. Сергій придумав чарівний балет, який уже репетирують, а танцюватимуть його двоє чудових лєнінградських танцівників й одна московська молода танцівниця. Потім буде циганський номер із табірними піснями, танками і пантомімою, багато окремих номерів – і танцювальних, і співочих, і розмовних – і одна одноактна п'єса. Загалом повинен вийти цікавий концерт. Роботи і тяганини з ним також багато, але я ним не займаюся, оскільки цілковито зайнята «Без вини» і репетиціями, і шиттям костюмів (не голкою, а видумкою), і вигадуванням бутафорії. Ми тут зробили чудовий чайний сервіз з клеєного і розфарбованого картону – синій з білим овалом, а в овалі рожева троянда, на кшталт трактирного фарфору середини ХІХ століття. Це для другого акту «Без вини», де Кручиніна і Дудукін п'ють чай. Ось не знаю, з чого і як будемо робити капелюхи для дам. Загалом увесь день до пізнього вечора минає у роботі та клопотах, отож не встигаю ні думати, ні читати. Втім, деякі книжки, і навіть французькі, мені тут дістали. З рукавів твоєї кофти в'язаної мені зробили дуже милий шарф, котрий я ношу з великим задоволенням. Насолоджуюсь ще одним твоїм подарунком – бідоном, який нам замінює чайник і утримує гарячу воду майже як термос. Днями була в кіно і бачила «Іоанна Грозного» Ейзенштейна, картину вельми цікаву і зроблену зі справжнім режисерським мистецтвом. А взагалі, я в кіно ходжу рідко. Ось тобі і всі мої заняття. <...> Пиши мені, миленький мій. <...> Обнімаю тебе, мій рідненький дружок.

1-IV-46

<...> Почуваюся сьогодні краще, температури немає, але паскудне серце набридає, б'ється, як нетямуща пташка. Михайло Олександрович Кузмін говорив мені в останні роки свого життя, коли вже сильно хворів на серце, що він лише

тоді зрозумів, яка реальна і навіть натуралістична правда у всіх поетичних метафорах про серце. «Серце завмирає», «серце розривається», «серце рветься на шматки», «серце розбито» і т. д. – все це цілковито реальні відчуття. Ми тоді з ним вирішили, що перший поет, який вжив ці метафори, був безсумнівно хворий на найсправжнішу серцеву хворобу. Я іноді починаю дуже сумувати без Михайла Олександровича, саме сумувати без дивовижного співрозмовника, сповненого гумору, якогось на диво багатого серця й розуму, якому належить увесь світ і який був удома і в старообрядницьких скитах, і в майстерні якогось собі Джотто, і в Парижі сімнадцятого століття. Я за останні роки страшенно полюбила французьке сімнадцяте століття і дуже відчуваю в ньому Кузміна. Я написала Вовці [друг дитинства Анни і Сарри. – В.Г.], щоб він мені надіслав якихось книг Кузміна, і віршів, і прози. Не знаю, чи отримав він мого листа. Досі я від нього отримала лише одну книжку «Листування Пушкіна з Хітрово» – дуже цікаву – і подякувала за неї. Островського, якого він мені вислав, я так і не отримала. Очевидно, ти була права, що книги часто пропадають під час пересилки поштою. Від Ольги [Ольга Володимирівна Легран – Друг Сарри Дмитрівни і Анни Дмитрівни – В.Г.] теж не отримала обіцяного радянського репертуару, скетчів, естради і п'єс. Передай їй і Вовці найніжніші вітання. Обіймаю тебе, мій дорогий Олів'є, і страшенно тебе люблю.

Твій нежурливий Роланд

*Беременная шествует весна,
На небе ночью виден след кровавый,
Встревоженные девушки ждут славы,
А женщины печальны и без сна.
А сердце рвется будто старый флаг,
Колблемый ветрами и победой.
О сердце, людям песню ты поведай,
Иль песней захлебнись, последний враг.*

Весна 1919 г.

15-IV-46

Дорога моя Сарушко, давно тобі не писала, оскільки дуже хворіла на запалення легенів. Лежу вже з 4 квітня, але останні два дні почуваюся краще і температура спала. Днями сподіваюся встати. Лежу з дозволу керівництва в Сергієвому кабінеті. Страшенно прикро, що не потрапила на прем'єру «Без вини», яка пройшла блискуче. <...> Не хвилюйся, тепер уже небезпека минула і лікують мене добре, але я, звичайно, дуже ослабла. Цілую тебе міцно.

Твоя Аннушка.

1-X-46

Дорога моя Сарро, сьогодні я, здається, почала роботу (тьху, тьху, не наврочити б). Репетирувала «Моцарта і Сальєрі» для нашого найближчого концерту. Сергій читатиме Сальєрі, а наш дуже славний актор Яковлев – Моцарта. Зазнала великої втіхи, що за ці 4^{1/2} місяці не поменшало розуму, не втратила чуття і любові. Завтра сподіваюся доєднати ще й «Русалку». Там мені буде складніше з самою Русалкою, оскільки її читатиме хоч і дуже здібна дівчина, яка в мене робила Джульєтту, але з якимось зашкарублим серцем, захованим під доволі тугою шкірою, яку треба пробити, щоб дістатися цього серця і тепла. Та зате коли дістанешся, то виходить дуже гарно і правдиво. Князя виконує вродливий і сухуватий актор на кшталт Аксьонова, а Мельника Дворников. З ним працювати дуже цікаво і з Мельника може вийти справжній толк. Дворников не розумний, але обдарований і іноді розуміє кров'ю і серцебиттям більше, ніж інший актор головою. Сьогодні у нас прем'єра нового концерту, який Сергій робив останні два місяці. Перегляд цього концерту відбувся три дні перед цим, пройшов дуже гарно й з 22-х номерів зняли лише один цілковито нецікавий словесний номер на текст Ріни Зеленої й Барто. Якщо я до вечора не втомлюся, то піду на концерт, лікар мені дозволив. Але я сама стала якось фізично полохлива і боюся втоми. Сподіваюся, що це в мене мине. Коли я полишала лазарет, один з моїх тамтешніх друзів, художник-макетувальник презентував мені чарівний подарунок. Він з яблуневого дерева зробив футляр для окулярів цілком такий, як були футляри для коштовностей у Фаберже, навіть з червоною оксамитовою підкладкою, чудово закривається, міцний, зручний і розкішний. Страшенно приємно тримати в руках насправжки красиву штучку, я зовсім від цього відвикла. <...> Написала тобі такий довгий лист, що навіть втомилася. Цілую тебе міцно, моя любко. Вітання всім друзям. Сергійко також тебе міцно цілує.

Твоя Аннушка.

2-X-46

<...> Учора була на концерті. Пройшов дуже добре і мав величезний успіх. Дворников грає чеховського «Ведмеда» відмінно й дуже гарний. <...> Цілую тебе, моя любонько. Сергій цілує.

Твій Роланд.

10-X-46

<...> Почуваюся добре і працюю небагато, але щодня. У нас тут було скорочення штатів. У «Джазі» (тимчасова назва театрального ансамблю. – В.Г.)

звільнили восьмеро людей. Ця справа завжди важка в будь-яких умовах, а в наших особливо, звичайно, я похвилювалась і декого з людей дуже шкода. Думаю, що на роботі це не дуже позначиться, але на моєму паршивому серці позначається кожне хвилювання. Тут уже нічого не вдієш. Мені продовжують вливати через день глюкозу з аскорбіном. ...

19-ХІ-46

<...> Тепер у мене по дві репетиції на день «Камінний гість» і сцена «Біля фонтана» з «Бориса [Годунова]». Найважче, це дозувати роботу і хвилювання, азарт у праці. <...> Напрочуд це цікаве заняття і, якби сили, у мене вистачало б запалу на 16 годин на добу, а доводиться працювати не більше трьох годин <...> До речі, актори дуже охоче і завзято у мене працюють і навіть ревнують мене одні до інших. Певно, до пушкінського концерту робитимемо усім виконавцям костюми. Важко лише з перуками білими для «Моцарта і Сальєрі», та й і з їхніми камзолами доведеться пововтузитися. Намалюй мені, будь ласка, білу перуку з косою і не дуже пишну спереду. Я спробую зробити з вати за твоїм малюнком, бо доведеться мені самій малювати, а це має дуже сумні наслідки. Я недавно намалювала для тебе своє кошеня Пуську, але воно вийшло схожим більше на віслюка, ніж на kota, тому я його портрет не надіслала. Натомість нашу групову фотографію сподіваюся тобі надіслати на початку грудня. Недавно мені наснилося, що я повинна ставити пам'ятник Горькому і хочу зобразити його молодим у якійсь розмаяній крилатці, велетенського, і поставити пам'ятник десь у безлюдному степу, щоб жива ковила ворушилася і летіли над його головою живі хмарки і здавалося б, що йде людська самотня фігура. Не зрозуміло, чого він мені так ніжно наснився, думаю я про нього рідко. Сергій, крім своїх щоденних репетицій, почав читати акторам цикл шекспірівських лекцій, точніше, він читає їм «Гамлета» з коментарями. Над книжкою своєю він, на жаль, мало працює, оскільки немає конче необхідних книг. Страшенно це прикро, тому що дуже вже він цікаво задумав цю книгу. <...> Я читаю все-таки доволі багато по-французьки, зараз читаю листування Вольтера, дуже цікаво. <...> Міцно цілую тебе, моя любонько.

Твоя Аннушка.

А. Д. Радлова – Ользі Володимирівні Лєгран

3-ХІІ-46

Дорога моя Ольго, як бачите, я згадала давнє і переклала монолог Йоанни д'Арк з 1 частини «Генріха VI» нашого давнього друга, Шекспіра. Правда, добре? Шекспір, як і взагалі англійці його часу, вважали Орлеанську діву не святою і

натхненною янголами героїнею, а молодою відьмою, що мала спілкування з дияволами. У них вона і прохає допомоги проти Англії. І, зауважте, як Шекспір, який завжди стоїть над вузьконаціоналістичними тенденціями, робить Йоанну такою, що патетично любить свою прекрасну батьківщину і вимагає її порятунку в дияволів. Після шестирічної перерви в перекладацькій праці я побачила, що перо моє не заіржавіло і серце не припинило битися в унісон із серцем Шекспіра. Правда, я за ці тридцять рядків, перекладених уночі, поплатилася істинно шекспірівським серцебиттям і вранці повинна була прийняти нітрогліцерин. Але все ж я тішуся, що перевірила свої робочі і творчі сили і можу вам надіслати свій переборський твір. Напишіть мені, що Ви про нього думаєте. У нас, слава Богу, все більш чи менш ладно. Здоров'я моє не дуже мене пригнічує. Сергій Ернестович почав працювати, точніше консультувати роботу в Переборському Вільному клубі, оскільки отримав пропуск. Утім, я про це Вам, здається, вже написала. 1-го у нас великий концерт у нашому клубі тутешньому. Я продовжую репетирувати з акторами Пушкіна і, здається, досягла гарних результатів стосовно грамотного, а іноді просто неперевершеного читання вірша. Особливо тішить мене актор, що грає самозванця [йдеться про В. Яковлева, професійного артиста. – В. Г.]. Він завжди грав лише всіляких комічних персонажів і сам не підозрював, що в ньому приховано можливості героя-коханця. Між іншим, коли Сергій Ернестович приймав у мене цю роботу (сцену біля фонтана), він сказав, що мій виконавець кращий, ніж був Кудрявцев [Іван Михайлович. – В.Г.] у МХАТі, коли Сергій Ернестович ставив там «Бориса Годунова». Ось бачите, які я радощі переживаю в нашій «безрадісній» оселі. До побачення, моя дорога і прекрасна Ольго. Ще раз вітаю Вас із наступним Новим Роком. І бажаю можливого і неможливого щастя. Сергій Ернестович цілує Вам ручку, а я ніжно обіймаю і люблю.

Ваша Анна.

В. Шекспир
«ГЕНРИХ VI» акт V, сц. 3

Поле. Шум битвы. Входит Девственница.

ДЕВСТВЕННИЦА

Победа Регента, бегут французы...

На помощь, ворожба, заклятье, чары!..

И вы, вожатые мои, вы, духи,

Откройте знаменья грядущих бед.

(Гром)

Вы, скорые помощники мои,
Подвластные монарху полуночи,
Явитесь, чтоб мне помощь оказать.

(Входят диаволы)

Явленье ваше быстрое – мне знак,
Что вы ко мне усердны, как всегда.
О, духи озорные, что пришли
Из недр подземных и могучих стран,
Еще один раз помогите мне,
Чтоб победила Франция в бою.

(Диаволы ходят вокруг нее, но ничего не говорят).

Молчаньем долгим вы меня не мучьте,
Как прежде кровью вас своей кормила,
Так руку или ногу отрублю
И вам отдам в залог других даров,
Но удостоите помощи меня.

(Диаволы опускают головы)

Надежды нет на помощь? Вам в награду
Свое отдам я тело, если вы
К моей мольбе сегодня снизойдете.

(Диаволы качают головами)

Ужель, отдав вам в жертву кровь и тело,
Не вымолю я прежнего успеха?
Возьмите душу, тело, душу, все,
Чтоб Англия французов не разбила.

(Диаволы уходят).

Они меня бросают. Час настал
Для Франции крылатый, славный шлем
И голову пред Англией склонить.
Заклятья прежние мои бессильны
И ад силен, мне не сломить его.
О, Франция, в пыли твои знамена.

30-ХІІ-46

31-ХІІ-46

Дорога моя Сарушко, щось ти стала мало мені писати. Мабуть, ти дуже зайнята задачею чи закінченням своєї роботи. Сьогодні закінчується 46-й рік. Підбиваючи всякі підсумки, скажу, що це був багато в чому рік хороший. Лиш у такі дні завжди трохи щемить серце і мимоволі навіть такі презентисти, як я, поринають у спогади. Заняття шкідливе і недоцільне. Сергій має сьогодні ввечері йти у Вільний клуб, де буде наш концерт, а мені туди, звісно, не дістатися. Тому зустрічатимемо Новий рік авансом о 7 годині. На жаль, інакше ніяк не виходить. Я вже вбралася в нову білизну і сукню, але на самий новий рік буду, напевно, удвох із Пуською. Бажаю тобі, моя сестрице, весело і гарно зустріти Новий рік і бути в цьому році здоровою і щасливою. Сергій і я обоє тебе міцно цілуємо.

Твоя Аннушка.

*С Троянских мертвых берегов летит,
Сестра моя, неистовый твой голос,
И твой невольный грех, грех самый тяжкий,
Со мной всегда. Я вижу корабли
На северной реке, на многоводной,
Как стая загнанных и злых зверей,
Они толпятся в западне и чуют
Погоню близкую, победный рог
Охотника, а ты пророчишь горе,
Смерть, смерть. Пожар и лютую войну.
Не слушают, не верят, говорят,
Что бог тебя неблагостный коснулся,
Пророчицу юродивой зовут.
Я вижу корабли и желтый факел...
Пожар, пожар... Ах, твой печальный голос
Совсем в немолчном гуле потерялся...
И только через дивные века
Чрез земли дивные ко мне с любовью
Протянуты твои родные руки.*

1918. Весна

Останній лист А. Радлової з тих, які зберігалися у Тамари Леонідівни Тарасової-Красіної, датується 18 травня 1947 року. Після нього Анні Дмитрівні судилося жити ще один рік, дев'ять місяців і сім днів.

Звісно ж, листування із сестрою тривало до останніх днів життя таборянки, і хочеться сподіватися, що відсутні листи ще буде віднайдено. У нас є можливість

скласти уявлення про цей період лише із реплік Сергія Ернестовича з його пошти до актора В. Чобура.

12.07.1947. Наше життя плине рівно, здоров'я Анни непогане, але, як і досі, слабке й не дає мені права заспокоїтися.

07.11.1947. Анна дуже славно поставила вельми нелегку п'єсу на одну дію Погодіна «Ліночка».

09.03.1948. Лютий – поганий для мене місяць! – приніс мені багато хвилювання, передусім за здоров'я Анни, в якій знову дуже підвищився кров'яний тиск. Все ж вона на диво бадьора, і я вбачаю в її розумі й талановитості невичерпну силу енергії і праги творити.

16.09.1948. Тижні три тому була в нас Сарра Дмитрівна – це завжди велика радість. Здоров'я Анни більше мене бентежить, ніж тішить.

Остання інформація – за чотири місяці до смерті дружини:

31.10.1948. Анна Дмитрівна взяла на себе роботу – нагляд за костюмерною майстернею. Це мене лякає і тішить. <...> Здоров'я її останнім часом стало дещо кращим.

*Когда хлынет, сгинет погоня
И зарей расцветет благодать,
На твоей горячей ладони
Будет мертвое сердце лежать.*

Январь 1919 г.

* * *

Немає необхідності повторювати, наскільки не пощастило людям, які під багатом будували своє життя – не те, яке хотіли б прожити.

Немає необхідності виокремлювати в якусь категорію і німб страждання героїв моєї книжки. Були у Країні Рад історії ще страшніші. Пам'ятаємо катастрофи в біографіях і катастрофи біографій Леся Курбаса, Миколи Куліша, Йосипа Гірняка, Всеволода Мейерхольда та Зінаїди Райх, Сандро Ахметелі, Олександра Таїрова й Аліси Коонен, Наталії Сац і Михайла Названова, Тетяни Окуневської і Зої Федорової, Лідії Русланової і Петра Лещенка... Та хіба ж лише вони?..

А цей сюжет про Радлових, хоч яким би сумним він був, викрешує почуття світле. Узявшись за руки, пройшли босоніж по гарячому вугіллю ХХ століття дві унікально талановиті, закохані істоти. «Ми читали, й думали, і відчували разом». Ніщо «не убувало в нашій патетичній, пристрасній, закоханій, з обожнюванням одне до одного дружбі <...>».

Втративши «милі старі світи» (М. Кузмін), вони не знали сорому радянського «собачого серця». До кінця життя не згоріли, не зітліли, не були обірвані на них шати Срібного віку. З ними був поряд і захищав їх велетень Шекспір. Подружжя поховано, хоча й у різних місцях, але в ризах мистецтва й любові.

Как кормчему корабль, вручен ты мне,
Я призвана твоей судьбою править...

1917

Если смерть нам судил рок,
Умереть хочу у тебя на плече.

Лето 1919

Анна Дмитрівна порівнювала своє життя й життя Сергія Ернестовича з аркою. Була то підказка Леонардо да Вінчі: дві слабкості, з'єднавшись, стають силою.

Давайте помріємо: приїжджаєте ви до Санкт-Петербурга, і друзі пропонують: «Обов'язково огляньте надгробок перепоховання подружжя Радлових – тепер вони разом, у своєму рідному місті. І дивовижний пам'ятник над ними – арка...»

**«КОХАННЯ В СТИЛІ БАРОКО» ЯРОСЛАВА СТЕЛЬМАХА
НА СЦЕНІ КРИМСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО
УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ
(До 60-річчя від дня народження драматурга)**

У статті йдеться про п'єсу одного з найбільш репрезентативних українських драматургів другої половини ХХ століття Ярослава Стельмаха «Кохання в стилі бароко» та про її сценічне втілення в Кримському академічному українському музичному театрі. Наголошується як на плідних, так і на сумнівних аспектах театрального прочитання драматичного твору.

Ключові слова: Ярослав Стельмах, драма, поетика, сценічна інтерпретація.

В статье говорится о пьесе одного из наиболее репрезентативных украинских драматургов второй половины ХХ столетия Ярослава Стельмаха «Любовь в стиле барокко», а также о её сценическом воплощении в Крымском академическом украинском музыкальном театре. Автор ставит акцент как на плодотворных, так и на сомнительных аспектах театрального прочтения драматического произведения.

Ключевые слова: Ярослав Стельмах, драма, поэтика, сценическая интерпретация.

The article deals with the play by one of the most representative Ukrainian dramatists of the second half of the XX century Yaroslav Stelmakh «Love in the baroque Style» and with its scene embodiment in Crimean Academic Ukrainian Music Theatre. The critic pays attention on fruitful and also on dubious aspects of the theatrical interpretation of the dramatic work.

Keywords: Yaroslav Stelmakh, drama, poetics, scene interpretation.

Ярослав Стельмах – чи не найяскравіша постать в українській драматургії другої половини ХХ століття. Його позначене високою художньою культурою, а водночас орієнтоване на ефектну видовищність драматургічне письмо

привертає увагу багатьох театрів. Разом з тим питання сценічного втілення творів письменника ще не стало предметом ґрунтовного наукового вивчення. Певною мірою сприяти заповненню цієї прогалини покликана ця стаття.

Нестандартна, хоч і не вельми складна інтрига, виразні характери, не переобтяжені внутрішніми суперечностями, хоч і не позбавлені психологічного обґрунтування, колоритна мова – такі риси прикметні для п'єси Ярослава Стельмаха «Кохання в стилі бароко», яка згідно з бароковою традицією має ще й іншу назву – «Коханий нелюб, або Приборкання непокірливого». П'єса написана у 1999 році і за короткий час здобула визнання й популярність, побачила світло рампи в ряді театрів України. Поставлена вона й на сцені Кримського академічного українського музичного театру.

Як чи не кожна п'єса Ярослава Стельмаха, цей твір має свій особливий шарм. У п'єсі «Кохання в стилі бароко» (на що вказує і цей заголовок) його виявляє зокрема своєрідна стилізація архаїки, створення неповторного колориту давніх часів. Але це не марне силування до повернення в минуле, а сучасний, постмодерний погляд на барокові часи. Перегук епох, перегук стилів наголошується певними асоціаціями з історичною драматургією Івана Карпенка-Карого, насамперед з п'єсою «Паливода XVIII століття», з давньою українською драмою, зокрема інтермедіями, досить виразними апеляціями (відчутними вже в одному із заголовків) до шекспірівського художнього світу. В. Шекспір, представник пізнього ренесансу й предтеча бароко, збагатив світову драматургію зокрема й нестандартністю інтриги, в якій поєднуються вигадливість і природність, добірною поетичною мовою, інкрустованою яскравими розгорнутими метафорами, ефектним сполученням легкого віршованого плину з прозовими вкрапленнями... Усі ці здобутки, поєднавшись з національними драматургічними традиціями (колоритність типажів, дотепність ситуацій, відточеність діалогів тощо), своєрідно відлунилися в п'єсі Я. Стельмаха. Грайливий перегук епох, стилів, манер викрешує в творі іскристу іронію, яка робить затаєну в її образності повчальність ненав'язливою й життєствердною.

П'єса варта того, аби приглянутися до неї дещо ближче. У перших сценах знайомимося з молодим графом, що весело вечеряє зі своїми приятелями Кушем та Шумицьким, котрі, як видно, не лише з гречності, а й зі щирістю славлять свого товариша. Це дає змогу драматургові, не виходячи за межі дійового плину, заявити багатообіцяючий портрет персонажа – «призвідця всіх розваг та пиятик». Ця, так би мовити, характеристична прелюдія виразно підтверджується в розвиткові подальших подій, що стрімко розгортаються з квапливим прибуттям графського слуги Степана, який відразу сповіщає: «Мій пане, з новою я до вас <...>» Та після цієї ударної репліки, яка не справила на господаря сподіваного враження, йде ретардація, певна затримка дії. Графа цікавить не так принесена слугою новина (мовляв, знаю я твої новини), як виконання свого попереднього

розпорядження щодо того, аби Степан належно подбав про приготування псаря Онисима до завтрашнього полювання. Принагідно заявляється й портрет Онисима. Це несусвітний п'яниця, неотесаний ледащо. Отож про відповідне приготування й треба заздалегідь подбати, аби привести псаря, так би мовити, в робочу форму.

Врешті, коли, здається, вже й сам Степан забув про принесену ним новину, йому таки вдалося згадати про неї й сповістити графа:

Прибула щойно ваша наречена!

Не менш ударна, ніж сама новина, графова реакція на неї:

О Господи! Моя година смертна!

Згадана новина – то, власне, композиційна зав'язка драматургічного твору, що їй значно раніше передувала зав'язка особистої драми графа, про яку він і сповіщає своїх друзів: його та його майбутньої нареченої покійні батьки, близькі родичі й сусіди, вирішили задля об'єднання своїх маєтностей укласти заповіт, згідно з яким молодий граф оголошується зарученим з юною графинею Оляною, а в разі відмови від шлюбу після здобуття панною освіти позбувається усіх своїх статків на її користь, коли ж вона відмовиться від шлюбу, то все залишається так, як було.

Звиклий до безтурботного парубоцького життя, граф, у якого до того ж лишилися з дитинства далеко не найкращі спогади про вередливе дівчисько (так би мовити, гидке каченя), вирішує уникнути зустрічі з нею, а відтак і шлюбу, наказуючи слuzі Степанові прийняти її якомога негречніше й негостинніше, наказує при тому усіляко паплюжити свою графську персону, мовляв тоді Оляна притьмом залишить його палац, як і думки про одруження. Отже граф, схильний до всяких авантур, про що довідуємося з початкових тирад його приятелів, розпочинає відчайдушну гру, даючи своєму слuzі відповідні режисерські настанови. Автор майстерно вибудовує інтригу, тримаючи читача (глядача) в неабиякій напрузі – персонаж спершу дає слuzі відповідні розпорядження, які можуть збити з пантелику будь-кого, а вже потім оповідає приятелям про причину такого несприйняття своєї нареченої. І ця причина, аби на ній була сконцентрована належна увага, аби виділити її в загальному контексті, викладається вже не віршами, а прозою. З бароковою детальністю й велемовністю граф описує свої враження від давньої стрічі з Оляною, яку востаннє бачив вісім років тому десятилітнім дівчам: «<...> більш вередливого, галасливого, зухвалоного, невихованого, гидкого й непосидючого створіння я в житті не стрічав».

Вся перша картина, під час якої окреслюється й обґрунтовується драматична зав'язка, відбувається у веселій атмосфері дружньої вечірки, у світлій затишній вітальні палацу, в атмосфері, з якою контрастує означена розрядами грому й

шумом зливи гроза за вікнами, яка ніби виступає провісницею майбутньої грози чи принаймні веремії в людських стосунках.

З яскравістю й веселістю першої картини контрастує наступна, де у віддалених закутках просторого палацу, темних, нетоплених, Степан приймає щойно прибулу Оляну з її служницею Ярисею, приймає, ревно виконуючи графові режисерські настанови. Тут автор знову майстерно поєднує прозу й віршований плін. Брак свічок, дров, їжі та сила інших незручностей, з якими стикаються здорожені й змоклі під дощем гості, – все це окреслюється в їхніх прозових діалогах із слугою, що змушений їх приймати замість свого нібито п'яного вщент пана. Коли ж Степан переходить до безпосередньої характеристики графа, всіляко очорнюючи його, то здобувається на особливе натхнення, акцентоване віршем, що до того ж часто стає не білим, а римованим. Сцена виписана і з симпатією до вигадливого слуги, який блискуче виконує відведену йому роль, і зі співчуттям до бідолашних прибульців, що несподівано для себе опинилися в такій скруті. Особливо шкода Оляну, яка стільки років мріяла й снила про майбутню зустріч з коханим, а тепер наражається на таке прикре розчарування. «Невже це правда? – підсумовує вона Степанові гіперболічні живописання несусвітних незугарностей свого господаря. – Де той усміх променистий і ласкавий, котрий з дитинства ще я пам'ятаю...»

Вразлива Оляна близька до того, аби здійснився хитрий графів задум, аби змиритися з гіркою реальністю, хоч і не знає, як далі бути, що діяти: «Може, хоч завтра все проясниться?» Але тут дається взнаки чіпкий характер тямущої Ярисі: «<...> піду-но я гляну, що тут робиться, бо робиться тут щось не те». Тож наступна сцена у світлій графській вітальні відбувається за таємної присутності Ярисі. З'являється вщент п'яний Онисим, змальований лаконічними, але цілком виразними штрихами. Виконуючи новий графів наказ, Степан не догледів, аби псар належно готувався до запланованого на завтра полювання. Степан із запалом запевняє графа, що ретельно й самовіддано дотримувався його вказівок, хоч бажаного не домігся – наречена лишилася в палаці. Улесливо завіряючи графа, що, всяк його ганячи, Степан уявляв перед собою не шановного пана, а ницого Онисима, слуга раптово нашттовує господаря на те, як саме продовжити гру, спрямовану на відвернення від себе нареченої. Однак свідком задуму перевдягання графа в псаря, а псаря в графа стає Ярися, відтак саме вона, а не граф, стає провідним режисером подальшого видовища, де головну роль відведено її господині.

Сцена посвячення Оляни в її нову роль – одна з найвіртуозніших у п'єсі. Підкріплене колоритними мовними пасажами обурення юної графині, яка, набувши по світах високої освіти, не втратила й звичайної житейської розсудливості, змінюється бажанням (підігрітим служницею) негайно помститися за зневагу. І от вона, вбрана служницею, йде на зустріч із графом,

що напнув на себе одяг псаря. Так несподівано, за таких химерних умов нарешті відбувається зустріч наречених. Оляна добре знає, хто перед нею. Даючи належного одкоша графовим залицанням, що зачарувався незнайомкою, Оляна все ж переконується в його привабливості, інтуїтивно відчуває небуденність його натури. Попри комедійність і яскравість, ця сцена пройнята досить складними психологічними підтекстами, частково озвучуючи які в наступній розмові зі служницею, Оляна знову впадає в розпач та вирішує таки покинути палац. Одначе метка Ярися знову опиняється на своєму місці і владно продовжує подальше втілення власного режисерського задуму: Оляна має постати самою собою й прихильно поставитися до псаря, вдаючи що не помітила підміни...

Чимало сміхових ефектів, що наголошують комедійну вигадливість п'єси, пов'язано з певністю непохмеленого Онисима в тому, що він таки справді граф, а згодом з досить швидким призвичаєнням псаря до графської ролі. «Шуміла буря, грім гримів», – переходить для більшої певності на вірші Степан, коли оповідає посоловілому Онисимові, як смерч, закрутивши псарем і графом, повідривав обом голови, а потім вже втелюючи назад, тільки переплутавши тіла. Онисим спершу не йме віри, та зрештою досить швидко входить у нову роль і на репліку графа: «Мені й зараз іще здається, що я граф, а ви – Онисим», – рішуче відповідає: «Це вже забудь!» Химерність, буряність, барокова вигадливість подальших перипетій, акцентована змінами прози на вірш, а білого вірша на римований, точної метрики на верлібр тощо, приводить врешті-решт до розстановки всіх і всього на свої місця і щасливої розв'язки.

Загалом нескладна інтрига п'єси набуває особливої комедійної вишуканості, навіть віртуозності завдяки, так би мовити, вигадливому драматургічному аранжуванню – системі контрастних образів та ситуацій, несподіваних перевдягань, словесних двобоїв. Я. Стельмах з неабиякою майстерністю й своєрідністю використав тут багатий арсенал прийомів світової комедіографії.

Звернення Кримського академічного українського музичного театру до п'єси Ярослава Стельмаха «Кохання в стилі бароко» слід розглядати як відроджене явище. Добротна драматургічна основа стала запорукою успіху вистави, яка тепло прийнята глядачами. Творчий колектив театру (постановка та оформлення Б. Мартинова, режисер Ю. Ятковський, музичний керівник О. Коваленко, диригент В.Климов) доклав значних зусиль, аби сценічно увиразнити задум драматурга.

Думається, найголовніше в цій виставі – цікаві авторські роботи. Пальму першості тут слід віддати виконавцеві ролі слуги Степана – Юрієві Грищенку, акторові експресивному, темпераментному, запальному й водночас проникливому, схильному до відчуття й передачі тонких психологічних нюансів. Його Степан справді невгамовний, невсипущий, сповнений, здається, невичерпної енергії, безмежної вигадливості і у виконанні панових доручень,

і в досягненні власних цілей. Це гідний побратим Труфальдіно, Сганареля чи Шельменка... За удавано безневинними інтонаціями, часом запопадливими жестами Грищенкового Степана відчувається неабияка кмітливість, спритність, небуденність натури. Скажімо, в другій картині, коли він у темний закуток палацу приводить несподівану гостю зі служницею й запопадливо береться виконувати графові настанови щодо їх химерного прийому, акторів персонаж настільки виразний та яскравий, що затьмарює собою виразність та яскравість попередньої масової сцени зі співами й танцями, барвистими костюмами тощо. Затьмарює, бо тут яскравість та виразність помножена щирою емоційністю, вишуканим психологізмом (чого варті хоча б обігравання принесених у кошику пляшок з вином з тим, аби гості умилися з дороги), художнім тактом. Можна без перебільшення сказати, що своїм успіхом вистава значною мірою завдячує небуденному виконанню актором цієї ударної ролі.

Переконливий і Олексій Бегас у ролі графа. Горда постава, внутрішня гідність, невимушена інтелігентність, схильність до глибоких переживань – всі ці риси вигідно характеризують створений актором сценічний образ. Проте при чіткому зовнішньому малюнкові ролі інколи (скажімо, в сценах дружньої пиятики) хотілося б більшої внутрішньої розкутості, виразнішої передачі схильності персонажа до тієї відчайдушності, авантюристичності, які вельми показові для нього.

Приваблива юна графиня Оляна у виконанні Наталії Красовської. Актриса легко і виразно означила еволюцію образу. Не можуть не викликати співчуття її щирі потерпання, розгубленість, безпорадність, зумовлені несподівано незугарним прийомом у палаці, до якого героїня так поривалася. Припухлі, невдоволено скривлені губи, болісний погляд, ніби зависаючі в повітрі жести – зворушливі й милі. Однак і за таких умов Оляна Н. Красовської намагається взяти себе в руки, зберегти внутрішню рівновагу, раз у раз владно втихомирює служницю, коли та надто обурюється. Зате коли метка служниця відкриває графині очі на реальний стан речей, обурення Оляни значно перевищує Ярисине. Актриса вдало використовує зіставлення контрастних емоційних станів, природно й невимушено відтворює динаміку їх зміни. Скажімо, досить ефектно виглядає в устах бездоганної в мові і в манерах графині несподіваний лайливий монолог, в якому використана багата, по-бароковому пишна простонародна синоніміка. Цей монолог, який просто-таки зачаровує служницю, свідчить про силу характеру, котра криється в зовні крихкій та тендітній, зманіженій панночці. Хоча все ж ця внутрішня сила характеру передана актрисою не зовсім виразно, часом відчувається у виконанні ролі деяка статичність.

Кмітлива служниця Ярися у виконанні Лариси Соколової – також постать яскрава й принадна. Проте хотілося б побажати актрисі розкутішого емоційного

плину, виразнішого відтворення жіночності, що ховається за певною неотесаністю, грубуватістю її Ориси.

Блискучий майстер комедійного жанру Валерій Карпов цього разу розчарував у ролі Онисима. Його сценічний персонаж змальований тільки однією барвою – це лише безпросвітний п'яниця й дурень. У відтворенні цих рис використовуються не раз бачені акторські штампи. Ні психологічної витонченості, ні пластичної та інтонаційної вправності, що їх глядач звик сподіватися від артиста, цього разу не було продемонстровано. Між тим роль дає значно ширші можливості, ніж ті, які реалізовані у виставі. Згадаймо хоча б портрет Онисима, окреслений устами графа в одній з перших сцен п'єси. Подвійна роль псаря-графа дає можливість для вияву багатой акторської фантазії, яка цього разу, може, через брак відповідних режисерських завдань, не була задіяна.

Загалом схвально сприймаючи виставу, можна однак висловити певні суттєві зауваження щодо її постановочних компонентів. Відчуття стилю має в цій виставі особливу вагу. Тож коли драматург написав камерну п'єсу, фактично на кілька дійових осіб, то, вочевидь, у цій камерності криються не лише кількісні параметри, а й художній сенс. Яскравість тут досягається насамперед не зовнішньою ефектністю (хоч від неї, зрозуміло, не слід цілком відмовлятися), а зосередженням особливої уваги на людських стосунках, на парадоксальних перипетіях безпосереднього драматичного плину. Введення розгорнутих масових сцен, хорових і хореографічних композицій видається тут недоречним і мало вмотивованим. Уся ця строкатість, яка постає перед очима на початку й наприкінці кожної дії, здається, «не з тієї опери». До того ж костюми учасників масовки такі вже поблякли, з підбору, сказати б, секондхендовські, котрі перекочували сюди з інших вистав, що лише посилюють загальне враження несмаку.

Постановка й оформлення вистави, як зазначено в програмці, належать одній особі – Борису Мартинову. В даному разі, гадаю, з такої єдності вийшло мало користі. Тут справді маємо не сучасну сценографію, не метафорично організований сценічний простір, а таки застаріле художнє оформлення, явно дисонансне щодо новітньої стилістики п'єси. Писаний задник, бутафорія, що претендує на побутову достовірність, створюють важку гнітючу атмосферу, яка так само як масові сцени, забиває, затінює акторів, не дає змоги їм належно зосередитись на драматичному пліні. Навіть в операх та оперетах від таких декорацій сьогодні відмовляються, а тим більше неприйнятні вони в драматичній виставі чи мюзиклі.

Не можна сказати, що музика Т.Зотової в спектаклі зайва. Вона часом досить вдало поєднується з драматичним плином, вносить у загальну сценічну атмосферу виразні емоційні штрихи. Однак загалом чітко продуманої музичної

драматургії немає. Музика здебільшого обслуговує вже згадані масові сцени. Час від часу, але без якоїсь системи до вокальних пасажів вдаються виконавці провідних ролей. Ці пасажі переважно музично невиразні, часто лише шкодять виразності драматичній. Ось, скажімо, колоритний монолог Оляни, в якому виявляється її обурення графовим поведженням:

*Харпак! Смердючий лотр! Пацючий потрух!
Пігмей горбатий, карлик осоружний!
Про намисел твій підлий я прознала!
Недолюдок мерзенний, потороча!
Тобі узять мене на глум скортіло?
Собаче стерво, виродок, непотріб!*
(і т. д.)

Думається, цей монолог, який, може, гідний листа запорожців турецькому султанові, настільки виразний, що будь-яка музика тут зайва. Мабуть, без музики актриса тут досягла б іще більшої впливовості.

Єдина мелодія, яка запам'яталася, – «Маруся, раз, два, три, калина, чорнявая дівчина, в саду ягоди брала...». Це виразна підробка під народну творчість з репертуару Кубанського козачого хору. Ця пісня тут така ж доречна, як, скажімо, канкан на великосвітському балі середини ХІХ століття (з таким канканом якось довелося зустрітись при перегляді постановки лермонтовського «Маскараду» в Кримському російському драматичному театрі). Вона, як і весь фінал, створює атмосферу дешевого помпезного оптимізму, який мало пов'язаний з комедійним блиском попередніх сценічних подій. А вже поява танцювальних пар у національних українських строях з характерним підніманням рук догори лише посилює відчуття згаданої строкатості. Вони явно запозичені з постановок незабутнього Бориса Шарварка і справляють враження, що закінчується не театральна вистава, а якийсь урядовий концерт з нагоди чергової знаменної дати. Як на одну виставу несмаку забагато. Добре було б, аби творчий колектив попрацював над тим, аби несмак цей прибрати, по можливості знівелювати.

Однак, попри згадані сумнівні моменти, вистава вдалася, про що свідчить, зокрема, такий важливий компонент сценічного дійства, як глядач. Він тепло сприймає виставу, яка стала важливим кроком Кримського академічного українського музичного театру в сценічному освоєнні сучасної драматургії і, незважаючи на певні постановочні прорахунки, розкрила суттєві грані постмодерної драматургічної стилістики Ярослава Стельмаха.

ПРО ТЕРМІН «ПОСТДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР»

У статті розглянуто поняття постдраматичного театру, введене в обіг німецьким театрознавцем Гансом-Тізом Леманном. Водночас здійснено спробу окреслити ті трансформації, що відбуваються в сучасному театральному мистецтві й драматургії, які й можна схарактеризувати даним терміном.

Ключові слова: театр, постдраматичний театр, теорія театру, сучасний театральний процес.

В статье рассматривается понятие постдраматического театра, предложенное для характеристики современного театрального процесса немецким театроведом Хансом-Тизом Леманном. Одновременно сделана попытка очертить трансформации, происходящие в современном театре и драматургии, которые и дают нам право рассматривать современный театр как постдраматический.

Ключевые слова: театр, постдраматический театр, теория театра, современный театральный процесс.

The article concerns the notion of the postdramatic theatre, first used by German theatrologist Hans-Thies Lehmann as a term to characterize the transformations in contemporary theatre process. The author is making an attempt to analyse the transformations in the contemporary theater, the changes of interconnections between the theater and contemporary drama.

Keywords: theatre, postdramatic theatre, theatre theory, contemporary theatre process.

Поняття «постдраматичний театр» було введено в науковий обіг німецьким театрознавцем Гансом-Тізом Леманном¹ у книзі під тією ж назвою, яка вийшла друком 1999 року. Науковець зробив спробу підсумувати певні тенденції та стилістичні і формальні риси, притаманні європейському й американському пошуковому театру з кінця 1960-х років. Театр, який Г.-Т.Леманн назвав постдраматичним, від початку не був зосередженим довкола власне драми, однак

йому була притаманною перформативна естетика, в якій текст п'єси ставився у специфічні стосунки із матеріальною ситуацією перформансу на сцені. Таким чином, творцям постдраматичного театру йшлося більше про створення / провокування відповідного ефекту у глядачів, аніж про дотримання тексту п'єси.

По суті, праця Г.-Т.Леманна заповнює певну лауну у працях про сучасний театральний процес, а власне пропонує зрозумілу і прикладну теорію, яка б досліджувала зв'язок поміж драмою та «більше-не-драматичними» формами театру, що з'явилися і почали поширюватися з 1970-х років. Зазвичай цей зв'язок залишався поза увагою дослідників, чи, принаймні, недостатньо дослідженим через такий підхід до проблеми, коли перевага віддавалася називанню нових театральних форм «постмодерном» або більш нейтрально «сучасним експериментальним» або «сучасним альтернативним» театром.

Ця праця у 1990-х роках була не єдиною, в якій ішлося про кардинальні зміни та трансформації в світовому театральному процесі. Так, ще 1996 р. вийшла праця американської дослідниці Елінор Фукс «Смерть персонажа. Перспективи театру після модернізму»², в якій авторка досить радикально фіксує витіснення людини на периферію драматичних зацікавлень, висловлюючи думку, що центр значимості сценічного твору змістився від персонажа та сюжету в бік абстрактних онтологічних проблем. Водночас німецька дослідниця театру Еріка Фішер-Ліхте порівнює зокрема театр 1990-х – початку 2000-х років із багатоліким, вічно мінливим Протеєм і висуває принцип трансформації як одну з найважливіших естетичних категорій нашого часу³. У театрі ці процеси взаємопроникнення і злиття різноманітних видів мистецтва та медіа з витворенням на виході продукту нової якості і категорії відбуваються повсюдно. Своєю чергою поняття перформансу, театральності, театралізації диспонується на суспільне життя, політику, економіку тощо. Невизначеність, розмитість раніше чітко окреслених меж поміж різними сферами життя, різними жанрами і видами мистецтва стали концептуальною рисою сучасного мистецтва і життя.

У 2006 р. підсумовуючи враження про Міжнародний театральний фестиваль в Авіньйоні, російський театрознавець Марина Давидова зауважила ті характерні зміни, котрі що далі, то очевидніше проступають у театральному процесі. «Перше, на що звертася увагу, – очевидна вичерпаність, скажімо, «інтерпретаційного театру». Від самого початку виникнення режисури усі радикальні жести постановників так чи інакше здійснювалися в просторі сценічної адаптації літературних творів, класичних або сучасних – нині це не настільки важливо. Текст автора можна було розшифровувати або дофантазувати. <...> У будь-якому випадку театр залишався вторинним по відношенню до тексту, в ньому панувала незмінна, як видавалося, логіка розвитку характерів та сюжету. Сьогодні цей «інтерпретаційний театр» поволі

відходить у тінь. Звичайно, якийсь ресурс у нього ще зберігається, однак головні звершення трапляються вже на цілковито іншій території. Умовно новий театр можна назвати деміургічним: режисер не інтерпретує чужий твір, а вільно й натхненно створює сценічний світ і потім дивується тому, що в нього вийшло. Причому світ цей твориться *ex nihilo*⁴. Хотілося б наголосити саме цю зауважену констатацію вивільнення театру від домінації тексту, від цього, здавалося б, споконвічного відцентрового руху – від тексту до театральної вистави.

Однак оцей процес поступової відмови від текстоцентричності, драмозорієнтованості триває в світовому (чи принаймні в європейській його частині) театрі вже понад тридцять років, а лік режисерам і навіть драматургам, що послідовно втілювали і втілюють у своїй творчості нові принципи вже на 1999 рік перевищував сто. Цю тенденцію західні театрознавці зауважили значно раніше. А необхідність виокремити постдраматичний театр як певний напрямок сучасного театру була покликана передусім і особливостями сприйняття глядачами.

Самі методи постановки, способи реалізації на сцені як драматичних, так і не драматичних творів у роботах таких режисерів, як, зокрема, Франк Касторф, Роберт Вілсон, Крістоф Марталер, Айнар Шліф, Гайнер Гьоббельс чи Крістіан Люпа (аби вже не згадувати Тадеуша Кантора, Єжи Гротовського та решту прославлених режисерів), стають настільки суттєвими, що і в самих розмовах про вистави йдеться більше про режисера. Для точнішої характеристики такого роду театру з'явилися й нові означення: театр образу (художника), танцю, простору, енергії, театр конкретний чи медіа-театр; або, як згадувалося вище, – деміургічний театр.

У Західній Європі, в США, та й в Україні вже протягом більш ніж тридцяти років з'являються вистави, що їх складно назвати інсценізаціями (чи, точніше, інтерпретаціями) драматичних творів. Так само довго триває і спроба теоретичного аналізу та узагальнення такого виду театру, що однак проявилася значущими дослідженнями саме в середині – наприкінці 1990-х рр. Безперечно, мусимо зауважити наявність цілого обширу різноманітних теорій та методологій, які застосовуються до аналізу сучасного театрального процесу, одною з яких є перформативна теорія, розроблена ще в 1960-х рр. цілою низкою науковців, зокрема й Р.Шехнером та з 1990-х рр. відомим театрознавцем, літературознавцем і театральним критиком Марвіном Карлсоном. На даний момент саме вже зазначена праця Г.-Т.Леманна є найбільш повним і послідовним дослідженням «нових сценічних форм від шістдесятих років до сучасності», що акумулює в собі цілий ряд філософських, естетичних, культурологічних та мистецьких теорій та досліджень від В.Бенджаміна, Т.Адорно, Р.Барта до М.МакЛюена, Ф.Кіттлера, В.Собчак чи Г.Бьома.

У праці Г.-Т.Леманна зроблено спробу визначення цих спільних характеристик «нових сценічних форм». Зокрема, однією з основних рис, що об'єднує їх усі, є вже зауважене на початку вивільнення від примату драми. Метою ж було передусім виявлення логіки нового театру, його нових формальних пристосувань й акцентів.

Термін «постдраматичний» у тих чи інших конотаціях й раніше був у вжитку в різних науках. Однак у тому значенні, в якому його вживають театрознавці в наш час, термін «постдраматичний театр» вперше згадується у працях Р.Шехнера для визначення драматургів театру абсурду⁵. Досить простим є й пояснення виникнення самого терміна, що з'явилося внаслідок протиставлення аттичної трагедії як зразка театру «продраматичного», тобто театру «до драми»⁶, і сучасного «постдраматичного», тобто театру, основу якого вже не становить власне драматичний текст. Цей термін що далі, то частіше використовується в Німеччині та в світі на позначення нових тенденцій у сучасній театральній практиці загалом.

Безперечно, вживання цього поняття ще не до кінця усталене, а тому викликає досить бурхливі дискусії. Одні науковці чи критики вживають його на позначення виключно гепенінгу, інші – проєктів, у реалізації яких, окрім акторів, брали участь музиканти, поети, танцівники, треті ставлять знак рівності поміж театром тексту та постдраматичним театром, для когось найточнішим відповідником постдраматичного театру є театр танцю або фізичний театр. Однак усе вищезазначене – лише часткові прояви цього явища. З іншого боку, з'являються нові праці, навчальні курси, проводяться конференції, присвячені дослідженню й обговоренню цього поняття.

Наприклад, Г.-Т.Леманн застосовує цей термін, а відповідно вивчає та аналізує театр танцю і, водночас, вистави Роберта Вілсона, Яна Фабра, Гайнера Гьоббельса, Стефана Пухера, Гелени Вальдманн, діяльність груп «Вустер Груп (Wooster Group)» (США), «Гоб Сквод» (ВБ), «Спільноти Рафаеля (Societea Raffaello Sanzio)» Ромео Кастелуччі (Італія) та «La Fura dels Baus» (Іспанія). Предметом зацікавлення Леманна стала також і творчість режисерів Клауса Майкла Грюбера, Франка Касторфа, Айнара Шліфа, Юргена Крузе. Вже у вступі до книги Леманн згадує прізвиська сімдесяти шести митців, які, на його думку, належать до протагоністів «нового театру» – серед них і митці, яких уже немає, – Гайнер Мюллер, Єжи Гротовський чи Реза Абдох.

Таким чином, стає очевидним, що постдраматичний театр як поняття охоплює явище значно ширше. А представляючи панораму театру постдраматичного, Леманн відстежує нові принципи застосування драматичного тексту, простору, часу, тілесності та акції, формує список характерних «постдраматичних театральних знаків». Ідеться про найрізноманітніші видозміни драматичної форми. При цьому сам термін «постдраматичний» багато

в чому корелюється із терміном «постмодерністський (постмодерністичний)». Однак останній має більш глобальний характер, означаючи цілу епоху в мистецтві, а «постдраматичний» торкається конкретних питань театральної естетики, етики, комунікації.

Видається, що саме кореляція вже усталеного терміна «постмодерністичний» та нововведеного «постдраматичний» слугує певною перешкодою до ширшого розповсюдження та використання останнього. Британська дослідниця театру Карен Юрс-Манбі у передмові до англійського перекладу праці Г.-Т.Леманна зауважує, що, на її думку, префікс «пост-» у слові постдраматичний викликає таке ж непорозуміння, як і в слові постмодернізм, а відповідно його функціонування слід розглядати подібно, як це було обгрунтовано Ж.-Ф.Ліотаром щодо поняття «постмодернізм». Отже, «пост-» не є ознакою ані якоїсь епохи, ані просто хронологічним означником «після» драми, «забуванням» драматичного «минулого», а, скоріше, щось «поза», що продовжує розвивати зв'язок із драмою і є тією чи іншою мірою її аналізом та «анамнезом». Відповідно, називаючи театр «постдраматичним», маємо на увазі й деконструкцію традиційного зв'язку поміж драмою і театром та ті численні видозміни, що їх зазнавало це відношення в сучасній театральній практиці»⁷.

Звісно, не всі театральні форми останніх десятиліть відповідають постдраматичній парадигмі. Однак ідеться більше про логіку розвитку самої ідеї театру. Поняття «нового театру» в історії застосовувалося досить часто і до різних театральних концепцій. Формулу будь-якого нового театру, загалом, можна спростити до «заміни старих форм новими». Дослідження сучасного театру підтверджують, що саме термін «постдраматичний» відповідає тому характеру нововведень, котрі відрізняють сучасний театр з погляду перспектив розвитку театральної естетики.

Г.-Т.Леманн і сам наголошує, що термін «постдраматичний» зовсім не абстрактне заперечення, принципова відмова від драматичної традиції. «Пост», тобто «після», на його думку, має означати, що драма продовжує існувати, однак як «щораз слабша, близька до вичерпання структура «нормального театру» в рамках нової театральної концепції»⁸. Як підтвердження власної думки, Г.-Т.Леманн наводить вислів Гайнера Мюллера, що схарактеризував свій текст «Bildbeschreibung (Опис картини)» як «вибух спогадів у відмерлій драматичній структурі»⁹. Це метафоричне пояснення явища постдраматичного театру: «рештки драматичного організму існують і надалі, хоч може вже й являють собою відмерлий матеріал, створюючи простір вибухаючої пам'яті. Пам'яті в подвійному значенні того слова – як спогад про те, що відбувається зараз, і як спогад про традиційну драматичну форму»¹⁰.

На думку Леманна, постдраматичний театр – це театр, що не дає інтерпретації літературного тексту і не є викладенням жодної ідеї. Натомість

представляє безпосередню, автономну, створювану для власного користування дійсність. Театр постдраматичний відмовляється від раціонального погляду на світ, що його спостерігають досить однобоко, з власної, довільно обраної перспективи. Традиційний театр копіював світ, дотримуючись певного порядку, в якому існували початок та кінець, фабула та перетворення. Тоді як театр постдраматичний відмовився від ілюзії дійсності, а дію замінив на візію. Леманн у своїй праці присвячує чимало місця фіксації подібних змін. Також науковець небезпідставно стверджує, що сучасний театр поклав кінець гегемонії драми в театрі, а на це місце висунув зовсім інші категорії. У книзі «Постдраматичний театр» саме й дається опис та фіксація цих категорій.

Г.-Т.Леманн аніскільки не робить спроби підігнати під одне лекало усіх вже згадуваних режисерів. Для кожного з них він підбирає певний особливий ключ. Зокрема, у Яна Фабра характерним знаком є ті неочікувані перерви, протягом яких актори палять і спостерігають за глядачами; у Айнера Шліфа – великі, олюднені (персоналізовані) хори; у К. М.Грюбера – величезні простори; в спектаклях Wooster Group – відеопроєкції; а в Джона Єшуруна – алюзії на кінодіалоги і ненатуральний, зашвидкий спосіб виголошування тексту. Леманн аналізує «розклад тривання часу», характерний для Т.Кантора або для К.Марталера. Стверджує, що в театрі постдраматичному настав кінець автономії героя – свідомої, здатної на вчинок особистості. Конструктивну основу нових постановок творять – замість слова – подих, ритм, тіло.

Зміни спостерігаємо і в самій театральній драматургії. Важливі процеси, що відбуваються у цій сфері, саме й позначені як «постдраматичний театр». З одного боку, цей термін пов'язаний з тим, що драма перестала бути виключною основою будь-якого театрального дійства. Одним з першопочатківців постдраматичного театру визнано Г.Мюллера. Його п'єса-текст «Гамлет-машина», написана ще 1977 р., позначила відмову від традиційної драматургічної форми та «високої мови». Класичні елементи драми – дія, конфлікт, характери, діалоги – відходять на другий план чи взагалі зникають під тиском концентрованої образності. Російський літературознавець І.С.Роганова до німецькомовних драматургів, творців «постдраматичного театру» п'єс відносить також і Томаса Бернгарда, Крістофа Гайна, Танкреда Дорста, Петера Гакса, Бото Штрауса й Ельфріду Єлінек¹¹. К.Юрс-Манбі продовжує перелік британськими драматургами: Сара Кейн, Сюзан-Лорі Паркс, Мартін Крімп. Найбільш яскравою представницею сучасного європейського постдраматичного театру вважається австрійська письменниця і драматург Ельфріда Єлінек. У 1998 р. Айнар Шліф у Віденському Бургтеатрі поставив її «Спортивну п'єсу» («Ein Sportschtück»), що увійшла в аннали сучасного театру. На рівні ідей, Е. Єлінек з властивими їй епатажністю та радикалізмом заклала думку про спорідненість спорту та війни, небезпеки фанатичної ідеалізації

спорту; проводилися загрозливі паралелі між націоналізмом, спортивним фанатизмом та фашизмом (у цьому контексті згадуються й два фільми Лені Ріфеншталь «Тріумф волі» та «Олімпія»). При цьому у п'єсі вбачаються найхарактерніші риси постдраматичного театру – розмитість меж поміж театром та життям, руйнація ілюзії «тут і тепер», на якій ґрунтується «традиційний» театр, відмова від традиційної форми драми (критика та деструкція мови, відмова від традиційної драматургічної дії, конфлікту, характеру, діалогу, нова функція тіла).

Велика група акторів виконує на сцені спортивні вправи та скандує текст. П'єсу відрізняє особливий статус дійових осіб, безіменних носіїв мови. Актори – і не вони самі, але й не ті, кого грають. Мова використовується як матеріал і відділяється від анонімного носія. Величезні монологи вкладаються в уста персонажів, позбавлених індивідуальності. Текст механічно розділений поміж ними усіма. При цьому значну роль відіграє ритм мови, її своєрідна музика, що створює відчуття певного трансу, в який впадають і актори, і глядачі. Текст п'єси надається не до читання, а лише до постановки в театрі. Він – ніщо інше, як своєрідне тло для мультимедійного театрального дійства. Деструкція мови, позбавлення її звичних функцій – характерний засіб, що часто використовується Ельфрідою Єлінек. Відповідно, змінюється й функція сценічного руху. У фокусі тепер перебуває тіло (рухи, жестикуляція). В результаті, на думку дослідників, сцена починає являти собою якийсь простір «поміж» – це і не театр у його звичному розумінні, і не життя, і водночас це і перше, й друге.

Наостанок слід зауважити те, що, попри все, художньому простору такого театру притаманною залишається антропоцентричність, хоч і дещо відмінної якості. Саме людина є мірилом усіх речей. І ця людина, забута й покинута у ворожому й страшному світі, викликає співчуття. Сучасний театр пропонує нашій увазі новий варіант гуманізму, який, на відміну від класичного, не виставляє людині жодних рахунків. Він готовий прийняти людину з усіма її недоліками, гріхами, з усією недосконалістю душі та тіла – негероїчного героя. Постдраматичний театр має справу вже не з другою реальністю, а з першою, залишений на власний розсуд, кинутій у безкрайньому космосі, покинутій Богом, однак олюдненій. І цей театр і його новий герой потроху обживає та перетворює цю реальність.

¹ Ганс-Тіс Леманн – театрознавець, професор Університету ім. Й.В.Гете (Франкфурт-на-Майні, Німеччина). Автор праць: «Театр і міф» (1991), «Писати про політику» (2002) (у співавторстві з П.Прімавезі), «Постдраматичний театр» (1999), «Гайнер Мюллер. Посібник» (2004) та інших. Послідовник методик постструктуралізму та матеріалістичних теорій літератури та перформативних мистецтв. Праця «Постдраматичний театр» цит. за: **Lehmann H.-Th.** *Teatr postdramatyczny / Prz.* Dorota Sajewska i Małgorzata Sugiera. – Kraków: Knięgarnia Akademicka, 2004. – 353 p.

² **Fuchs E.** The Death of Character: Perspectives on Theatre After Modernism. – Bloomington, IN: Indiana University Press, 1996.

³ Див. детальніше: **Fischer-Lichte, Erika.** Geschichte des Dramas. Bd. 2. – Von der Romantik bis zur Gegenwart. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. – Tübingen u. Basel: A. Francke Verlag, 1999; Schlingensiefels Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. – Fr. a. Main: Suhrkamp, 2000; **Sucher, C.Bernd.** Das Theater der achtziger und neunziger Jahre. – Fr. a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995. – 313 s; Transformationen – Theater der neunziger Jahre. Recherchen zum Theater der Zeit – Berlin: Hrsg. E.Fischer-Lichte, D.Kolesch, Ch.Weiler, 1999.

⁴ **Давыдова М.** Человек за глиняным занавесом // Эксперт Украина. – 2006. – № 31 (14–21 серпня).

⁵ Schechner R. Performance Theory. – New York, 1988.

⁶ Див. зокрема: **Тронский И.М.** История античной литературы. – Л., 1946. – С. 108.

⁷ **Jürs-Munby K.** Introduction // Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic Theatre / Trans. by K.Jürs-Munby. – London: Routledge, 2006. – P. 2.

⁸ **Lehmann Hans-Thies.** Teatr postdramatyczny. – S. 26.

⁹ Там само. – С. 26–27.

¹⁰ Там само. – С. 27.

¹¹ **Роганова И.С.** Постдраматический театр. Тезисы // Конференция «Немецкая литература XX века: новый взгляд». ИМЛИ РАН, 24 – 25 ноября 2008. (<http://www.imli.ru/nauka/conference/2008/novy.php>)

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

КІНООБРАЗНІСТЬ О.ДОВЖЕНКА В КОНТЕКСТІ АВАНГАРДНИХ ТЕЧІЙ МИСТЕЦТВА 20-Х РОКІВ ХХ ст.

Статтю присвячено визначенню місця, що його посідає творчість О.Довженка у європейському мистецтві 20-х років ХХ ст. Предметом дослідження є художньо-естетичні зв'язки кінообразності режисера з авангардним мистецтвом. У центрі уваги – контекстуальні особливості використання естетичних принципів альтернативних течій.

Ключові слова: течії європейського мистецтва, пластична виразність.

Статья посвящена определению места, которое занимает творчество А.Довженко в европейском искусстве 20-х годов ХХ века. Предметом исследования являются художественно-эстетические связи кинообразности режиссера с авангардным искусством. В центре внимания – контекстуальные особенности использования эстетических принципов альтернативных течений.

Ключевые слова: течения европейского искусства, пластическая выразительность.

The article is devoted define the place of the A.Dovzhenko's creative activities in the European art 20's XX. The subject of research is artistic and aesthetic connection director's screen images with avantgardisme. In the limelight – contextual especiales aesthetic principles of the alternative art.

Keywords: trends of European art, plasticity.

Творчість кожного режисера перебуває у контексті сучасного йому художнього руху думки. Вона співвідноситься з пошуками попередників і експериментами сучасників. Творчі пошуки О.Довженка мають безпосередній зв'язок із загальним енергетичним запалом ентузіастів 20-х років минулого століття. Він належить до покоління режисерів-авангардистів (С.Ейзенштейн, В.Пудовкін, Дзига Вертов), котрі прокладали нові шляхи у кінематографії та закладали основи як нової тематики, так і шукали новітні зображальні засоби і

композиційні рішення, відмовившись від старих традиційних норм, характерних для жанрового кінематографа того часу.

О.Довженка вважали фундатором і яскравим представником поетичного напрямку в радянському українському кіно. Проте не все так просто й однозначно з виявом місця спадщини режисера серед інших течій і напрямів кіномистецтва 1920-х років. Його поетику не можна розглядати як незмінну в часі, вона постійно розвивалася, збагачувалася, еволюціонувала під впливом різних плідних джерел.

Після перших, де ще не визначився його режисерський стиль, праць («Ягідка кохання» (1926), «Сумка дипкур'єра» (1927)), О.Довженко у 1927 р. виступає з фільмом «Звенигора», а згодом, в 1928-му, – з картиною «Арсенал», які відразу забезпечили йому статус провідного українського радянського кінорежисера-авангардиста. В 1930-му була створена «Земля».

Фільми німого періоду («Звенигора», «Арсенал» і «Земля») представники радянської кінодумки відносили до революційного романтизму. Наприкінці 20-х рр. критика вказувала на вплив німецького експресіонізму й С.Ейзенштейна на картини О.Довженка. Більш різноманітні визначення режисерського стилю знаходимо у зарубіжних дослідників, які, на відміну від радянських колег, були вільні від номенклатурних приписів у галузі критики. Наприклад, П.Адамс Сітней, автор статті про режисера у кінематографічному критичному словнику, відносив його творчість 20-х – початку 30-х рр. до символізму¹. Ерік Род, автор «Історії кіно. Від його народження до 1970 року» розглядав вплив футуризму на фільми режисера², Річард Меран Барсам аналізував поетичний метод О.Довженка³. У сучасному українському кінознавстві авангардність режисерського стилю О.Довженка досліджувала О.Мусієнко⁴. Сам режисер, якого С.Ейзенштейн називав «червоним Гофманом», заперечував приналежність до символізму або романтизму. Він уважав себе митцем, який відображає реальне життя без прикрас, чим наголошував свою причетність до реалістичного напрямку.

Залишаючи митцеві право визначення власного режисерського стилю і не заперечуючи загальний реалістичний характер його творів, спробуємо диференціювати естетичні впливи, що найбільш яскраво виявилися в його творчості 20-х рр. Узагальнивши у широкий спектр різні гіпотези, припущення й оцінки, визначимо основні витoki унікальної образності фільмів О.Довженка.

Прихід О.Довженка у кінематограф – одночасно і випадковий, і визначений. Його захопила хвиля творчого ентузіазму, притаманного новій українській інтелігенції. Ідея національного кінематографа в ті роки була на часі, – багато представників літературних кіл, активним учасником яких був О.Довженко, мріяли про створення нового (читай – авангардного) українського кіно. Першим серед них став Михайль Семенко. Крім нього, до штату редакторів і сценаристів

ВУФКУ входили Юрій Яновський, Микола Бажан та інші. Саме О.Довженкові судилося втілити ці задуми у кіномистецтві.

«Відносно пізній, уже у зрілому віці, прихід Довженка в радянське кіно може пояснити складність його перших фільмів, – вважає П.Адамс Сітней. – Можливо, це також обумовило його сприйняття та використання в кіно естетики символізму»⁵. Щодо пізнього приходу О.Довженка в кіно та впливу останнього на внутрішню структуру фільмів режисера, то дослідник, без сумніву, має рацію.

О.Довженко прийшов у кіно в 1926 р., коли у багатьох його колег в активі вже було декілька картин, а іноді й досвід роботи в авангардистському театрі. О.Довженко увійшов у кіносвіт, за його словами, без досвіду: «ні актором, ні режисером театральним я до того часу не був, у кіно ходив не часто, з артистами не знався і теоретично з усім складним комплексом синтетичного мистецтва кіно знайомий не був»⁶. Проте вже у перших «жанрових» картинах «неофіт» засвоїв деякі виразні засоби кіно. «Да і навчатися було ніколи і, можливо, в Одесі і ні у кого. Фабрика була доволі солідна, але культурний рівень її був низький, – пише О.Довженко в «Автобіографії». – І фільми не вирізнялися високою якістю»⁷. Підбиваючи підсумки свого «учнівського» періоду, О.Довженко назвав «Сумку дипкур'ера» «дипломною роботою». Під час постановки «Ягідки кохання» і «Сумки дипкур'ера» він ознайомився також із картинами інших режисерів, опанував потрібні професійні навички: експериментував з монтажним темпо-ритмом, що його вимагала робота у таких жанрах, як комедія («Ягідка кохання») і пригодницький фільм («Сумка дипкур'ера»). Експерименти зі змістом і формою, пошук новітніх виразних засобів у «Звенигорі» мали якісно інший характер. Їх значення не обмежувалося творчістю О.Довженка, воно впливало на загальний контекст українського кінопроцесу другої половини 20-х років.

Пошуки О.Довженка у галузі екранної пластики і зображальних засобів наближали його до теоретиків і практиків кіномистецтва, які у період 1910-х – 1920-х рр. приділяли особливу увагу «загальному синтезові мистецтв». Слід наголосити, що новаторство О.Довженка у галузі екранної виразності було ширше, ніж у режисерів, які мали на меті «оживити малюнок» або створити «забарвлений ритм». Образна система його фільмів – цілісна, органічно поєднує змістовний аспект і формальні прийоми.

Зображальність фільмів О.Довженка 1920-х років повністю співзвучна проблематиці німого кіно. Рішення і засоби, що їх використовує режисер, склали цінне надбання у формуванні виразних засобів кіномови.

Не викликає сумніву значення розробок О.Довженком атрибутивних прийомів кіномистецтва. Насамперед, у галузі композиції кадру режисер істотно активізував усі елементи кінематографічного простору (план, ракурс, освітлення та інші). У сфері сюжетно-предметного змісту кадру окремий статус мали добір

типажів й особливості відпрацювання пейзажного тла, його драматургічної ролі, мистецького трактування.

Ракурс у фільмах режисера відігравав емоційно характеризуючу роль (створення атмосфери дії, прояв характерів персонажів та інше). Серед таких кадрів у «Арсеналі» слід відзначити плани руху потяга, монументальні кадри головного героя, плани жінок, які працюють у полі, зафільмовані з низької точки, за рахунок чого митець акцентує пригніченість персонажів. Монументалізація образу Тимоша в «Арсеналі», а також деякою мірою й у «Звенигорі», відбувається послідовно: режисер фільмує постать головного героя у перших частинах картини поміж оточення, майже не виокремлюючи її; всередині – митець відокремлює Тимоша, використовуючи великий і середній плани, останній середній план монументальної постаті Тимоша є логічним завершенням зображально-змістовної характеристики ролі. Подібна зображальність має живописний характер: відтворено тільки емоцію героя, що зумовлює символічне потрактування образу.

Зацікавленість ракурсом характерна для малярства того часу, особливо авангардистського мистецтва. Витоки цього процесу вкорінені в експериментах художників із зображальним простором, що сприяло розширенню візуального досвіду.

О.Довженко у фільмах 20-х років використовував досягнення радянського «монтажного кіно»: у монтажній фразі поєднував кілька планів, де були зафіксовані окремі статичні прояви людських станів, створюючи, таким чином, цілісну картину дії (сцена самогубства Павла в «Звенигорі» та плани мітингів у «Арсеналі»). Рух, зміни і наростання емоцій виникають виключно в монтажі. Режисер спирається на візуальну наочність живопису.

Особливий вид художньої виразності кіномистецтва німого періоду з його монтажною фразою, яка складається з кількох дискретних кадрів, іноді статичних за характером, абсолютизацією великого плану, введення якого часом призупиняло дію, має свої витоки у видовій специфіці живопису та графіки. О.Довженко, як і більшість режисерів-авангардистів цього періоду, акцентував зображальне рішення: монтажні асоціації, алюзії, метафори, ракурси, освітлення, а також активне використання деталей, великого плану, що, з одного боку, конкретизували сюжетний розвиток дії, а з іншого – призупиняли рух.

Авангардизм «Звенигори» точніше трактувати, виходячи з етимологічного сенсу слова (франц. *avantgarde* – той, що у перших рядах). Цінність фільму полягає не стільки у відкритті нових засобів кіновирозності, скільки в значенні фільму для українського кінематографа того часу. Картина фактично стала прецедентом довгоочікуваного втілення ідеї національного кінематографа, про що з ентузіазмом проголосили близькі друзі й соратники режисера (Юрій

Яновський і Микола Бажан), українська кінокритика того часу і російські колеги О. Довженка – С. Ейзенштейн і В. Пудовкін.

«Національність» картини не викликала сумнівів. Факт звернення режисера до української стародавньої та новітньої історії спрощував завдання визначення національної приналежності екранного твору.

Крім того, О. Довженко свідомо ігнорував «інтернаціональні» жанрові кліше комерційного кінематографа, які полягають, головним чином, у простоті драматургічної побудови та зверненні до загальнолюдського психологічного трактування вчинків, у простих емоціях, що робить екранний твір доступним для розуміння та співчуття «масовому» глядачеві, незалежно від його менталітету. Що пояснює, можливо, бажання режисера здійснити постановку сценарію, відхиленого редакторським відділом.

О. Довженко точно визначив свій фільм як «прейскурант» власних можливостей у кіно. «Звенигора», як жоден інший фільм О. Довженка, спровокувала критику на безпрецедентну кількість порівнянь з іншими творами різних видів мистецтва і пошук «генетичних» витоків, а також джерел натхнення серед екранних попередників.

Зарахування режисера у лави радянського кіноавангарду (в сучасному розумінні цього терміна), з посиланням на джерела, які впливали на структуру «Звенигори», відбулось пізніше, коли визначились поняття «кіноавангард» і персоналії, що увійшли до нього, та назви фільмів, які стали класичними взірцями. Найбільш уживаний епітет – «українська “Нетерпимість”»; також наголошували вплив експресіоністів і концепції монтажу С. Ейзенштейна.

«Звенигору» визначали як авангардистську картину завдяки її драматургічній композиції – логічний (традиційно розповідний) розвиток сюжету було замінено мозаїчною структурою, яка складалася з кількох епізодів, де не дотримувалася часова послідовність. Епічний за матеріалом фільм – майже тисячолітня історія, поєднання подій недавньої революційної історії зі стародавніми слов'янськими міфами та легендами, зв'язок епізодів через образ Вічного Діда – все це робило структуру «Звенигори» нетиповою.

Логічно розглядати «Нетерпимість» (1916) Дейвіда Ворка Гріффіта як формальний виток «Звенигори» в галузі кінематографа вже через те, що американський фільм був першим, де спроба досягнути і погодити епічний історичний матеріал виявилась успішною, що надало картині статусу етапної в історії кіномистецтва. Епітет «українська “Нетерпимість”» тільки на перший погляд здається визначенням вторинності фільму О. Довженка щодо американської стрічки. Тут, найімовірніше, міститься не пряме наслідування формального прийому, а приналежність українського екранного твору до певної художньої тенденції, що набула активного поширення в авангардистському мистецтві першої третини ХХ століття. Претензія на «глобальність» мислення

епохи великих революційних потрясінь притаманна представникам різних авангардистських течій і напрямів, незалежно від конкретики їхніх художньо-естетичних уподобань. Дух часу умовно поділив митців на два протилежні табори. Представники одного, відчуваючи себе деміургами нового світу, закликали відмовитись від «побутовості», «дріб'язковості» індивідуальних переживань на користь колективного. Їх антиподи, натомість, заглибились у психологію індивіда, передчуваючи ворожість і агресивність маси, що здатна пригнітити і знищити окрему особистість.

П.Адамс Сітней, який розглядає «Нетерпимість» Д.В.Гріффіта і «надповість» В.Хлебникова «Діти Видри» як формальне джерело «складної структури» фільму О.Довженка⁸, таким чином включає три твори з різними світоглядними концепціями в межі тенденції, для якої характерне художнє осмислення законів історії та соціального життя в аспекті причинно-наслідкових взаємозв'язків.

У творчості В.Хлебникова (1885–1922), зокрема у «надповіді» «Діти Видри» (1911–1913) знайшли відображення процеси, притаманні духовному життю російського суспільства кінця ХІХ – початку ХХ століть. Передусім, ідеться про історіографічну концепцію письменника, яка втілилась у «надповіді».

Різnobічність творчості В.Хлебникова не обмежується російським футуризмом. У його творах відсутнє фантастичне майбутнє на кшталт італійських футуристів, формула майбутнього у В.Хлебникова – взаємопроникнення сучасного і майбутнього через осмислення минулого, де час і простір взаємообмінюються функціями. Поет пропонує уявний ідеал, далекий від реальності й подібний до утопії. Концепція майбутнього у «надповіді» «Діти Видри» представляє певну реальність, де минуле, сучасне і майбутнє пов'язані у вигляді просторових фрагментів.

Час втрачає у поета лінійний плин, він циклічний, рухається по колу, постійно повторюється. Герої В.Хлебникова мають можливість спостерігати час збоку, вони не підвладні його течії, час перед ними розкривається у «тривалості» (Анрі Бергсон), вони одночасно досягають сучасність, минуле і майбутнє. Тому у «надповіді» загибель «Титаніка», світова війна, походи Ганнібала і Сципіона співіснують у одному вимірі – у «тривалості». Діти Видри стають то спостерігачами історичних подій у театрі, то їх безпосередніми учасниками. Шість вітрів «надповіді» становлять поєднання історії та сучасності.

Структура «Звенигори» близька до композиції поеми В.Хлебникова. Монтажне поєднання епізодів фільму нагадує зв'язок дискретних сцен поеми. Так само, як це відбувається у «надповіді» поета, головний герой картини О.Довженка – Вічний Дід – перебуває одночасно в минулому і теперішньому,

вільно пересувається у просторі та часі. Проте внутрішньо екранний і літературний твори – далекі один від одного, настільки відрізняються ідеали майбутнього у авторів. Головні розбіжності виявляються у світогляді та змістових трактуваннях. У творчості В.Хлебникова ідея майбутнього вирішувалася складніше, згідно з суперечностями авторського світогляду. Розчарування у сучасності призвело письменника до утопізму.

Теперешнє і минуле в «Звенигорі» переплітаються, а майбутнє набуває сенсу ідеалу – світлого революційного майбутнього, що безпосередньо пов'язувалося не тільки з авторськими поглядами О.Довженка, а й було «рекомендованою» позицією. Для фільму кінця 20-х років таке трактування було поширеним. Поїзд, що несе Діда у «світле» майбутнє комунізму, – типовий символ радянського кіно цього періоду. Пафос фіналу «Звенигори» спростив атмосферу містики, притаманну першим частинам картини, і захистив автора від можливих звинувачень у запозиченні «буржуазної» естетики. Головне, надав можливість причислити О.Довженка до «офіційних» революційних романтиків.

Витоки «революційної романтики» «Звенигори» слід шукати у близькій і відомій О.Довженкові українській літературі 20-х років. У офіційному радянському літературознавстві зазвичай поєднували таких самобутніх письменників, як Микола Хвильовий, Майк Йогансен, Василь Блакитний, Юрій Яновський та інших, у так зване «неоромантичне крило». Сучасне українське літературознавство, використовуючи новітні наукові підходи, визначило внесок названих авторів у розвиток української літератури 20-х років ХХ ст., уточнило особливості індивідуальних літературних стилів кожного. Дослідження продовжуються, з'являються нові наукові праці, проте вже сьогодні стало очевидним, що всі персоналії представляли потужну авангардистську хвилю.

Перші варіанти сценарію «Звенигори» не збереглися, тому можна висловлювати тільки гіпотези щодо того, який літературний матеріал отримав О.Довженко перед постановкою фільму. Проте сьогодні більшість дослідників вважають, що саме Майк Йогансен був «відповідальним» (Джей Лейда) за складну структуру «Звенигори»⁹.

Відомо, що сценаристами фільму були Ю.Тютюнник (псевдонім – Юртик), колишній генерал-хорунжий армії УНР, і М.Йогансен – український поет, прозаїк і теоретик.

У періодичних виданнях 20-х років друкувалися спогади Ю.Тютюнника про революційні події в Україні. Цей нечисленний спадок автора дає можливість скласти уявлення про його літературний стиль. Мемуарні записки Ю.Тютюнника позначені акцентованою документальністю, але, крім фіксування деяких історичних подій, важливих деталей, що характеризують тогочасну політичну ситуацію, у цих матеріалах виникає образ очевидця-оповідача, емоційного та впевненого у власній правоті.

Можливо, саме цей стиль був притаманний першому варіантові сценарію «Звенигори». Авторство ідеї фільму підтверджує назва Звенигора, що вказує на географічну місцевість, яка мала велике значення для біографії першого сценариста. У спогадах «Революційна стихія» Ю.Тютюнник особливу увагу приділяв повстанню «Вільного Козацтва» на Звенигородщині. Він з натхненням описував простих селян, які взяли в руки зброю, щоб захистити себе від катів. У цій «повстанчій стихії» Ю.Тютюнник вбачав генетичний зв'язок з українським козацтвом. Саме у мемуарах з'являється дід Шаповал, який везе з собою на II Всеукраїнський військовий з'їзд стару криву шаблю. Ця шабля стає для автора символом взаємозв'язку часів: «Очі всіх звертаються з надією на шаблюку. Мабуть, ту шаблюку переховували діди і прадіди і, передаючи нащадкам, говорили: – Ховайте, діти, колись знадобиться <...>»¹⁰. Цей символ з'являється і в фільмі. У «Звенигорі» О.Довженка є кадр, де Дід загрозливо розмахує кривою шаблюю.

Перший варіант сценарію, запропонований Ю.Тютюнником для постановки, був мелодраматичним оповіданням про двох братів-ворогів. ВУФКУ відхилив сценарій. М.Йогансен, якому Ю.Тютюнник запропонував співавторство, виключив мелодраматичні шаблони й значно розширив історичне тло. У такому вигляді сценарій було прийнято, режиссером мав бути О.Довженко. Проте і цей варіант не став остаточним: його змінив режиссер, що засвідчили в автобіографіях і М.Йогансен, і О.Довженко. Останній навіть наголошував, що переробив сценарій відсотків на дев'яносто¹¹.

Сьогодні єдина можливість перевірити гіпотезу про вплив естетичних поглядів і авторського стилю поета на образність фільму О.Довженка – порівняти «Звенигору» і літературний спадок М.Йогансена з метою пошуку загальних світоглядних, тематичних і формально-виразних зв'язків.

У 1924 було надруковано вірш М.Йогансена «Революція», у якому концепція часу нагадує просторово-часовий континуум «Звенигори». Поет бачить революцію як потужне протистояння непримирених сил. В одному творі він пов'язує її різні прояви – від повстання Прометея проти Зевса до революції 1917 року. Так виникає структуроутворювальний символ. Схожий головний символ бачимо і в «Звенигорі». Скарб, який шукають герої, набуває значення наскрізного символу, що поєднує історичні епохи в єдине ціле.

Крім формальної схожості композицій екранного та літературного творів, їх авторів поєднують світогляд і романтична манера. Споглядальність, що виявляється у зацікавленості світом і захопленості природою, – однаково притаманна й О.Довженкові, й М.Йогансену.

У «Звенигорі» режисер акцентує пейзажне тло. О.Довженко ніколи не втрачав зв'язок з власними витоками – патріархальним сільським побутом рідної Чернігівщини, що відбилось у творчості. Проте неможливо не помітити інше.

Поезія М.Йогансена початку 20-х років відрізняється дивними пейзажними нарисами, які відігравали виняткову роль у поезії автора. Іноді образ природи у його віршах набуває вигляду картини світу.

Складний двосдиний образ, у якому поєднані ознаки фізичного і духовного буття, характерний для віршів М.Йогансена про природу. Недостатньо сказати, що природа у поета висловлює авторські думки й емоції, одночасно вона віддзеркалюється у подробицях фізичного світу. Природа у М.Йогансена не тільки сповнена високого чуття з метою художньої виразності, духовність сконцентрована у ній як даність. Людина пізнає себе, свій прообраз, свій початок у земних предметах. Паралелізм у зображенні двох природних начал – земного та небесного – у М.Йогансена іноді розмитий у всьому вірші: ліричний герой перебуває десь між земним світом і його небесним відображенням, примарним образом землі, яким він виявляється у поета.

Обидва митці бачили дещо особливе в українській природі. У своїх творах вони намагалися втілити тільки її притаманні риси, її «національні» ознаки. У поезії М.Йогансена образ української природи з її теплим м'яким абрисом суттєво відрізняється від образу суворої й холодної Латвії, яку поет вважав своєю прабатьківщиною. У «Землі» О.Довженка сцена української ночі – вершина кіновирозності. Режисерові й оператору Д.Демуцькому вдалося втілити неповторний образ української природи, акцентувати її особливості.

Своєрідне ставлення до природи втілилось у М.Йогансена не тільки в створенні її чуттєвого поетичного образу й обожненні природних стихій. Звертаючись до індустріальних тем, він органічно поєднує механізми з природою – неживе з живим, «вписує» індустріальні конструкції в пейзажі.

О.Довженка і М.Йогансена поєднує те, що вони не шукали у природі емоційного мотиву, вони відкрито конструювали пейзаж. Витоки подібної розумової побудови пейзажу і компоновання його складових слід шукати в малярському конструктивізмі.

У другому періоді творчості, який дослідники відносять на кінець 20-х років, М.Йогансен звернувся до конструктивістських тенденцій, що відобразилось як в участі у літературних і суспільно-політичних дискусіях, так і в творчості. Поет захоплювався індустріальними темами, що характерно для більшості митців, які з ентузіазмом сприйняли початок бурхливого будівництва.

Якщо М.Йогансен був близький до конструктивізму, то О.Довженко, натомість, за його словами, покинув образотворче мистецтво, коли там почав перемагати напрям, котрий нехтував естетикою й замінював її утилітарними цінностями, а саме мистецтво – функціональною творчістю. Проте і його картинам кінця 20-х років притаманний «подих часу» – кадри будівництва.

«Звенигора» поєднує у своїй архітектоніці архаїчні пейзажі стародавніх часів і кадри сучасності – соціалістичного будівництва. Різкий контраст

становлять таємничі, що плинуть з глибини століть, епізоди Гайдамаччини, які нагадують сновидіння; сцена варяго-слов'янських наскоків; експресивні кадри Першої світової та громадянської війн і монтажні «фрази» соціалістичного будівництва. Тут конструктивістські, геометрично правильні декорації, що відповідають індустріальному прогресові та динамічній урбанізації сучасності, відкривають творчі можливості Довженка-конструктивіста, який мислить раціонально-утилітарними поняттями. Кадри будівництва, фільмування механізмів, які працюють, знаходимо і в інших фільмах О.Довженка. Проте в кожній картині механізми і машини «вписані» в довколишнє середовище, режисер бачить «машинерію» як творіння людської думки і рук. Він далекий від футуристичного милування механізмами як такими.

Деякі іноземні дослідники звертали увагу на те, що центральним символом фільмів О.Довженка виступає предметний матеріал: скарб у «Звенигорі», Арсенал у «Арсеналі», трактор у «Землі», гребля в «Івані» або нове місто в «Аерограді». Проте сутність символіки в фільмах О.Довженка принципово відрізняється від символіки у картинах інших режисерів-авангардистів 20-х років, які раціоналізували поетичну структуру, використовуючи елементи естетики конструктивізму. У О.Довженка, як правило, немає символів-знаків. Режисер вкладає в сталу символіку відчутну частку суб'єктивізму. Вільна маніпуляція широким набором ретроспекцій, алюзій і метафор робить його адептом естетики символізму – з одного боку. З іншого ж – ці кінематографічні тропи відкривають вільний доступ із терепешнього у майбутнє, що притаманне адептам революційної романтики.

Як продемонструвала подальша практика, О.Довженко тільки використовував у ранніх фільмах деякі формальні досягнення футуризму, конструктивізму та інших, прямо протилежних течій та напрямів авангардистського мистецтва. Основою положим у його творчості було поетичне світовідчуття, якому підвладні всі без винятку елементи кінокартин.

Взаємопроникнення прози і поезії, породжене унікальним режисерським стилем, характеризує всю творчість О.Довженка, проте в такій вільній інтерпретації, в такому відвертому ігноруванні кінотрадицій і з такою внутрішньою силою та фантазією, як у «Звенигорі», воно більш не виявлялося.

Літературознавці звертали увагу на містичність образності Майка Йогансена. Поет часто-густо використовував у ліриці означення «примарність». Деяка примарність притаманна зображальному рішення «Звенигори», зокрема епізодові варяго-слов'янських наскоків. Сюжетні лінії в наступних картинах режисера – логічні, послідовні. Фантастичність, «гофманіана» поступово звільнили місце пропаганді та соціальній критиці, тільки деякі ексцентричні епізоди, що виявляють себе несподівано, нагадують «Звенигору», її нетривіальну структуру.

«Звенигора» була для О. Довженка етапною, в ній накреслився подальший шлях режисера у бік радянського пропагандистського мистецтва. Підтвердження тези – сцени соціалістичного будівництва й епізод «показового самогубства» Павла, де виявився досвід О. Довженка-карикатуриста.

У наступному фільмі «Арсенал» визначився поворот О. Довженка до пошуку нових формальних засобів, драматичних форм, монтажних та інших структур. Картина виникла з однієї новели «Звенигори», тому її композиція відповідала традиціям зображально-розповідного кіно: мала зав'язку, розвиток, кульмінацію і розв'язку. Сам режисер вважав, що «Арсенал» був створений під впливом картин С. Ейзенштейна.

Ідеологічний підтекст картини фактично висловив позицію О. Довженка у дискусії, що відбувалася в українській літературі впродовж 1925–1928 рр. Його віра у «фантастику комуністичного завтра», що проявилася в «Арсеналі», стала причиною розриву з харківськими літературними колами.

В «Арсеналі» Довженко виступає «емоційним пропагандистом». Концепція монтажу картини за характером експресивна, але в ній інколи можна простежити запозичення принципів «монтажу атракціонів» С. Ейзенштейна. Такі ексцентричні епізоди, як діалог між вершниками й їхніми конями, своєрідний прояв гніву портретного Тараса Шевченка та деякі інші, відповідали «новому прийому», запропонованому С. Ейзенштейном у статті «Монтаж атракціонів». Усі елементи картини співвідносяться з пропагандистською ідеєю. Проте в «Арсеналі» відсутній «агресивний» елемент, «досвідом перевірений і математично розрахований на певні емоційні потрясіння того, хто сприймає»¹² (на відміну від теорії С. Ейзенштейна). Агресивне начало у монтажі «Арсеналу», без сумніву, присутнє, але воно радше експресивне за своїм характером, ніж наслідує теорію «монтажу атракціонів».

«Арсенал» побудовано на контрастних поєднаннях статичних і динамічних планів, що було передумовою виникнення різних критичних інтерпретацій як загальної монтажної концепції, так і окремих кадрів. Наприклад, Ерік Род окремі динамічні епізоди називає футуристичними, наголошуючи захоплення режисера рухом як таким. Дослідник наводить два приклади, в яких, на його думку, виявляється естетика футуризму: кадри вершників і плани стрімкого руху та катастрофи потяга¹³. Як окремі, що розглядаються поза монтажною фразою, ці кадри можна віднести до прикладів кінофутуризму, проте в О. Довженка динамічні плани взаємопов'язані зі статичними монументальними кадрами, тому загальна концепція монтажу перших частин «Арсеналу» підпорядкована іншим драматургічним цілям, натомість захопленню чистим рухом.

Контрастні монтажні переходи фільму О. Довженка підпорядковані єдиній меті – емоційному впливові на глядача, залученню його до дії картини. Несподівані, не обумовлені змістовною логікою, гострі ракурси в сцені аварії

потяга наближають зображальне рішення фільму «Арсенал» до пошуків руху експресіоністами в галузі образотворчого мистецтва і новаторських експериментів у сфері мови кіно деяких кіноавангардистів (наприклад, «симфонія рейок» у картині А.Ганса «Колесо» (1923)).

Р.М.Барсам запропонував термін, який визначає загальну тенденцію, притаманну раннім радянським фільмам – «експресивний реалізм». Дослідник називає формальні атрибути напряму: «динамічний монтаж і стійкі значення візуальних образів»¹⁴. Справді, ознаки «експресивного реалізму» можна знайти у багатьох фільмах 20-х років, «Арсенал» О.Довженка – не виняток.

Крім динамічного монтажу, в «Арсеналі» присутні деякі сталі символи-образи, як, наприклад, потяг. Символічне трактування поїзда в ранніх радянських фільмах має стале значення й символізує прогрес, революційні зміни, комуністичне майбутнє. Подібна інтерпретація не виходить за межі конструктивізму. Різні авангардистські течії, пов'язані з ідеєю індустріального розвитку та технічного прогресу, настільки переплелись у мистецтві 20-х років, що сьогодні важко з'ясувати, до якої течії належать ті чи інші кадри радянських фільмів цього періоду. В кожній картині можна знайти елементи кількох течій водночас. Так, в «Арсеналі» є епізоди, де залучені елементи футуризму, конструктивізму, супрематизму, проте всі вони підпорядковані пропагандистській ідеї, що відрізняє картини радянських режисерів від фільмів зарубіжних кіноавангардистів.

Р.М.Барсам у книзі про неігрове кіно розглядає творчість О.Довженка 20-х років. Автор вважає, що фільми режисера неможливо однозначно визначити як ігрові чи неігрові, тому що символічне бачення О.Довженка виходить за межі сучасної політики, адже центральні символи в його картинах завжди пов'язані з еволюцією радянської економіки і культури. «З повільним розвитком його фільмів символи набувають нових відтінків значення і виявляють нову «прозорість» для розуміння»¹⁵, – пише Р.М.Барсам.

Дослідник визначає три основні художні методи у радянському кінематографі 20-х років. Один, на його думку, представляє С.Ейзенштейн, другий – Дзига Вертов. Метод О.Довженка автор розглядає як поетичний і розташовує його між двома вищезгаданими. Р.М.Барсам вважає, що лише завдяки власному поетичному світоглядові О.Довженка його картини навіть сьогодні являють великий інтерес, на відміну від інших режисерів, яким не вдалося, як О.Довженкові, успішно поєднати пропаганду і мистецтво: «у нього інший погляд на масову епіку, ніж у першого, та він не такий зачарований камерою, як другий»¹⁶.

На пластичне рішення фільмів О.Довженка впливали як художні течії й напрями, так і конкретні художники, близькі за світосприйняттям. Існують спільні теми, мотиви, аспекти картин О.Довженка та деяких художників

(наприклад, Е.Барлах, К.Кольвіц), котрі свідчать про паралельність пошуків у галузі пластичної виразності кінематографа та образотворчого мистецтва.

Маємо різні зв'язки художників і кінематографістів, можливе різне їх зближення, але головною є схожість ставлення митців різних видів мистецтва до свого часу, його проблем. Час, його відчуття художником, є посередником у зв'язках між образотворчим мистецтвом і кіно.

О.Довженка та Е.Барлаха зближує пантеїстичне світовідчуття й тяжіння до символічного узагальнення. Німецький художник відчував особливості східноєвропейського ландшафту і як символіст загострив, акцентував їх форми. У його графіці, зробленій під час перебування в Росії, виразно проступає так само схоже співвідношення композиційного рішення, що і в портретних планах режисера: монументальна фігура героя на тлі віддаленого пейзажу. Е.Барлах ішов до розуміння вічних проблем через спрощення і монументалізацію. Пози російських селян повторюють гігантські форми природи, вони здаються виліпленими з того самого природного матеріалу. Простежується наявність природного злиття з матеріальним світом.

Пейзаж у картинах О.Довженка 20-х років має особливе значення. Незмінні форми ландшафтів як тло драматургічної дії «Звенигори» постають не тільки просторовими, й часовими образами, що символізують рух історії.

Якщо у «Звенигорі» О.Довженко оживляє природу та надає природним стихіям антропоморфних рис (наприклад, епізод смерті Роксани), де жива людина перетворюється на лісове озеро, то в «Арсеналі» режисер у зображенні довколишнього світу відмовляється від символіки, шукає фактурність і предметність, а вже у «Землі» природа набуває космічної величі.

Керуючись «великою ідеєю», О.Довженко, однак, прагнув до простих, сильних почуттів, природних емоцій, відкриваючи, таким чином, зв'язок зі складними поняттями та явищами. Від конкретних буденних переживань він переходить до глобальних проблем людського існування на землі. Режисер «створював» свого героя відповідно до власних уявлень про життя і людину, часто позбавляючи його психологічних характеристик, залишаючи героя-ідею. Монументальний герой Тиміш, який поєднує «Звенигору» і «Арсенал», передає свої риси героєві «Землі» – Василеві. Він підноситься над іншими персонажами, його риси узагальнені, він уособлює революційний робітничий клас і селянство (не випадково всі три ролі виконував один актор – Семен Свашенко, психофізичний тип якого відповідав уявленням режисера про типаж головного героя – сучасника).

Цікаві в аспекті порівняння й ілюстрації Е.Барлаха до власної драми «Мертвий день» (1911) щодо спільності деяких зображальних і змістовних мотивів з «Арсеналом» О.Довженка. Між «Тою, що падає» (5 акт) Е.Барлаха і кадрами першої частини «Арсеналу» О.Довженка, де з'являється жінка, що оре,

виникає образна аналогія. Е.Барлах застосовує штрихування з його багатством півтонів і досягає повного взаємопроникнення дії та її тла. О.Довженко в кадрах «Арсеналу», зображаючи воєнну та революційну дійсність, використовує увесь спектр чорно-сіро-білої гама кінозображення. Жіноча постать «вписана» в навколишній простір. Роботам німецького художника властива скульптурна об'ємність предметів і фігур. Жіноча постать у О.Довженка, зафільмована у різних ракурсах, здається то скульптурно виліпленою, то графічно пласкою (ракурс взогі). Жінка в обох митців перебуває у «падаючому» положенні, вона – під владою інерції, що спрямовує її рух. У О.Довженка послідовність кадрів завершується падінням жінки у полі. Е.Барлах і О.Довженко вдаються до максимального узагальнення, проте одночасно їхні герої-типи не втрачають життєвої переконливості. О.Довженко надає характеристиці свого образу соціальні риси, Е.Барлах, вірний естетичним принципам експресіоністської драми, залишається на рівні абстрактного узагальнення.

У фільмах О.Довженка простежується зв'язок з творчістю німецької художниці Кете Кольвіц – відверто «літературний» за мотивом. Образ у «Арсеналі» навіть без прямого зв'язку співзвучний образам К.Кольвіц – революційним протестом, трагічними обличчями і постатями.

Немає потреби напрямки пов'язувати «Арсенал» О.Довженка з графічними роботами К.Кольвіц, проте цікаво відзначити у фільмі нові емоційні відтінки, які не простежувались у попередніх роботах режисера. Вже у «Звенигорі» з'являлись епізоди, пов'язані зі світовою та громадянською війнами в Україні, але в «Арсеналі» ті самі образи стали жорсткішими, експресивнішими, емоційно насиченішими, ніж у попередній роботі.

У порівнянні творчості німецької художниці з картинами О.Довженка наявна тематична близькість. Тема революційної боротьби, найголовніша в радянському пропагандистському мистецтві 20-х років, однаково приваблювала і О.Довженка, і К.Кольвіц.

К.Кольвіц зверталася до графічних циклів, де розвиток сюжету обумовлювався літературними канонами. Графічний цикл «Повстання ткачів» зобов'язаний своєю появою театральній постановці «Ткачів» Г.Гауптмана. У циклі малюнків К.Кольвіц з'являються асоціації з літературними творами. Усі шість аркушів «Повстання ткачів» складаються в драматургічну композицію із зав'язкою, розвитком, кульмінацією та фіналом. О.Довженко ставив «Арсенал» за власним сценарієм, котрий відповідав кінодраматургічним принципам розвитку дії. «Повстання ткачів» К.Кольвіц і «Арсенал» О.Довженка можна порівняти за наративно-зображальним принципом.

У першому аркуші «Скрута» німецька художниця показує жінок і дітей у скруті, серед бідного інтер'єру. Першу частину «Арсеналу» умовно можна назвати так само – в ній ідеться про страждання селян у роки Першої світової

війни. Ритмічна побудова «Арсеналу» своєрідна – фільм складається з низки планів, що чергуються: статичні кадри змінюються кадрами повільного чи стрімкого руху. Окремі статичні плани за композиційним рішенням схожі на картини, що мають самостійне значення. Найхарактерніші серед них – кадр з застиглою постаттю матері, яку оточили діти і просять хліба, план жінки та інваліда, що сидить посередині кімнати, а також деякі інші, що сприймаються як окремі твори образотворчого мистецтва та поєднані спільною темою – селянська скрута.

У другому аркуші «Смерть», де поняття «смерть» набуває тілесного втілення, напруження поступово починає зростати. О.Довженко до експресії образного рішення додає сюжетне напруження – зіштовхує декілька фабульних ліній. Протиставлення кадрів селянської скрути і планів Миколи II у стані нудьги відтворює загальну лінію, що становить суму зображальних вражень. У воєнних кадрах «Арсеналу» так само є показ смерті: поля битв усіяні трупами, гниють живі тіла. Напруження зростає, режисер глибше проникає в проблему.

Від урівноважених композицій перших аркушів, де поступово нагромаджується напруження, К.Кольвіц переходить до руху в третьому аркуші «Нарада» і четвертому «Похід ткачів». У О.Довженка спостерігається аналогічне образне рішення: від напружених, але статичних фігур першої частини фільму він звертається до руху, що прискорюється: потяг із солдатами мчить серед засніжених полів, усіяних тілами вбитих вояків. Нервовий ритм міститься вже в окремих кадрах, його утворює контрастне поєднання чорних плям з тілами на білому снігу. Від нерухомих фігур, носіїв прихованої енергії, О.Довженко переходить до стрімкого руху потяга, загального ритму, що поступово пришвидшується. Режисер використовує гострі ракурси, що деформують зображення і надають йому напруженості. Ця сцена фільму становить пряму зображальну аналогію з картиною французького режисера-авангардиста А.Ганса «Колесо». Якщо відому сцену французького фільму, де Сізіф мчить на потязі до місця його катастрофи, називають «симфонією рейок», то аналогічний епізод «Арсеналу» можна назвати «симфонією потяга».

Напружений протест перетворюється на революційний вибух. У К.Кольвіц п'ятий аркуш – «Штурм», у О.Довженка – повстання робітників Арсеналу – це кульмінація, центр циклу і фільму. У К.Кольвіц фінальний шостий аркуш «Кінець» – повернення до перших аркушів не тільки в образному вирішенні, а й у змістовному. Перший і останній аркуші поєднані постаттю жінки, яка становить центр композиції, – уособлення людської скорботи. Розв'язка у О.Довженка так само показана опосередковано, через горе матерів, сестер, дружин, що й поєднує митців. Проте фінальний кадр «Арсеналу», де безсмертний Тиміш невідвладний кулям, настільки символічний у своєму пафосі, що повернення до початку не відбувається, як у К.Кольвіц. Навпаки,

сюжет з відкритим фіналом спрямований уперед, у майбутнє. Драматургічна композиція циклу К.Кольвіц – замкнена, у О.Довженка – відкрита, в чому полягають авторський пафос і оптимізм позиції.

Принцип драматургічної побудови в циклі «Повстання ткачів» К.Кольвіц і «Арсеналі» О.Довженка фактично збігаються. Приклади такого зростання напруження можна знайти і в інших радянських режисерів-авангардистів, які зверталися до теми революційного руху мас. «Страйк» і «Панцерник «Потьомкін»» С.Ейзенштейна створені за цим принципом. Народне обурення поступово накопичується (від глухого протесту до стихійного революційного вибуху). Крім того, у роботах К.Кольвіц і О.Довженка вочевидь спільне пластичне вирішення теми. Інтер'єрні плани фільму й інтер'єри циклу зображені митцями як похмурі простори, що оточують і пригнічують людей. Побутові подробиці зведено до мінімуму. Всі елементи інтер'єрних композицій використані авторами заради «укрупнення» людських почуттів і страждань. О.Довженкові, так само, як і німецькій художниці, важлива атмосфера, де визріває потужний революційний імпульс.

О.Довженко засвоїв уроки новітнього західноєвропейського живопису з його граничною гостротою чуттєвого сприйняття. Для митця стали вузькими межі «зображальних» цілей у кіно, адже він був художником, який пропагує спосіб життя і навіть думок. Тільки в ранніх фільмах він моралізував, а у наступних звертається до революційної романтики.

Режисер у фільмах 20-х років, особливо в «Арсеналі», не тільки фіксує предметний світ, а й прагне показати почуття, емоції. На цьому шляху йому допомагав монтаж, виразність монтажного стику, поштовху, чергування пауз і рухів. Використання гострого ракурсу, особливо у поєднанні зі статичною композицією наступного плану, наближає О.Довженка в його формальних пошуках до експериментів експресіоністів з композиційними побудовами.

Експресіоністи тяжіють до хиткої, невірноваженої форми виразу, переходячи від навмисної грубості до ледь помітних нюансів, – яка призводить до образності, що балансує на межі реального й ірреального.

Елементи естетики експресіонізму як художньої течії виявились у формальних пошуках режисера в фільмах «Звенигора» й «Арсенал». Проте О.Довженко в експресивність форми вкладав принципово протилежний сенс: «Несомненно, элементы левизны будут выявляться и в нашем реализме. Создание новых художественных форм всегда есть сложной переработкой старых факторов под влиянием новых, которые находятся за рамками традиционного искусства <...>»¹⁷.

О.Довженко у своїх роботах творчо використовував досягнення сучасних течій і напрямів європейського мистецтва, що включило його фільми у контекст авангарду 20-х років. Проте він залишався відданим національній традиції та

зберігав творчу індивідуальність. А головне – продовжував мріяти про революційне мистецтво, здатне змінити світ: «За капиталистической Европой – художественная техника, за нами – социальная революция»¹⁸.

О. Довженко ніколи не намагався порвати з традиціями, навпаки, він закликав асимілювати в художній практиці різні впливи, від форм народної творчості до сучасних течій і напрямів західного мистецтва. Він не був руйнівником, як сучасники-авангардисти. Як мудрий творець, він обирав усе життєздатне, спроможне витримати перевірку часом і не втратити естетичну цінність. Видозмінюючи «чуже» і підпорядковуючи його власному авторському диктатові, він створив нове самобутнє мистецтво, де збереглась індивідуальність поза банальним еkleктизмом.

¹ Sitney P. Alexander Dovzhenko // Cinema A Critical Dictionary. – London, 1980. – P. 279–291.

² Rhode E. A History of the Cinema: From its Origins to 1970. – London, 1976. – 674 p.

³ Barsam R. Nonfiction Film: A Critic History. – New York, 1973. – 332 p.

⁴ Мусієнко О. Відлуння авангарду в стрічках О. Довженка 30-х рр. // Довженко і кіно ХХ століття. – К., 2004. – С. 221–241.

⁵ Sitney P. Alexander Dovzhenko // Cinema A Critical Dictionary. – London, 1980. – P. 280.

⁶ Довженко О. Твори в 5 т. – К., 1983. – Т. 1. – С. 27.

⁷ Там само. – С. 27.

⁸ Sitney P. Alexander Dovzhenko // Cinema A Critical Dictionary. – London, 1980. – P. 280.

⁹ Leada J. Kino: A History of the Russian and Soviet Cinema. – London, 1960. – P. 242.

¹⁰ Тютюнник Ю. Революційна стихія // Дзвін. – 1991. – № 7. – С. 90.

¹¹ Довженко О. Твори в 5 т. – К., 1983. – Т. 1. – С. 28; Йогансен М. Автобіографія // Поезії. – К., 1989. – С. 175.

¹² Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 т. – М., 1964. – Т. 2. – С. 270.

¹³ Rhode E. A History of the Cinema: From its Origins to 1970. – London, 1976. – P. 112.

¹⁴ Barsam R. Nonfiction Film: A Critic History. – New York, 1973. – P. 21.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Довженко А. К проблеме изобразительного искусства // Довженко А. Собр. соч.: в 4 т. – М., 1969. – Т. 4. – С. 28.

¹⁸ Там само. – С. 32.

МОТИВ МАСКИ В КІНЕМАТОГРАФІ У КОНТЕКСТІ ТЕОРЕТИЧНИХ РОЗВІДОК (20-ті РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ)

Як свідчить історія кінематографа, прийом маски містить у собі значний потенціал. Він є не лише дієвим засобом розкриття характеру героїв, передачі різноманітних почуттів, а й моделює та пояснює образний світ кінотворів.

Ключові слова: проблема кіномаски, обличчя-маска.

Как показывает история кинематографа, приём маски содержит в себе значительный потенциал. Он является не только действенным способом раскрытия характера героев, передачи разнообразных чувств, но и моделирует и поясняет мир кинопроизведений.

Ключевые слова: проблема киномаски, лицо-маска.

As the history of cinema shows, the method of masque contains in itself substantial potentials. It is not only an efficient way of revealing the characters' s specific features and their inner world, of conveying their feelings, but also models and explains the figurative world of film works.

Keywords: the problem of film masque, the face-the mask.

З перших років існування кіномистецтва спостерігаємо майже паралельний розвиток двох тенденцій, які дещо умовно визначаються, як люм'єрівська, орієнтована на естетику документалізму, і мельєсівська, формотворча. Саме з останньою пов'язане використання в екранному зображенні найвідвертішої умовності, в тому числі й маски в найрізноманітніших її проявах.

Дослідники відзначають, що зорієнтованість кінематографа на мотив маски була пов'язана з відкриттям кіно свого статусу мистецтва. Як зауважував Ю.Лотман, «кінематограф для того, щоб усвідомити себе як мистецтво, повинен був почати з найбільш оголено умовних форм кіномови, самий переклад на який явищ життя здавався естетичним відкриттям. Утрирування умовності було неминучою рисою кінематографа, який намагався відірватися від фотографії. <...> Показово що, коли і монтаж, і акторська гра досягли тих вершин подібності

до життя, які притаманні періоду після Другої світової війни, одночасно виникла потреба в значно складніших і довершеніших формах умовності, сама сутність яких була би пов'язана з досягненням реалізму в кіно»¹. Водночас виникає цікавий парадокс. Дослідник стверджував, що, з одного боку, образ людини на екрані надзвичайно наближений до реального, свідомо зорієнтований на віддалення від театральності, з другого – він більше, ніж на сцені та в образотворчому мистецтві, «семіотичний, наповнений вторинними значеннями, постає перед нами як знак або ланцюг знаків, які несуть складну систему додаткових смислів»². Розвиваючи думку про те, що почуття «життєвості» народжується з суперечності в структурі гри кіноактора, Ю.Лотман акцентує значно більшу його залежність, ніж актора театрального, від «штампа, маски, умовного амплуа й складних систем типових жестів. Не випадково кіноактор, через голову сучасної йому «високої» театральної традиції, звернувся до багатовікової культури умовної поведінки на сцені»: до клоунади, народних карнавальних видовищ, традиції комедії дель арте, лялькового театру тощо³.

Слід наголосити, що досвід інтерпретації мотиву маски в художню структуру фільму був досить активно відпрацьований кінознавцями, тоді як дещо на другий план відійшли теоретичні розробки практиків кінематографа, які, на нашу думку, відкривають значні перспективи для дослідження. У зв'язку з цим великий інтерес викликають 20-ті роки ХХ ст., які увійшли в історію світового кіномистецтва як плідний період експериментаторства та новаторства.

Є думка, що питання маски в кіно посідало значне місце саме в дослідженнях Л.Деллюка, який надавав цій проблемі особливого значення. Водночас не можна не враховувати, що з проблемою маски працювали й інші практики кінематографа. Так, важливе місце ідея маски посіла в концептуальних розробках провідних представників російського авангарду, зокрема Л.Кулешова. У цьому зв'язку видається цікавим зіставити позиції двох видатних кіномитців.

Розглянемо одну з програмних робіт Л.Деллюка «Фотогенія», в якій масці присвячено окремий розділ. Теоретик уважав, що кінематограф зобов'язує акторів приховувати свої обличчя під масками і радив їм «зліпити собі з гіпсу обличчя»: «Потрібно знову шукати в обличчі характер. І потрібно його підкреслювати! Ось чому найблисучіші кіноактори з такою силою заявляли про нього за допомогою свого роду масок. Перетворити обличчя на маску – це тепер найнадійніший засіб дати таланту виявитися з усією силою»⁴.

Л.Деллюка не цікавить професійна майстерність актора в тому розумінні, яке вкладається в це поняття в театрі. Він у принципі висловлюється проти будь-яких прийомів акторської гри, в тому числі й пантомімічних, що на них великі надії покладала рання кінодумка. Для нього важливою є здатність людини означати, виражати щось своєю чисто тілесною, природною присутністю, з максимальною повнотою бути самою собою. Так, про свого улюбленого актора

Чарлі Чапліна Л.Деллюк писав: «Він твір і творець одночасно. Він зробив те, що можливо лише в кіно <...>, іншими словами, він написав, зліпив, змодельовав власну плоть і обличчя, перетворив їх на мистецтво. Чарлі такою ж мірою художник, як Війон – поет. Він є самим собою в найбільш зручній для нього формі – у формі фотогенії»⁵. Це спостереження Л.Деллюка є свідченням нового підходу до осмислення проблеми акторської майстерності в кіно, який принципово відрізнявся від її традиційного розуміння і, як свідчить історія кіномистецтва, виявився дуже продуктивним для майбутнього.

Вимоги до зовнішніх властивостей людини на екрані виводяться з загальної концепції Л.Деллюка. Насамперед це натуральність, близькість до природи й простота – відсутність того культурного штучного серпанку, що огортає світ: «Нехай в кіно все буде природно! Нехай все буде просто! Екран просить, вимагає, закликає до всієї можливої витонченості думки й техніки, але глядач не повинен знати, якою є ціна цих зусиль, він повинен просто бачити виразність і сприймати її до межі оголеною або такою, що здається оголеною»⁶. Найбільш повним уособленням духу анімізму, живої природи й натуральності є для Л. Деллюка тварини: «Тигр або кінь будуть красивими на екрані, тому що вони красиві від природи, а тут їх краса, так би мовити, прояснена»⁷.

На перший погляд може виникнути враження, що використання маски стає в суперечність із культом природності. Йдеться про вимушене спрощення такого складного тексту, яким є фізіогномічний текст, про зняття з обличчя складної суперечливості міміки, для того щоб домогтися тієї самої життєвої правди, яка криється в простоті. Пізніше Л. Деллюк напише: «Перегіпсована маска має свої переваги. Вона ізолює певний вираз і переносить патетичну істину у сферу “більш правдивого, ніж правда”, без якої не може бути мистецтва»⁸. Отже, маска, за Л. Деллюком, є свого роду підсилювачем природного смислу.

Для розуміння деллюківської концепції суттєвим є те, що він прирівнює кіноактора до неживого предмета, до речі. Зокрема, інтерпретуючи екранну маску Чарлі Чапліна, Л.Деллюк наголошує: «... вона така ж типова, як японські, турецькі або центральноафриканські ляльки, якими ми захоплюємось. Стриманість рухів, погляд, що зрідка зближує іронія великого артиста – усе це приголомшливо-віртуозно сполучається з його маскою»⁹. Можна сказати, що в певному сенсі Л. Деллюку байдуже, що показано на екрані – річ чи людина. Так, коли він пише про «основу фотогенії» – «обличчя, тканини, меблі, декорації або пейзажі»¹⁰, він зрівнює між собою всі ці об'єкти. «Загіпсоване» обличчя, за Л.Деллюком, за своєю фактурою аналогічне оштукатуреній стіні – і те, й інше мають приблизно рівні коефіцієнти відбиття й поглинання світла. Таким чином, на екрані зовсім різномірні об'єкти починають поводитися подібно.

Показово, що на зв'язку актора з річчю окремо зупинявся й Ж.Епштейн. У своїй статті «Про деякі умови фотогенії» теоретик відзначав: «Великий план

ока – це більше не око, це ЯКЕСЬ око: тобто міметична видимість, за якою раптом виникає особистість погляду... А великий план револьвера – це більше не револьвер, це персонаж-револьвер, тобто потяг до злочину або каяття, поразка, самогубство. Він темний, як спокуса ночі, виблискуючий, як жадане золото, похмурий, як пристрасть, грубий, присадкуватий, важкий, холодний, недовірливий, небезпечний. У нього є характер, норов, спогади, воля, душа»¹¹. На думку Ж.Епштейна, саме граничне укрупнення ока різко змінює його функцію, перетворюючи око на об'єкт, тіло, відриваючи його від функції погляду, який робить обличчя обличчям. Не випадково теоретик не бачить суттєвої різниці між великим планом ока і пістолета. Револьвер, навпаки, будучи неживою річчю, звертає до глядача подобу зіниці – дуло. Персонаж-револьвер, по суті, те ж саме, що й погляд-особистість, – щось тілесне, не здатне до кінця втілити в собі сутність погляду, який не спроможний огорнутися тілом.

Цікавою в цьому зв'язку видається позиція і відомого данського режисера У.Гада, який, аналізуючи гру Асти Нільсен (класичної актриси з обличчям-маскою), також відзначав, що саме перетворення обличчя на маску здійснюється завдяки кінематографічній техніці великого плану. Кінооб'єктив, що зазвичай визначався як інструмент надоб'єктивного зору, ніби проектує свою силу «об'єктивування» на обличчя, яке він знімає, надаючи йому характер маски. У.Гад писав: «Але головне – це те, що фільм показує найнезначнішу особливість обличчя чи фігури в дуже підсиленому вигляді. Невелика округлість ноги згинає її, перетворюючи на шаблю, ніс з невеликим горбочком стає гаком. Відносно велика відстань між носом і ротом перетворюється у фільмі на справжню пустелю, скошене підборіддя створює папужачий профіль. <...> Можна подумати, що в камері є лінза, виточена з андерсенівського чарівного дзеркала»¹².

Таким чином, за Л.Деллюком, маска, з одного боку, перетворює актора на експресивний предмет – вона виявляє характер. З другого – вона уречевлює, прирівнює кіноактора до неживого предмета. І, нарешті, маска створює особливі умови гри світла на обличчі. Вона є ідеальною фотогенічною матерією. Водночас, осмислюючи феномен кіномаски, Л.Деллюк наголошував: «Використовувати цей прийом у кожному фільмі не має сенсу. Він може навіть і нашкодити. Якби Дуглас Фербенкс, елегантний спортсмен з «Безумства Манхеттена» та «Дикого й кошлатого», користувався такою маскою, він втратив би значну частину своєї чарівності. <...> Утім, робота актора на натурі робить повну стилізацію неможливою, тому що не можна стилізувати дерева, дорогу, коней в кіно так, як на картині. Маска стилізує. Отже, потрібно залишити її для драми почуттів, для більш складних світлових ефектів або для тих схематичних персонажів, навіяних Хампсі-Бампсі з мюзик-холу, які трапляються у фарсах»¹³. Концептуальні розвідки Л.Деллюка стали важливим кроком на шляху до

розвитку теорії кінематографа, а його концепція маски, можливо, і сьогодні є однією з найпринциповіших.

Як уже зазначалося, майже одночасно з Л.Деллюком з проблемою маски працював інший видатний практик кінематографа – Л.Кулешов. Перегук його поглядів з теоретичними розвідками Л.Деллюка свідчить про збіг наукових орієнтирів Заходу та Сходу і відкриває значні теоретичні можливості.

Л.Кулешов, як і Л.Деллюк, піддає критиці принцип акторського перевтілення. Кінематограф, на думку режисера, повинен будуватися на «точності в часі», «точності в просторі», «точності організації» і на «реальності матеріалу» – це «кінематограф, що фіксує організований людський і натурний матеріал»¹⁴. Так, спираючись на системи Ф.Дельсарта і Ж.Далькроза, він розробив власну концепцію кіноактора, точніше, натурника. Л.Кулешов стверджував: «...кінематографічний натурник насамперед повинен удосконалювати свою особистість і тіло, і головне в тому, що відбувається виявлення особистості. <...> Своєю справжністю, своєю характерністю і героїзмом натурник повинен удосконалювати до такої міри, щоб бути самим твором мистецтва, а не творити його»¹⁵. І далі режисер наголошував: «...якщо найбільш підхожу для екрана людину повести на зйомку, то вона насамперед намагатиметься зображати того типа, роль якого їй нав'язали, а не гратиме саму себе, і тому всі її рухи й жести будуть для кіно неприйнятні. Тому другим основним завданням натурника є органічне оволодіння жестом, <...> бо закінчений правильний жест і поза, не театральні, не підкреслені й не утрировані, але також чіткі й правильні, є необхідними кінематографу»¹⁶. Простежуючи логіку думки Л.Кулешова, ми не можемо не зафіксувати факт спорідненості в його підході до вивчення цього питання з позицією Л.Деллюка, який також наполягав, що актор у кіно повинен діяти не мімікою, а самою природою своєї присутності. У цьому контексті варто навести ще одне положення Л.Кулешова: «Кінематограф не терпить підкресленої, грубої роботи обличчя; театральна техніка для екрана неприйнятна, тому що радіус рухів на сцені надто великий. На екрані найнепомітніші зміни обличчя виглядають надто грубими – глядач не повірить у таку гру»¹⁷. Отже, Л.Кулешов протиставляє традиційній акторській техніці концепцію безпристрасності, маскоподібності натурника при його високій тілесній пластичності.

Блискучими прикладами натурників Л.Кулешов вважав Ч.Чапліна, А.Нільсен, Г.Картера, К.Фейдта та ін. Останньому режисер присвятив статтю, в якій зокрема відзначав: «Будь-яка пластична побудова на екрані має бути зроблена на чітких, зрозумілих і виразних пластичних комбінаціях. Обличчя Конрада Фейдта зроблене як на замовлення. Воно сконструйоване за всіма правилами кінематографічної виразності. <...> Крива усмішка, чорні зуби,

величезний лоб з тремтячими жилами нервової людини, виняткові для зйомки очі: світлі, скляні, майже білі»¹⁸. Невидючий погляд – це найперший засіб перетворення обличчя на маску, річ, надання йому тілесності. У статті «Натура, річ і натурник» Л. Кулешов окремо зупиняється на зв'язку натурника з річчю: «...найбільш вражає не актор, а *речі*. Забута рукавичка в порожній залі, квітка, прислана коханій, кинута шаль або каблучка, зняті окремо і вмонтовані в низку сцен, справляють найвиразніше враження та “грають” своїм виглядом і психологічним значенням так само, як і натурник. Тобто значення натурника і речі в кіно за умови вмілого монтажу може бути рівноцінним»¹⁹. Показово, що і в цьому зв'язку напрям руху думки Л.Кулешова перетинається з позицією Л.Деллюка – вони обидва уречевлюють актора.

Чи не найвиразніше обличчя-маска у Л.Кулешова виникає у відомому експерименті з крупним планом актора І.Мозжухіна. Як відомо, режисер поєднував ту ж саму фотографію обличчя актора з кількома емоційно протилежними послідовними кадрами – дитиною, що грається, тарілкою супу, труною. Глядачі цього експерименту захоплено відгукувалися про багатство міміки актора, не підозрюючи, що зображення його обличчя лишалося незмінним. Можна сказати, що монтажний експеримент Л.Кулешова демонструє, яким чином від зіставлення з зображеннями об'єктів крізь обличчя-маску проступає обличчя-вираження. Тут показовим видається висновок самого Л. Кулешова, висловлений на сторінках його статті «Що слід робити в кінематографічних школах»: «...вираження будь-якого почуття натурників у межах однієї сцени змінюється (на екрані, а не під час “гри” його перед знімальним апаратом) залежно від того, з якою зміною цей шматок монтується. <...> Подібний закон спостерігається в театрі, який, насправді, виражається в зовсім інших моментах. Якщо ми надінемо на актора маску та змусимо його прибрати сумну позу, то і маска виражатиме смуток, якщо ж актор набере радісну позу, то нам здаватиметься, що маска є радісною»²⁰.

У наведеному вислові слід відзначити два принципових моменти. Перший – обличчя-маска в монтажному ряді уподібнюється масці на тілі актора. Таким чином, монтажне оточення великого плану натурника перетворюється на свого роду тіло або, в будь-якому разі, функціонує так само, як тіло. Другий – обличчя-маска отримує своє значення від тіла, воно ніби викорінює в собі все лицьове і слугує для розчинення обличчя в тому тілі, яке його продовжує. Іншими словами, тіло набуває «рис обличчя», обличчя стає тілом, між ними відбувається обмін. Така орієнтація дала можливість Л.Кулешову здійснити важливі розробки щодо аналізу проблеми монтажу. За словами режисера, «всі види мистецтва мають одну сутність і цю сутність слід шукати в ритмі. Але *ритм* у мистецтві виражається й досягається різними шляхами. У театрі – жестом і голосом актора, в кіно – монтажем. Отже, мистецтва відрізняються одне від одного <...> своїм

засобом досягнення ритму. <...> Навівши щойно викладені міркування, ми хочемо знову нагадати про значення Дельсарта в *позуванні* натурників. Адже тепер стає зрозумілішим, що методи роботи в інших мистецтвах можуть застосовуватися і в кіно, але *обов'язково* під кінематографічним заломленням, тобто береться закон ідеї, загальний для всіх мистецтв, і розшукуються засоби, *характерні для кіно*, до розробки цієї ідеї»²¹. Таким чином, монтаж, згідно з позицією Л.Кулешова, є специфічним кінематографічним аналогом дельсартівського позування.

У зв'язку з цим видається цікавим відзначити, що С.Ейзенштейн намагався представити акторські портрети Сяраку і маску театру Но як моделі кінематографічного монтажу. У своїй статті «За кадром» режисер відзначав, що величезна диспропорція частин обличчя і невідповідно велика відстань між ними в Сяраку і в японській театральній масці – просто перенесення в одночасність того, що в кіно розтягнуто в часовий ланцюг: «Чи не те ж саме ми робимо в часі, як він (Сяраку) в одночасності, викликаючи страшену диспропорцію частин події, що протікає цілком нормально, коли ми раптово розчленовуємо на «крупно хапаючі руки», «середні плани боротьби» й «зовсім великі витріщені очі», роблячи монтажне розбиття події на плани?!»²². Маска в такому розумінні стає діаграмою процесу, записом сприйняття, реакції, руху часу.

Слід наголосити, що у своєму, так би мовити, ідеальному вигляді обличчя-маска, так і залишилось теоретичною утопією, що її Л.Кулешов проектував на своїх учнів, яких описував, ніби якихось «чудовиськ», людей, позбавлених звичайних людських тіл і облич: «Нам потрібні незвичайні люди, нам потрібні “чудовиська” <...> – люди, які зуміли б виховати своє тіло в планах точного вивчення його механічної конструкції. <...> І така наша молода, міцна, загартована й “страхітлива” армія механічних людей, експериментальна група учнів Державного інституту кінематографії»²³. Водночас основні принципи цієї утопії все ж таки отримали своє втілення в картинах режисера, зокрема в «Пригодах містера Веста».

Показовим є те, що вивчення проблеми кіномаски було розвинено соратником Л.Кулешова – В.Туркіним, який також наполягав, що актор на екрані має бути «пластичним, зорово цікавим, був яскравою характерною маскою»²⁴. У своїй книзі «Кіно-актор» В.Туркін акцентував: «... циркові та естрадні артисти виявилися <...> більш “фотогенічними”, ніж їх побратими з драми й балету; вони якраз володіли тією культурою чіткого, ритмічно вихованого руху, точної роботи тілом, що вимагається від актора, який знімається в кіно. <...> Крім того, циркові й естрадні ексцентрики, ці спадкоємці мистецтва скоморохів, принесли в кіно яскраві й зрозумілі личини-маски, які зорово легко засвоюються,

і поклали початок «кіно-театру комічних масок». Презирство, з яким «серйозна» публіка ставилася до комічних і трюкових картин цих скоморохів і гімнастів, – не завадило їм довести створений ними різновид кіно-мистецтва до високого ступеня досконалості і висунути зі свого середовища всесвітньо визнаних кіно-артистів (Чарлі Чаплін, Дуглас Фербенкс). У подальшому саме це «несерйозне» мистецтво справило найбільш плідний вплив на «серйозну» кіно-драму <...> ексцентрики змусили звернути увагу на вражаючу силу характерних личин-масок, і, ймовірно, не без впливу їх прикладу прищепився «серйозному» кіно драматичному мистецтву смак до характерних і яскраво виразних обличч²⁵.

В.Туркін перелічував класичний набір акторів, чия майстерність постійно описувалася в категорії маски: Ч.Чаплін, Г.Ллойд, Б.Кітон, М.Пікфорд, Л.Гіш, Д.Фербенкс, А.Нільсен, К.Фейдт, П.Вегенер, В.Краусс, у тому числі вітчизняних – І.Москвін, М.Блюменталь-Тамаріна, М.Баталов, В.Пудовкін та ін. Водночас найяскравішим прикладом актора, «який зумів знайти значущий образ не екрані, подати свою «природну» маску», він вважав Чарлі Чапліна: «Його екранний образ – не тільки його природний образ, але природний образ, відповідно поданий <...> Для екрана він видозмінює свою зовнішність, підклеює вусики, надає своєму обличчю малорухомості, засвоює певну ходу, надіває певний костюм <...> У результаті виходить не “природна” маска Чарлі Чаплін, а художній образ міського простака-денді <...> певний загальнолюдський образ. Тому й порівнюють “театр” Чарлі Чапліна зі старовинним театром італійських комедіантів (la commedia dell’arte), театром масок (Арлекін, Панталон, Доктор <...>), який будувався на знайдених сталих типах-образах, що переходили з п’єси в п’єсу з характерними особливостями своїх костюмів і поведінки»²⁶.

Отже, період 20-х років є унікальним явищем у розробці проблеми кіномаски. Практики кінематографа свідомо чи позасвідомо рухалися в напрямі її цілісного осмислення. Їх концепціям судилося відіграти важливу стимулюючу роль для теоретичних і практичних пошуків режисерів наступних десятиліть.

¹ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве. – СПб, 1998. – С. 335.

² Там само. – С. 356.

³ Там само. – С. 359.

⁴ Цит. за: Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933. – М., 1988. – С. 86.

⁵ L. Delluc. Ecrits cinématographiques I. Le Cinema et les Cinéastes. P., 1985; Ecrits cinématographiques II. Cinema et C*. P., 1986. // Цит. за: Ямпольский М. Видимый мир. – М., 1993. – С. 60.

⁶ Цит. за: Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933. – С. 85–86.

⁷ Цит. за: Там само. – С. 82.

⁸ Cit. in: P.Jeanne, Ch.Ford. Histoire encyclopédique du cinema. – T. I, 1947. – P. 246. // Цит. за: Ямпольский М. Видимый мир. – С. 55.

⁹ Цит. за: Из истории французской киномысли. – С. 87.

¹⁰ Цит. за: Там само. – С. 86.

¹¹ Цит. за: Там само. – С. 107.

¹² **Gad U.** Der Film: seine Mittel – seine Ziele. Brl., 1921, S. 136. // Цит. за: **Ямпольский М.** Демон и лабиринт. – М., 1996. – С. 267.

¹³ Цит. за: Из истории французской киномысли. – С. 87.

¹⁴ **Кулешов Л.** Собр. соч.: В 3 т. – М., 1987. – Т. 1. – С. 89.

¹⁵ Там само. – С. 77.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Там само. – С. 213–214.

¹⁸ Там само. – С. 92.

¹⁹ Там само. – С. 80.

²⁰ Там само. – С. 348–349.

²¹ Там само. – С. 349.

²² **Эйзенштейн С. М.** Избранные произведения: В 6 т. – М., 1964. – Т. 2. – С. 287.

²³ **Кулешов Л.** Собр. соч.: В 3 т. – М., 1987. – Т. 1. – С. 90–91.

²⁴ **Туркин В.** «Кино-актер». – М., 1925. – С. 20.

²⁵ Там само. – С. 10–11.

²⁶ Там само. – С. 34–35.

РОБЕРТ ФЛАЕРТІ ТА ДЗИГА ВЕРТОВ: ЄДНІСТЬ ПРОТИЛЕЖНОСТЕЙ

Ця стаття – спроба розглянути стереотипи та суперечності наявні в теорії документальної кінематографії, стосовно творчості Флаєрті та Вертова – піонерів цього напрямку кінематографа. В статті розглянуто спорідненість творчих методів опосередкування дійсності. Автор спирається не тільки на попередні дослідження творчості, а й багато уваги приділяє саме щоденникам, інтерв'ю, спогадам, тобто матеріальним свідченням, що їх залишили нам Вертов і Флаєрті.

Ключові слова: документальне кіно, неігрове кіно, режисер-оператор, сінема-веріте (кіноправда), «життя зненацька».

Эта статья – попытка рассмотреть стереотипы и противоречия, которые существуют в теории документальной кинематографии, относительно творчества Флаэрти и Вертова – пионеров этого направления кинематографа. В статье рассмотрена родственность творческих методов опосредствования действительности. Автор опирается не только на предшествующие исследования творчества, но и много внимания уделяет именно дневникам, интервью, воспоминаниям, то есть материальным свидетельствам, которые оставили нам Вертов и Флаэрти.

Ключевые слова: документальное кино, неигровое кино, режиссер-оператор, синема-верите(киноправда), «жизнь врасплох».

This article is an attempt to consider stereotypes and contradictions which exist in the theory of documentary cinema concerning creativity of Vertov and Flaherty, who are pioneers in this field. In article the relationship of creative methods of development of validity is considered. The author leans not only on the previous researches of creativity and more attention gives to diaries, interviews, memoirs, which actually certificated that Vertov and Flaherty have left to us.

Keywords: documentaries, non-fiction cinema, cinematographer, cinema-vertite, «life by surprise».

На початку ХХ ст. з появою такого технологічного нововведення, як кінематограф, у 20-ті роки почав розвиватися самостійний документальний жанр під назвою документальне кіномистецтво, який надалі вплинув не тільки на розвиток кінематографа, а й усього мистецтва. Останні п'ятнадцять років розвитку європейського кінематографа деякі дослідники характеризують як Золоту Добу документального кіно. Такий сплеск спостерігався ще у 60-ті роки минулого століття. Як і тоді, в цьому виді виникають постійні питання самоідентифікації та визначення приналежності до того чи іншого напрямку, тому що саме в цьому виді кінематографа дуже динамічно розвиваються методи опосередкування дійсності. Це не раз зумовлювало вплив саме документального кінематографа на виникнення нових методів у ігровому кіномистецтві. Шалені темпи розвитку та попит на документальне кіно змушує не тільки дослідників, а й кіномитців постійно звертатися до історії формування документальної кіномови. І майже кожне дослідження починається з розгляду творчості найвидатніших «піонерів» цього напрямку. Дзиги Вертова та Роберта Флаєрті. Цих митців почасти розглядають як антиподів, ідеологів двох абсолютно різних напрямів документального кіно: одне (Флаєрті) йде за правдою життя, інше (Вертов) конструює це життя на догоду пропагандистській ідеї. Це і правильно, й ні: у творчості кожного з них різною мірою присутні обидва ці полярні, проте і взаємодоповнювальні напрями. Прихильний життєвій правді, Флаєрті не обійшовся без «конструювання» образу Нанука, перетворивши неодруженого мисливця, яким Нанук був насправді, на людину, обтяжену дружиною і дітьми. А «ідеолог» Вертов залишив нам чудові людські характери – бетонщицю Марію Белік у «Трьох піснях про Леніна», парашутистку в «Колисанці»: обидві у синхронних інтерв'ю (перші в світовому кіно досліди такого роду) розповідають про свої переживання, свої надії. Цю статтю присвячено саме такому взаємодоповненню та зосереджено більше на дослідженні методів опосередкування дійсності, що їх застосовували названі митці.

Яскравим прикладом бачення Вертова та Флаєрті як протилежностей є визначення естетичної концепції російського кінофестивалю документального кіно «Флаєртіана»: «Наш фестиваль присвячений фільмам, у яких герой проживає на екрані частину свого життя, сформульовану режисером за законами драматургії. Перший фільм цього жанру – «Нанук з Півночі» – зняв американський режисер Роберт Флаєрті в 1922 році. Фільм став естетичним маніфестом для подальших поколінь кінематографістів. На відміну від свого радянського колеги Дзиги Вертова, який на той час експериментував з монтажем, розробляючи тип екранного мислення, що його ми зараз називаємо кліпом, Флаєрті зосередився на тривалому спостереженні своїх героїв. Природність поведінки документального героя – головне завдання режисера, який працює в жанрі, що його відкрив американський документаліст. Практичним і

теоретичним питанням цього жанру документального кіно і присвячений наш фестиваль»¹. Мабуть, саме вказана «концепція» і стала першим сильним поштовхом до написання цієї статті, тому що в ній закладені основні суперечності та стереотипи, поширені у аналізі творчості засновників цього напрямку кіномистецтва. По-перше, категоричний та трохи беззаперечний стиль цього тексту дуже нагадує саме перші маніфести Вертова, а не ліричні та врівноважені вислови Флаєрті, але до впливу вертовських маніфестів ми повернемося пізніше. По-друге, справляється враження, що автори цієї концепції формували свою думку тільки на декількох фільмах, котрі асоціюються з цими режисерами, – так ніби вони зовсім не мали доступу до теоретичної спадщини митців. Якщо Флаєрті – то це «Нанук з Півночі», якщо Вертов – «Людина з кіноапаратом» чи, якщо йдеться про 1922 рік, – «Історія громадянської війни» та перший випуск «Кіноправди». Наприклад, Михайл Кауфман у своїх спогадах пише, що для нього саме в «Історії громадянської війни» «вже добре уловимі ознаки вертовського кінописьма, і що з цієї роботи можна починати відлік творчого шляху Дзиги, як майстра образної кінопубліцистики»². Чому автори кінофестивальної концепції дозволяють собі порівнювати творчість Вертова з сучасним кліпом, який не оперує документальними «кінофактами», а, головне, почасти не несе й жодної думки, наявність якої була головним критерієм у монтажі у Вертова. Третє, і, на мій погляд, найважливіше, – у цій концепції не фігурує назва документального жанру про який ідеться, тому що цю назву – «сінема-веріте» (франц.), тобто «кіноправда» – ввів Дзига Вертов. А згодом цей термін підхопили французькі кінематографісти у 60-ті роки у своїх теоретичних викладках. Саме вони фільми, «в яких герой проживає частину життя в кадрі»³, називали сінема-веріте». Четверте: у всьому теоретичному підґрунті до фестивалю, немає жодного слова про те, що Флаєрті майже у кожному своєму фільмі, починаючи з «Нанука з Півночі», активно застосовував так звану «документальну постановку». Такий підхід, можливо, – одна з найзагадковіших суперечностей у теорії кіно: людина, яка використовувала метод постановки, вважається родоначальником жанру, що заперечує саму постановку як таку. Наприклад, Жорж Садуль у своїй «Всесвітній історії кіно» у першому ж реченні статті, присвяченої Робертові Флаєрті називає останнього «творцем школи постановочних документальних фільмів»⁴, що вже само по собі має вигляд суперечності. Далі Садуль пише: «Роберта Флаєрті можна назвати батьком документального фільму. Величезний успіх «Нанука з Півночі» визначив розвиток документального кіно у всьому світі та справив великий вплив на кінематографістів усіх країн, у тому числі й СРСР, хоча там Вертов ішов абсолютно іншими шляхами»⁵.

У розділі «Молоді радянські кінематографісти» Садуль пише: «Вертов став першим режисером-документалістом, проте абсолютно іншого плану, ніж

Роберт Флаєрті, чий фільм «Нанук» вийшов на радянські екрани в 1925 р. Американець ніколи не мав наміру захопити життя зненацька, обмежуючись відтворенням життя тих, хто його проживає, і управляючи своїми героями як непрофесійними акторами, тобто здійснюючи водночас і «документальну постановку»⁶. Навіть у такого поважного автора спостерігаємо своєрідні розбіжності в аспекті творчості Флаєрті та Вертова. У цій статті не поставлено завдання доводити першість одного з названих митців, а зроблено спробу розглянути наявні суперечності, чи насправді вони такі гострі, проте робитимемо це, «мовою фактів», як сказав би Вертов, за часів якої теорія «літератури фактів» відіграла неабияку роль у мистецтві в цілому. Адже ми постійно маємо справу з інтерпретаціями творчості цих авторів, що з них із плином часу виникають все нові і нові. Тому ми прагнемо спиратися не тільки на попередні дослідження творчості, а більше уваги приділяти саме щоденникам інтерв'ю, спогадам, тобто матеріальним свідченням, що їх залишили нам Вертов та Флаєрті. Тобто, пишучи статтю про документальне кіно, застосовуватимемо методи притаманні цьому видіві мистецтва.

Вертов і Флаєрті прийшли в кінематограф практично водночас, і це був час, коли мова кіно, тим більш документального, тільки формувалася. Та й сам термін документальне кіно становив предмет дискусій. Тому двом молодим початківцям доводилося шукати свої методи під час зйомок, хоча насамперед вони радше робили все, щоб стати кінематографістами, бо ні Флаєрті, ні Вертов не мали кіноосвіти. Звісно, слід зазначити, що в кіно прийшли два пристрасні романтики. Зі спогадів сучасників бачимо, що Вертов і Флаєрті захоплювалися практично тією самою літературою (Фенімор Купер, Жюль Верн і т.д.). Головне, мабуть, що заронила така література, – це пристрась до відкриття чогось нового. Хоча мова кіно і перебувала на ранньому етапі свого розвитку, але вже укорінювалися дуже серйозні «штампи», особливо це стосувалося хронікальних фільмів. Ось як описуються тодішні методи хронікальної зйомки: «Ні ракурси, ні повороти камери по осі штативної головки не допускалися. Нерухома точка зору була майже обов'язковою умовою зйомки, яка порушувалася тільки за умови крайньої необхідності. Якщо сюжет був порівняно складним, він розбивався на окремі шматки, які надалі склеювалися у хронологічному порядку, але відокремлювалися один від одного написами <...> Плани обов'язково залишалися загально-середніми, відстань між апаратом, озброєним одним тільки стандартним об'єктивом, і об'єктом зйомки варіювалася в дуже невеликих межах залежно від умов зйомки і змісту сюжету»⁷. Приблизно з таким матеріалом зіткнувся Вертов у перші роки роботи над хронікою, хоча слід зазначити, що такою вона була і на заході, бо в Росії більшість зйомок здійснювалася іноземними операторами. Взагалі варто зауважити, що ранній кінематограф, особливо в Росії, передусім звернувся до створення хронікальних

фільмів. Фотографічна достовірність кінематографа зумовила його використання як засобу документації дійсності. Але за часів Вертова кінематограф виходив із ролі атракціону і саме в цей період почали формуватися нові методи як в ігровому, так і неігровому кіно. Це стало початком процесу перетворення кінохроніки на спресовану в образи, емоційно забарвлену, політично гостру кінопублицистику. Не будемо зупинятися на розгляді складного процесу формування поняття неігрове чи документальне кіно, проте зазначимо, що саме авторська інтерпретація дійсності вивела документальний фільм на якісно новий етап розвитку. Заслуга Вертова і Флаєрті в тому, що вони першими зрозуміли значення цього важливого аспекту, котрий дав змогу перетворити хроніку на документальний фільм.

Розгляд творчості цих митців зазвичай відбувається або винятково в аспекті теоретичних поглядів, або так само беззастережно базується на практичних роботах, тобто фільмах. А якщо і включає теорію та практику одночасно, то в поле зору потрапляє лише ранній період творчості митців. Пояснимо, що ж мається на увазі. Перший стереотип, що зберігся щодо Вертова й досі, – вся його творчість розглядається з позиції вертовських ранніх маніфестів. Але ніхто, крім самого Вертова, не пояснить краще: «Заперечення були завжди ті самі – ви, Вертов, порушуєте вами ж встановлені документальні правила. Ви стаєте менш документальним, ніж будь-хто з ваших послідовників. І справді, чому саме я порушую правила, мною ж проголошені, і вношу пропозиції, що бентежать і викликають сумніви? По-перше, правила ці не залишаються незмінними і уявлення про документальну кінематографію не стоїть на місці. По-друге, мої пропозиції порушують не документальність, а стандартні уявлення про документальність. По-третє, саме мені, який встановив колись низку правил, якраз і слід піднятися на вищий ступінь розвитку, намагатися розширити коло дій. Зняти з себе окови правил. Порвати їх ланцюг, якщо він короткий»⁸. У цій фразі, напевно, закладено головну ідею – будь-якого митця обов'язково треба розглядати в цілому, тобто в загальному розвитку, а не спираючись тільки на його перші здобутки. Тільки за самий термін «життя зненацька» Вертову дорікали начебто за пропаганду знімати все підряд, адже він писав: «Не «кінооко» заради «кіноока», а правда засобами «кіноока». Тобто кіноправа. Не зйомка зненацька заради зйомки зненацька, а заради того, щоб показати людей без маски, без гриму, схопити їх оком апарата у момент не гри, прочитати кінооком їх голі думки. Не «трюки», а правда. Ось що головне в «кінооковській» роботі»⁹. Саме тому у жодному випадку не можна називати Вертова родоначальником жанру кліп, тому що в основі сучасного кліпу лежить насамперед трюкацтво.

Флаєрті, на жаль, не залишив після себе такої багатой теоретичної спадщини, як Вертов. Багато західних дослідників документального кіно зазначають: секрет

Флаєрті в тому, що він до кінця днів залишався аматором. Тому про погляди Флаєрті на кінематограф можемо судити зі спогадів про нього, його інтерв'ю, листів і щоденників, наприклад: «Дивно! Виняткова властивість кіно: коли людина озброєна камерою, вона бачить світ ніби вперше. Світ стає багатшим, повніше переживаєш особливе почуття захоплення»¹⁰. Саме вміння поглянути на реальність немов уперше і принесло Флаєрті світову славу.

Далі розглянемо інший підхід, в якому Флаєрті та Вертова визначають із позицій тільки їхніх практичних досягнень: якщо Флаєрті – то це знову ж таки «Нанук з Півночі», якщо Вертов – «Людина з кіноапаратом». І тут також не можна знехтувати фразою Вертова, котрий ще в ті далекі часи розумів, якими штампами буде окреслено його творчість: «Припустимо, що ви зробили одного разу велике, поетичне кіноузагальнення, яке пролунало на весь світ, чи означає це, що решті ліній вашого розвитку має бути покладено край? Що ви вже приречені на все життя нічого, крім поетичних узагальнень, не робити? Що на вашому лобі, немов на клітці слона, буде написано «буйвол»? Що ніхто більше не посміє, дивлячись на цю вивіску, не повірити очам своїм? Вас хвалитимуть і лаятимуть крізь раз і назавжди вчеплені окуляри. Митець повинен робити те, що його глибоко хвилює і що йому властиво і цікаво»¹¹. Ця фраза справедлива і для творчого шляху Флаєрті, бо голлівудські продюсери після успіху Нанука взяли експлуатувати його вміння поетично зображувати екзотичну дійсність і вимагали копій касово вдалого фільму. Але ні «Білі тіні південних морів», ні «Табу» – спільні роботи з відомими режисерами ігрового кіно Віллардом Ван Дайком і Фрідріхом Мурнау – Флаєрті не закінчив, зважаючи на розбіжності в художніх позиціях. «Звичайний продюсер не планує роботи «без зірки» і не думає про те, що подібний метод – гігантська перешкода реалізму»¹². Тобто, як бачимо, Вертов та Флаєрті стали заручниками своїх досягнень, і крізь ці «окуляри» їх розглядають і досі.

Взагалі є такі стереотипи стосовно цих режисерів – Флаєрті привніс в документальне кіно класичні закони літературної драматургії, а Вертов увійшов до історії як експериментатор, творець нової кіномови. Ці визначення правильні; але тільки на перший погляд. Бо якщо про Вертова-експериментатора згадують часто, то про експериментатора Флаєрті мало хто знає. А в тому самому 1927 році, коли виходив фільм «Людина з кіноапаратом», за океаном Флаєрті почав знімати теж такий своєрідний портрет міста – «Двадцятичотирьохдоларовий острів». Це фільм про один з районів Нью-Йорка, який знімався тільки із застосуванням довгофокусних об'єктивів з дахів хмарочосів міста, звідки його мало хто бачив. Цей фільм, на жаль, не був закінчений, і, окрім показу в кіноклубі, його використали задля проекції в експериментальній балетній постановці. Взагалі Флаєрті одним з перших почав активно використовувати довгофокусну оптику в документальному фільмі, хоча той самий Михайл

Кауфман, брат та оператор Вертова, пише: «<...> в 1924 році я розробив довгофокусний об'єктив, що його в радянській кінематографії до цього ніхто не застосовував. Але особливо виразних результатів ми не досягли, хоча саме цей об'єктив і став емблемою кіноока»¹³. До речі, Флаєрті належать ще декілька важливих відкриттів. Саме він уперше зняв фільм на панхроматичну плівку – «Моана південних морів», який відрізняється саме естетикою зображення. Також у фільмі «Гончар» (1925 р.) Флаєрті вперше в кінематографі використав не дугові лампи, а лампи з ниткою розжарення і знімав при цьому також на панхроматичну плівку. Річ у тому, що ця плівка малочутлива до блакитних і зелених зон спектра, це й дало можливість зробити своєрідну виразну тонопередачу. Небо і зелень притемнені, а темна шкіра тубільців, навпаки, висвітлена, і, напевно, саме через це з'явилася друга назва «Білі тіні південних морів» – ігрового фільму, побудованого на тому самому матеріалі, що і «Моана». Флаєрті писав: «Потрібно експериментувати з апаратом, постановник користується апаратом, як художник пензлем, – він творить ним. Об'єктив бачить краще, ніж людське око, і аналізує дійсність набагато глибше»¹⁴. Чи не перегукується це з вертовським: «Я приходжу не з пензлем, а з кіноапаратом, з приладом більш досконалим, та хочу проникнути у природу з художньою метою, з метою зробити образні відкриття, добути дорогоцінну правду не на папері, а на плівці шляхом спостережень, досвідним шляхом»¹⁵. Унікальність Флаєрті ще й у тому, що він був незаперечним піонером, першим повноцінним режисером-оператором в історії кіно, бо всі свої перші фільми знімав і як оператор. Можна сказати, що «Людина з кіноапаратом» – це ода такому типові документаліста, який сам обирає з розмаїття реальності сюжет і сам знімає його. Отже, ми спробували спростувати поверховий погляд на Флаєрті як оповідача, а ретельне вивчення щоденників Вертова доводить, що останній був не лише експериментатором. І ще раз дивує прозорливість цієї людини, і не тільки щодо майбутнього кінематографа, а й сприйняття його творчості. «Велика невинуватна брехня міститься в розгляді Вертова крізь окуляри часів «Людини з кіноапаратом». Необхідно знати, що я не шукаю винаходів у сфері чистої форми. Навпаки, шукаю таку тему і такі виробничі умови, де був би позбавлений вимушених ускладнень, вимушених прийомів зйомки або монтажу»¹⁶.

«Чи спадає кому-небудь на думку, що Вертов зовсім не добровільно робить останніми роками фільми оглядового, узагальненого характеру, що марно відкидалися всі його пропозиції про портретні галереї, заявки на фільми про окремих людей і т.д. Що марно відхилялося все пов'язане з обмеженням місця і подовженням часу для глибшого показу, оскільки видавалося порушенням установленого порядку і порушенням непохитного уявлення про Вертова як про майстра неосяжних оглядів»¹⁷. Саме з цього уривка помічаємо, що Вертова цікавило як режисера і як це збігається з методами Флаєрті. І, головне, не можна

судити про методи цього режисера тільки за його фільмами, іноді можна сказати набагато більше, заглянувши у задуми, і саме такий матеріал дає можливість розвитку на майбутнє.

Зараз якраз і поглянемо на це майбутнє, хоча для сучасника це може виявитися «давниною». Варто звернути увагу саме на напрям, що про нього так і не сказали автори концепції кінофестивалю «Флаєртіана», тобто йтиметься про «кіноправду». Становлення цього терміна в історії сучасного документального кіно теж не було однозначним. Наприклад, Жан Руш, який і вважається засновником цього напрямку в сучасному документальному кіно, в одній з дискусій у 1963 р. зазначив: «Я думаю, що безглуздо наклеювати ярлики <...> Якщо Едгар Морен і я назвали «Хроніку одного літа» «кіноправдою», то це просто було зроблено на честь одного з найвидатніших попередників цього напрямку – Дзиги Вертова. Вийшовши на вулиці Парижа, ми зробили нашою прихованою камерою і записувальним кіноапаратом те, що хотів зробити Вертов. Але абсурдно дотримуватися самого тільки визначення, «кіноправда» приховує багато різного – від етнографічного кіно до справжнього документального реалізму. Чи то фільм, знятий безпосередньо, чи фільм, що відтворює події. На мій погляд, «кіноправда» є поєднанням наукового дослідження дійсності з кінематографічним мистецтвом. Не треба надавати великого значення термінові»¹⁸. З цього вислову видно, як «легко» відродився кінотермін «кіноправда» в сучасному документальному фільмі. Першим фільмом «Кіноправди нового часу», назовемо це так, вважається фільм «Хроніка одного літа». Хоча весь фільм складається з інтерв'ю, в основі яких лежали запитання: «Як ви живете? Чи ви щасливі?» Як бачимо, автор напрямки назвав свої досягнення лише на честь Вертова. До вертовських теорій це має дуже опосередковане відношення, може тільки тим, що він першим зняв документальне інтерв'ю з бетонщицею Белік у «Трьох піснях про Леніна», але сам термін «кіноправда», котрий вживали просто для нагадування про його автора, вже починають застосовувати і теоретики у своїх працях. Наприклад, Люк деГейч у своїй невеликій роботі «Кіно і соціальні науки» пише, що «в історії «кіноправди» виразно простежуються два протилежні впливи. Перший належить Дзизи Вертову, який «думав, що око кінокамери, об'єктив був новим засобом бачення світу, що існувала кінематографічна дійсність, відмінна від реальної». Для Вертова камера була додатковим інструментом, додатковим відчуттям. Згодом, виходячи з такого розуміння призначення камери, він брався до творчості в монтажі (на погляд автора цієї статті, це й є яскравим прикладом розгляду Вертова з позиції його перших маніфестів і «Людини з кіноапаратом»). Іншим виявився вплив Флаєрті, який застосував зовсім інший метод – метод камери-співучасниці. Камера перебуває серед персонажів, вони звикають до

неї, апарат фіксує тільки те, чого хоче автор. А Дзига Вертов пускав у хід свою камеру і чекав, що відбудеться щось»¹⁹.

І знову відзначимо інтерпретації, котрі засновані на поверховому вивченні творчості Вертова та Флаєрті, тому що теоретичні висновки робляться тільки з практичних робіт – фільмів, і не враховуються теоретичні здобутки (саме Вертова). Але головне досягнення – це те, що тут їх відносять до одного напрямку документального кіно – до «кіноправди». Далі зосередимося на особливості методів зйомки, тобто опосередкування дійсності, у яких деґейч бачить головну різницю. І насамперед слід зазначити, що Вертов ще на початку свого творчого шляху окреслив усі види спостереження:

- «тривале спостереження (щоб люди звикли до камери, забули про неї, не звертали уваги);
- спостереження на тлі події (кінооко і пожежа);
- спостереження прихованою камерою (кінооко і поцілунок);
- спостереження з штучним відверненням уваги (організувати ситуацію і зафіксувати поведінку людей)»²⁰.

Головне, що Вертов ніколи не виділяв той чи інший спосіб спостереження як головний у своїй практиці, отож, перший метод спостереження збігається з методом Флаєрті, що описаний самим деґейчем. Тут не можна не пригадати одну цікаву деталь. Це інтерв'ю Міхаїла Кауфмана, що його він дав Жоржеві Садулю у 1959 році, де він описує творчі пошуки під час зйомки першої серії «Кіноока» – «Життя зненацька»: «Ми обладнали на одному з московських бульварів невелику споруду, що нагадує будку телефону-автомата. Я сховався всередині. Перехожі не помічали, що їх знімають, проте результати виявилися нікчемними. Після довгих спостережень я зумів-таки відобразити декілька цікавих сцен, але їх було дуже мало і, що важливіше, вони виявилися малозначущими»²¹. Далі Кауфман описує, як він намагався експериментувати з довгофокусними об'єктивами, проте і цей шлях не дав кардинального вирішення проблеми, і нібито цей факт дає нам підстави вважати, що деґейч правий, але потім, що для нас є найцікавішим, Кауфман згадує епізод з фільму «Кінооко», який цілком підтвердив зворотне. Він описує, як супроводжував машину «швидкої допомоги», що виїжджає за телефонними викликами. Робітник, який опинився під землею, надихався отруйного газу. Кауфман описує свої дії – «включив камеру ще в машині й знімав з ходу вулиці; коли приїхали на місце, то ніхто не звертав уваги на камеру, всі були зайняті порятунком людини, яка постраждала. Приїхали близькі потерпілого. Вони дивилися на нього, іноді затуляли обличчя руками. Ось припиняють штучне дихання, ось відновлюють. Вираз обличчя оточення стає дедалі драматичнішим. Врешті-решт вочевидь зрозуміло, що людина померла. І тоді спалахує відчай. Звісно, все це я зняв. Але і зараз, через 36 років, я не можу забути те, що спостерігав крізь об'єктив

камери, особливо людей, які побачили смерть»²². Тобто з цієї фрази видно, що це саме й був метод, про який писав Люк деГейч як про метод, що його застосовував Флаєрті, і який у сучасній термінології документального кіно називають методом «звичної камери». Але парадокс полягає у висновках, що їх роблять автори з цього випадку. Кауфман говорить: «Цей випадок допоміг нам відкрити новий спосіб захопити життя зненацька, що полягає у використанні спеціально організованої групи, здатної викликати у людей переживання, інтерес, реакцію, що їх ми могли б відобразити на плівці, не привертаючи уваги до камери»²³. Цей вислів – яскравий приклад того, що іноді навіть самі автори «по-своєму» інтерпретують те або інше своє досягнення, і у практиці Вертова це повторювалося кілька разів. Тобто з вдалого досвіду «відкритого спостереження» робляться абсолютно інші висновки. Кауфман продовжує: «Цей метод (метод-спостереження з відверненням уваги) був використаний мною в 1924 році у роботі над одним з епізодів фільму “Людина з кіноапаратом”. Виступ китайського фокусника настільки загіпнолізував натовп дітей, що я зміг уловити на їхніх обличчях вираз, котрий раніше не передавався на плівці»²⁴. Цей епізод з популярної картини «Людина з кіноапаратом» став визначенням «методу зйомки Вертова» для кінокритиків. Той самий Садуль відразу після інтерв'ю Кауфмана пише: «Отже, Вертов і Кауфман, відмовившись від постановочних прийомів заради «життя зненацька», прийшли-таки до організації зйомок, правда, абсолютно іншим шляхом, ніж Флаєрті, – до постановки документальних епізодів»²⁵. Тобто у цьому аспекті для різних критиків і крилася принципова різниця між методами Флаєрті та Вертова: «Шлях Дзиги Вертова, тобто шлях кіноока, яке реєструє життя, не намагаючись втручатись у нього. У своїх фільмах «Луїзіанська історія», «Людина з Арана» Флаєрті застосував документальну постановку, примусив простих людей виконувати заздалегідь написаний сценарій, спрямовуючи їх, ніби у павільйоні»²⁶. Своєю чергою, сам Флаєрті писав про власний метод: «У фільмах такого жанру вибір героя – відповідальний момент. Ми не користуємося професійними акторами, і нам необхідно вибрати людей, здатних жити в своїй ролі. Якщо ви знайдете таку людину і примусите її представити те, що вона робить щодня, вона зіграє краще за професіонала»²⁷. Тут неозброєним оком видно, як спорідненість так і різницю, але, хоч як дивно, теоретиками зазвичай цей аспект методу «документальної постановки» Флаєрті ніби «ненавмисно» опускається. Флаєрті у більшості своїх фільмів був вірний своєму методу, що його він винайшов під час зйомки свого першого фільму. Скажімо, ось як він згадує зйомку епізоду полювання в «Нанукові», котрим згодом захоплювалось не одне покоління документалістів: «Припустимо, ми підемо туди, – сказав я, – тобі й твоїм людям доведеться полювати, якщо це знадобиться мені для фільму. Ти пам'ятатимеш, що мені потрібна картина того, як ви полюєте на моржів, а не їх м'ясо? – Так-так. Аггі

(фільм) на першому місці, – чесно, серйозно завірив він мене, – ніхто не ворухнеться, жоден гарпун не буде кинутий, поки ти не подаси тому знак»²⁸. Повертаючись до методу, ми можемо зробити висновок, що так званого «чистого» документального спостереження, що іноді приписується цьому фільму, в ньому не було. Хоча таку технологію роботи можна виправдати недосконалістю тодішньої техніки і тим, що Флаерті знімав цей фільм сам на сам. Митець дуже прискіпливо підходив до вибору персонажів. В «Нанукові» він відібрав 12 ескімосів, а потім уже з них обрав Нанука. У «Людині з Арана» він узагалі зібрав сім'ю з абсолютно чужих людей, а головний герой – людина з Арана – був ковалем, якого Флаерті майже місяць умовляв зіграти рибалку. Ось що пише кіномитець: «Ми працювали тим самим методом, що і у всіх наших картинах. Відібрали найпривабливіших людей, які могли представити сім'ю і через неї розповісти нашу історію. Пошуки типажів – завжди довгий і важкий процес. Дивовижно мало осіб витримують проби»²⁹.

Тобто Флаерті обирав типажі, й ті займалися тими самими справами, що і у своєму повсякденному житті (майже як лікарі у випадку з «швидкою допомогою»). Але все ж таки Флаерті їм пропонував обставини. Він пише: «Справа постановника – відшукати крупицю величі в кожному народі, знайти хоч би один жест, який би чітко виразив це»³⁰. Це дуже нагадує вертовську фразу: «Узагальнення – як розгляд життя з пташиного польоту, охоплення можливо більшого кола явищ. Митець повинен уміти показати всю красу і своєрідність індивідуальності й одночасно виявити в ній характерні ознаки спільного – народу, епохи, життя»³¹. Можна сказати, що тут ми вже починаємо суперечити самі собі – в чому ж тоді полягала документальність цих фільмів? Як стверджує сам Флаерті: «У виборі матеріалу сенс має виходити зсередини природи, а не з вигадки постановника, метою повинно бути правдиве зображення, яке включає атрибути навколишнього світу і зв'язує драматичне з істинним»³².

Секрет Флаерті полягав у тому, що він перебував серед своїх героїв рік-два, а серед ескімосів узагалі прожив п'ять років. Тому митець визначав для себе характерні епізоди життя для даної місцевості, й ні в кого не виникало сумнівів у тому, що вони бачать правду, навіть у корінних мешканців цієї місцевості.

Річард Лікок – оператор фільму «Луїзіанська історія» згадує: «Він був змушений працювати так. По-перше, через примітивність устаткування і по-друге, його фільми мали подобатися широкій публіці. Але ми знали й абсолютно іншого Флаерті – Флаерті, який міг годинами вистежувати диких звірів, спостерігати за буровою вежею в очікуванні нафтового фонтану, чекати наближення бурі. Тут він аніскільки не втручався в хід подій, не намагався їх контролювати, він підкорявся їм, і, здається, це краще з усього того, що він

робив»³³. Звідси ми можемо дійти висновку, що був ще й інший Флаєрті – пристрасний спостерігач, який, не шкодуючи сил, вичікував потрібний момент.

У другій половині творчого шляху митці нібито помінялися методами. У Вертова цей період почався після «Трьох пісень про Леніна». У своєму щоденнику він так і записує: «Після закінчення «Трьох пісень про Леніна» наша група ухвалила рішення перейти від роботи над поетичним фільмом оглядового типу до роботи над фільмами про поведінку людини. Понад сподівання ми, замість вітання і підтримки, зустріли протидію адміністрації»³⁴.

У цьому й полягала трагедія Вертова – його задуми щодо зйомок «поведінки людини» залишилися тільки на папері. Не випадково, перебуваючи в евакуації в Алма-Аті, він у своєму щоденнику занотовує казахську мудрість – «про людину треба судити по її задумах, а не по тому, що з них вийшло»³⁵. Тому нам і варто судити за задумами митця, тим більше що документальне кіно в Радянському Союзі візьметься за подібні теми років так через двадцять п'ять. «Мені важливо знати: чи є помилкою моє прагнення не повертатися назад до вже пройденого, а намагатися проникнути в ще не пройдене, скажімо, в сферу показу живої документальної людини: сім'ї, бригади, невеликого колективу, доступного спостереженню при середніх технічних можливостях, якщо це помилка, то чому. Якщо не помилка, то хіба не можна допомогти мені в цьому напрямі? Вибір такого героя важкий, але, коли він нарешті зроблений (наприклад, у питанні про Покришкіна), мене раптом забувають. Хіба сильне бажання – це не 80 відсотків успіху? Чи є помилкою моє подальше прагнення до спостереження в часі, до тривалого спостереження, з якого я почав свою діяльність у кінематографії й від якого був відхилений у бік широких оглядів? Хіба спостереження за відновленням, скажімо, Новоросійська, або однієї суднобудівної верфі, або навіть одного затопленого судна не є гідним пензля художника? Я пропонував, наприклад, «відновлення людини» – повернення до повнокровного життя вибулого зі строю воїна. Мені ніхто не пояснив, чому це неправильно, чи заявка не так зроблена, або взагалі це не потрібно?»³⁶. З цієї вертовської фрази чітко проглядається позиція Вертова – він схилився до методу тривалого спостереження й відносив себе радше до майстрів цього методу ніж до нав'язаних йому «широких оглядів». Ну а якщо ми подивимося на здобутки зарубіжних кінематографістів, то помітимо – велика частина задумів Вертова втілена, але значно пізніше. Сталося так, що західні майстри розглядали теоретичну спадщину Вертова як прямий заклик до дії, маються на увазі американські та англійські стрічки про сім'ю, котрі знімалися впродовж двох років. Але у той час радянське керівництво не хотіло й чути про задуми Вертова і відхилило всі його пропозиції з приводу «галереї портретів», іноді мотивуючи це тим, що такий метод є завданням не документального кіно, а ігрового, та вбачаючи в заявках драматичну історію.

Щодо Флаєрті, то саме в цей, скрутний для Вертова, період, на замовлення відділу сільського господарства держдепартаменту США він знімає фільм «Земля». Для Флаєрті це була зовсім незвична робота. По-перше, митець близько 2-х років подорожував по Сполучених Штатах і знімав збитки, що їх зазнали фермери від ерозії ґрунту та початку Великої депресії. По-друге, це один з небагатьох фільмів Флаєрті, де відсутня сім'я, що пов'язує і формоутворює сюжет, і, по-третє, зміст фільму був гостро соціальним. Можна сказати, що йому випало завдання зробити поетичний огляд, тобто фільм такого роду, що їх Вертов створював практично все життя. Ось що пише сам Флаєрті в одному з листів: «Річ у тому, що я працюю у поті чола свого над фільмом, який зараз намагаюся закінчити. Це замовлення уряду. У мене ніколи ще не було складнішої роботи. Часом мені здається, ніби я стою на голові»³⁷. Саме цей фільм розглянемо детальніше. Флаєрті, як, у принципі, йому було властиво, мав величезну кількість ним же відзнятого матеріалу, але різниця полягала в тому, що цей матеріал не обмежувався однією місцевістю. Його знімали на величезних територіях США, і в основу цього матеріалу покладено трагедію народу. Тому Флаєрті зазнавав великих труднощів у організації матеріалу. Для того щоб опанувати монтаж, він запросив Гелен ванДонген. Ось яке перше враження вона записала: «З усіх його повнометражних стрічок тільки «Земля» була чисто документальна, але навіть тут Флаєрті не міг утриматися від маленької адаптації відповідної його фантазії. Я маю на увазі епізод, в якому старий негр витирає пил з дзвонів на плантації. Я не була присутня на натурних зйомках цього епізоду, тому не можу сказати, що мої припущення достовірні, але я проглянула багато документально-хронікального матеріалу і знаю, яким він постає перед камерою. Дуже рідко бувало, щоб я не могла відрізнити постановочні сцени від документальних. Не сумніваюся, що старий негр жив у розваленому будинку, але впевнена, що це була ідея Флаєрті – примусити старого витирати пил з дзвона. Всі сцени і дублі мають ті самі характерні риси. Старий чекає початку зйомки – команди режисера рухатися до дзвона. І після того, як стер пил, чекає нової команди. Ті, хто бачили цей епізод, називали його найпоетичнішою, незабутньою сценою. У тому-то й була перевага Флаєрті: він умів придумати і поставити епізод, але якщо при найближчому розгляді виявлялося, що він різниться за стилем з іншими сценами, готовий був відмовитися від нього. Коли я по простоті душевній запитала Флаєрті, чи це так, він не відповів і вийшов з кімнати»³⁸. Ми бачимо, що Флаєрті вперше усвідомив недосконалість свого методу, а головне – побачив, що матеріал з максимальною достовірністю перемагає його, хоч і поетичну та засновану на документальному або реалістичному матеріалі, але все ж таки фантазію. Ще одна важлива деталь, що стосується цього фільму, – це єдиний фільм Флаєрті, який цілком побудований на дикторському тексті, а якщо точніше – на контрасті тексту і зображення (те чому завжди надавав великого значення Вертов). Флаєрті

довго не міг придумати, як організувати цей матеріал. Як уже зазначалося, всі його фільми народжувались у переглядовому залі, отож він сидів і постійно коментував матеріал. І тоді Гелен ванДонген запропонувала хід – записати його коментарі й використовувати як дикторський текст. Хоч як дивно, Флаєрті погодився. І зрештою вийшов дивовижної сили поетичний документальний огляд. Свідченням цього може бути той факт, що фільм одразу ж заборонив уряд США і його показали тільки в декількох кіноклубах. Цікаво, що в 1965 р. Михайло Ромм, монтуючи «Звичайний фашизм», озвучив фільм власними коментарями теж за порадами монтажниць.

Як бачимо з усього вищезазначеного, Вертов і Флаєрті на практиці не обмежували себе «властивим» методом, а працювали, використовуючи всю палітру прийомів. Хоча Вертову застосувати їх на практиці й не вдалося, але теоретично він так виклав свої пошуки, що його спроможність у втіленні задумів на практиці не викликає сумнівів. Нині можна допевнитися, що його статті і щоденники також «продукують фільми» й досі, як і кінотвори митця. То вже згодом теоретики і критики іноді достатньо стереотипно сформулювали методи, властиві одному та другому, та, головне, понад такий тривалий час ці стереотипні погляди досі живі. Втім, найбільші документалісти-практики ніколи категорично не відокремлювали Флаєрті та Вертова. Грірсон зауважував: «Для мене різниця між Вертовим і Флаєрті всього лише в півтонах»³⁹. А Йоріс Івенс говорив про те, що «виріс із Флаєрті і Вертова. І це не можна заперечити»⁴⁰. Тобто зараз можна сказати, що сучасний документальний кінематограф узяв від Вертова теорію методу зйомки, а в кінцевому підсумку спрямований на створення драматичної розповіді, як це робив Флаєрті. Ще одна цікава деталь: як Вертова називали поетом, так і Флаєрті не оминали цим визначенням, але якщо останнього можна порівняти з Волтом Уїтменом, то Вертов – це, звичайно ж, Володимир Маяковський. Таке порівняння впливає саме з аналізу ідеологічно-тематичного аспекту фільмів цих митців, що його розглянуто у цій статті на користь детальному розглядові становлення методу. І ось що цікаво: в теорії літератури Уїтмена та Маяковського відносять до одного напрямку. До речі, Флаєрті та Вертов наприкінці життя зазнали трагічної долі, ані перший, ані другий не мали можливості працювати. Хоча обставини й система кінематографії, державний устрій та й взагалі соціальне середовище, в якому перебували ці митці, були діаметрально протилежними, однак як всесвітньо відомому Вертову не давали працювати в радянській кінематографії, так і касово вдалому Флаєрті не знайшлося місця серед капіталістичної розважальної кіноіндустрії. Як Вертова все життя сприймали за його видатними маніфестами, експериментами та фільмами, так і у Флаєрті намагалися постійно експлуатувати його вміння поетично зображувати дійсність. А найтрагічніше те, що по-варварськи поставилися до спадщини митців. Студія Парамант дозволила собі

просто викинути оригінал-негатив «Моани» через брак місця в архіві. Хоча, як уже наголошувалося, цей фільм має історичне значення для кінематографа, оскільки був першим документальним фільмом, знятим на панхроматичну плівку і в цілому відігравав не останню роль у розвитку неігрового кіно. Багато фільмів Вертова розібрали по частинах для різних хронікальних оглядів. Навіть Довженко свого часу розібрав негатив стрічки «Тобі, фронт» для свого фільму «Битва за нашу Радянську Україну». Але, мабуть, найвищого піку таке явище досягло зараз – це неглибоке, поверхнєве, засноване лише на інтерпретаціях та певних стереотипах уявлення і вивчення спадщини цих великих майстрів документального кіно. У сучасному кінематографі з'являються нові й нові течії документального кіно, і починають вони з маніфестів, у яких теоретично обґрунтовують обмеження свого методу – «маніфести дійсного», «реального кіно» та «догментального кіно», і які тим самим ніби продовжують традицію Вертова. Але суть полягає не в обмеженні себе теоріями методів, а в тому, до чого закликали Вертов і Флаєрти, – до глибшого аналізу навколишньої дійсності та поведінки людини. Адже почасти нині озброєні до зубів документалісти вельми інтенсивно і тривало спостерігають за тим, що відбувається, не вимикаючи при цьому камеру. Проте не завжди процес спостереження пов'язаний з осмисленням того, що відбувається, на осмислення просто не залишається часу. Іноді це виливається в суто кількісне виробництво, яке лише реєструє дійсність у «конвеєрний» спосіб.

¹ <http://www.flahertiana.ru/2008/>

² Дзига Вертов в воспоминаниях современников: Сб. – М., 1982. – С. 76.

³ Правда кино и киноправда: Сб. – М., 1967. – Т. 4. – Ч. 2. – С. 144.

⁴ Садуль Ж. Всеобщая история кино. – М., 1982. – С. 270.

⁵ Там само. – С. 274–275.

⁶ Там само. – С. 282–283.

⁷ Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. – М., 1963. – С. 36.

⁸ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. – М., 1966. – С. 256.

⁹ Там само. – С. 143.

¹⁰ Флаєрти Р. Статьи, свидетельства, сценарии. – М., 1982. – С. 191.

¹¹ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. – М., 1966. – С. 245.

¹² Флаєрти Р. Статьи, свидетельства, сценарии. – М., 1982. – С. 191.

¹³ Садуль Ж. Всеобщая история кино. – М., 1967. – Т. 4. – Ч. 2. – С. 287.

¹⁴ Флаєрти Р. Статьи, свидетельства, сценарии. – М., 1982. – С. 191.

¹⁵ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. – М., 1966. – С. 224.

¹⁶ Там само. – С. 241.

¹⁷ Там само. – С. 244.

¹⁸ Правда кино и киноправда. Сб. – М., 1967. – С. 144.

¹⁹ Там само. – С. 145.

²⁰ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. – М., 1966. – С. 18.

²¹ Садуль Ж. Всеобщая история кино. – М., 1982. – Т. 4. – Ч. 1. – С. 287.

- ²² Там само. – С. 288.
²³ Там само. – С. 288.
²⁴ Там само. – С. 288.
²⁵ Там само. – С. 288.
²⁶ Там само. – С. 97.
²⁷ **Флаэрти Р.** Статті, свідельства, сценарии. – М., 1982. – С. 189.
²⁸ Там само. – С. 174.
²⁹ Там само. – С. 189.
³⁰ Там само. – С. 191.
³¹ **Вертов Д.** Статті, дневники, замысли. – М., 1966. – С. 241.
³² Там само. – С. 192.
³³ **Герлингауз Г.** Кинодокументалисты в битвах нашего времени. – М., 1986. – С. 97.
³⁴ Там само. – С. 210.
³⁵ Там само. – С. 247.
³⁶ Там само. – С. 255.
³⁷ **Флаэрти Р.** Статті, свідельства, сценарии. – М., 1982. – С. 191.
³⁸ Там само. – С. 140.
³⁹ **Герлингауз Г.** Кинодокументалисты в битвах нашего времени. – М., 1986. – С. 41.
⁴⁰ Там само. – С. 33.

КІНЕМАТОГРАФ ФЕЛЛІНІ: ПАРАДИГМА ПРИРОДИ І КУЛЬТУРИ

Фелліні належить до тих митців, у творчості яких природа і культура існують у нерозривній єдності. Так само і його «особистий» Рим виростає із землі та води, щоб назавжди залишитись Вічним містом. Інструментарій пізнання природи і культури, їх екранна інтерпретація – це символи колективного позасвідомого, міфологеми і творча фантазія митця.

Ключові слова: природа, культура, символ, міфологема, фантазія.

Феллини принадлежит к тем художникам, в творчестве которых природа и культура существуют в неразрывном единстве. Так же и его «личный» Рим вырастает из земли и воды, чтобы навсегда остаться Вечным городом. Инструментарий познания природы и культуры, их экранная интерпретация – это символы коллективного бессознательного, мифологеми и творческая фантазия автора.

Ключевые слова: природа, культура, символ, мифологема, фантазия.

In the works of a group of artists that Fellini is a part of, the nature is unseparated from the culture. Together, they form a unity. His «own» Rome arises from the soil and water and stays an Eternal city forever. Culture and nature's knowledge instruments, their interpretation on the screen – are the symbols of collective unconscious, mythologems and artist's fantasy.

Keywords: nature, culture, symbol, mythologem, fantasy.

Друга світова війна випалила болісний слід у свідомості людства, змінила масштаби і виміри моральних цінностей. Всім відомий вислів Адорно, що після Освенцима світ став іншим і вже неможливе те гармонійне, замкнене на собі мистецтво, яке могло відсторонюватися від суспільних потрясінь і не заглядати у прірву, відкрити злочинами, масштабів яких ще не знало людство.

У повоєнній Італії розквітає нова, натхненна ідеалами антифашистського опору культура, найбільш плідним і могутнім паростком її став неореалізм в італійському кіномистецтві.

У неореалістичних стрічках послідовно утверджувалась віра в людину, прекрасну і добру за своєю внутрішньою суттю. Ця віра жила в стрічках Р. Росселліні і В. де Сіка, Д. де Сантіса і Л. Вісконті.

На італійському екрані з'явилися персонажі в усій конкретиці їх характеристик – і психологічних, і соціальних. Ця точність була і моральною позицією митця, і незвичною, іноді просто вражаючою достовірністю і конкретикою екранного письма.

У роки соціальних та економічних потрясінь, у роки війн і революцій здавалося, що зовсім недалеко ті вимріяні часи, коли справедливий суспільний устрій стане запорукою загального щастя. Та ось героїчна, сповнена трагізму епоха відходить у минуле, а довгоочікуване загальне щастя, як фата-моргана, відходить все далі й далі до обрію, не даючи наблизитися до себе.

В Італії, як і в усій Європі, вже з початку 50-х років ХХ ст., активно заліковувались рани, завдані війною, відходили в минуле голод, розруха, безробіття. Дедалі помітнішим стає утвердження «суспільства споживання» з його нестримною жадобою до накопичення матеріальних благ, устремлінням до задоволення найбезумніших бажань. І разом з тим усе відчутнішим стає безглуздість існування, чимраз наочніше проявляється взаємовідчуження людей. Солідарність, що виникала перед загрозою загальної небезпеки, зникає. Людина залишається наодинці зі своїми проблемами, марними надіями і сподіваннями. Щораз частіше вживають слова «відчуженість», «некомунікабельність», «абсурдність» існування. Саме тоді й прозвучав сартрівський афоризм «пекло – це інші». Люди, які існують, не розуміючи, не знаючи одне одного, стають витокком пекельних мук, знярядям тортур. Чимраз відчутніше фіксується і в філософії, і в мистецтві драматична колізія протистояння людини і соціуму. Дедалі частіше суспільство трактується як зло, зовнішня сила, що пригноблює особистість, нав'язує свою сліпу, жорстоку волю, призводить до нівелювання людського «Я». Саме в цей період зростає впливовість на митців філософії буття, найчастіше в її сартрівсько-камюсівському варіанті, доповненому персоналістськими поглядами.

З надр неореалізму виходять митці, надзвичайно різні за своїми творчими уподобаннями і напрямком пошуків. Та Федеріко Фелліні й Лукіно Вісконті, Мікеланджело Антоніоні і П'єра-Паоло Пазоліні об'єднують прагнення в своїх фільмах виступити на захист особистості перед майже міфічною, ірраціональною силою, яку являє собою соціум як такий. Провідна тема їх творчості – доля людини, яка безсило борсається в тенетах самотності, з жахом усвідомлює всю абсурдність свого існування. Кожен з цих митців шукав свій

дороговказ для виходу з глухих кутів, куди заганяє людину доля. Це могло бути і повернення до одвічної природи, що її людина відкриває і в собі, і в навколишньому світі, і реалізація себе в абсурдному, безнадійному бунті, і мужнє прийняття своєї долі з гідністю стоїка, і порятунок в любові до ближнього. Та головне – бути почутим, побороти свою самотність.

Федеріко Фелліні як митець пов'язаний з неореалізмом генетично. Не слід забувати, що його прізвище як одного з авторів сценарію стояло в титрах «еталонного» неореалістичного фільму «Рим, відкрите місто». Співпраця з метром неореалізму стала для Фелліні не тільки школою професіоналізму. Високий гуманізм автора «Рима – відкритого міста», «Пайзи», «Франциска – менестреля Божого» (в двох останніх Фелліні був також співавтором сценарію) дав йому найважливіші духовні орієнтири. *«Дуже можливо, що, якби не відбулася зустріч з Росселіні, я був би зараз кимось іншим, скажімо, директором цирку... Я дуже любив Росселіні, він був визначним митцем, з часів «Рима, відкритого міста» і особливо «Пайзи» я почував до нього вдячність як до свого вчителя. Він розпочав увесь рух неореалізму, причому не лише в технічному, а й духовному, моральному плані. Шкода, що він давно вже не створює нічого визначного. «Генерал Делла Ровере» – гарний фільм, та в ньому немає могутності «Пайзи» і внутрішньої сили фільму «Франциск – менестрель Божий», Я вважаю найкращим фільмом Росселіні фільм про Франциска Ассизького»¹.*

Це уривок з інтерв'ю, що його дав Фелліні Тетяні Бачеліс у Москві 1963 року. Він тоді вже був автором фільмів «Дорога», «Ночі Кабірії», «Солодке життя» і привіз на Московський кінофестиваль один із своїх найособистіших фільмів – «8S ». Важливо, що, зберігаючи любов і повагу до свого вчителя, він одним з найкращих фільмів називає картину про католицького святого. Для Фелліні була надзвичайно близькою постать Франциска з Ассизі, який був не тільки проповідником, а й поетом, який славив красу світу Божого, закликав людей жити в любові і взаєморозумінні. Люди, чия віра в Бога щира, як у дитини, не залежать від швидкоплинних житейських обставин. Саме такі постаті були найближчими для Фелліні. Вони і з'являться в його стрічках, хай і житимуть не в далекому середньовіччі, а в наші часи.

Від Росселіні, від неореалізму в цілому митець зберіг симпатію до людини з бідного передмістя, до італійської провінції з її колоритним побутом і діалектами. Та йому судилося йти далі.

Ці подальші кроки не завжди були зрозумілі і прийнятні для тих митців, що надто захоплювались марксистськими ідеями. А популярність останніх була у повоєнній Італії незаперечною. Вони не готові були поділити думку Фелліні про те, що *«з усіх пригод, які підготувало нам життя, найважливіше і найцікавіше – відбутися у подорож усередину самого себе. І, незважаючи на всю*

небезпеку, яку вона за собою веде, жодна інша подорож не може бути настільки природною, цікавою і героїчною»².

Як Данте, котрий блукає колами пекла, кіномитець знаходить у цій незвичайній подорожі поводиря, який допомагає йому йти небезпечними стежками самопізнання, обминаючи кручі і прірви позасвідомого.

Із великою вдячністю згадує Фелліні відомого лікаря-психоаналітика Бернгарда, який познайомив його з працями Карла-Густава Юнга. Саме в особі основоположника аналітичної психології і побачив Фелліні свого Вергілія. Митцеві надзвичайно імпонувала «наукова смиренність» Юнга перед таємницями життя.

«Його думки, його ідеї не претендують на те, щоб стати доктриною, їх мета – лише показати нову точку зору, інше ставлення, яке може збагатити і розвинути твою особистість, привести тебе до більш свідомої, більш відкритої чутливої поведінки і примирити із втаємниченими, задавленими»³.

Вже в «Дорозі» Фелліні продемонстрував, наскільки близьке йому саме юнґіанське трактування символу, як засобу, що сприяє виявленню невиявленого, стимулювання інтуїції. Показове зіставлення, навіть протиставлення Юнга і Фрейда, що його пропонує Фелліні. На думку митця, *«для Юнга символ – це засіб хоча б неявно висловити невисловлюване. Для Фрейда ж – приховати те, що не дозволено висловлювати»⁴.*

Фелліні зауважував, що йому здавалось, нібито Юнг написав усе спеціально для нього. Особливо вразило митця схиляння швейцарського вченого перед уявою, його трактування сновидінь як архетипічних образів, що є результатом колективного досвіду людства.

Оскільки внутрішнє життя для Фелліні із самого дитинства важило значно більше, ніж зовнішні події, саме сни найчастіше були для нього джерелом натхнення. А сни, на думку митця, це те, що залишилось людині з найдавніших, найархаїчніших часів, і нас терзають майже ті самі нічні страхи і кошмари, що і наших печерних предків у глибині тисячоліть.

Митець сприймає «денну» свідомість, яка і «править» сучасною цивілізацією, як тонкий шар, під яким грізно дихає магма позасвідомого, тобто те, що належить довічній природі.

Після виходу «Дороги», її безпрецедентного успіху, режисер зазнав нищівної критики з боку тих кінематографістів, які вважали себе охоронцями неореалістичних ідей та принципів.

На сторінках часопису «Контемпоранео» («Сучасник») розгорнулася палка дискусія, поштовх до якої дав відкритий лист до Фелліні кінематографіста Массімо Міди. Міда, який мав виразно «ліві» погляди, закидав Фелліні плутану спробу *«поєднати французьку пантеїстичну містику з песимістичною екзистенціалістською теорією туги і відчаю»⁵.* Далі він додає, що історія

Джелльсоміні і Дзампано – це щось середнє між експресіонізмом і екзистенціалізмом, і дорікає режисерові за дешеву літературщину сюжету⁶.

Фелліні не забарився з відповіддю. Режисер вітає «соціалістичні» захоплення Міди і його однодумців. Проте вважає, що жодна, навіть найсправедливіша система не зробить людей щасливими, бо не буде розв'язана така проста, але, разом з тим, така значуща проблема, як зближення однієї людини з іншою, як їх співіснування.

«Наша біда, нещастя сучасних людей – самотність. Його коріння надзвичайно глибоке і йде від самих витоків буття, і жодне сп'яніння суспільними інтересами, жодна політична симфонія не здатні їх з легкістю вирвати. Одначе, на мою думку, є спосіб подолати цю самотність. Він полягає в тому, щоб передати «послання» від однієї ізольованої в своїй самотності людини до іншої і таким чином усвідомити, розкрити глибинний зв'язок між одним людським індивідом та іншим. «Дорога» і являє собою таку спробу, що виконана засобами мистецтва»⁷.

Та режисерові довелося вислухати ще цілий ряд опонентів, серед яких був і відомий неореаліст Карло Лідзані. Критикуючи Фелліні, заперечуючи його моральну й естетичну позицію, Лідзані разом з тим дуже точно відчув співзвучність образів і настроїв його й Достоевського. Він закидає авторові «Дороги» захоплення ідеями екзистенціалізму, перенесення вирішення найскладніших проблем сучасності в сферу почуттів і містики. Справдешне єднання людей можливе, на його думку, лише в течії загальнолюдської історії. Лідзані вбачає істинні приклади людського єднання і солідарності в таких стрічках, як «Рим – відкрите місто», «Пайза», «Викрадачі велосипедів». Його дратують персонажі «Дороги», такі далекі від глобальних, доленосних проблем, їхнє життя на «узбіччі» історичного процесу.

З думками Лідзані співзвучні вислови Гуідо Арістарка, відомого італійського кінознавця, автора «Історії теорій кіно», написаної з марксистських позицій. Він закидає Фелліні «анахронічність позиції у відношенні до життя та історії», звинувачуючи його в «сентиментальній демократії» і закликаючи митця вирватися з атмосфери чарів і марновірства, спрямувати свій надзвичайний дар «у сферу реального, в гущавину життя, де і сонце, і повітря, як сказав Пратоліні, теж треба завойовувати в барикадних боях»⁸.

І все ж у тій дискусії митець почув слова однодумця. Ним був Брунелло Ронді, кіносценарист і драматург, який активно співробітничав з Фелліні майже у всіх його картинах, а в 60-х роках став автором серйозного дослідження «Кіно Фелліні». Саме Ронді звертає увагу на постать К'єркегора, чиї філософські погляди, трансформовані сучасним екзистенціалізмом, є однією з підвалин світогляду і світосприйняття автора «Дороги». Дискутуючи з Лідзані, Ронді рішуче і справедливо закидає йому схематичне і поверхове розуміння і

трактування Достоевського «за прикладом деяких радянських критиків, які нині в себе на батьківщині вже не користуються авторитетом»⁹.

Та найбільш вправним полемістом виявився сам Фелліні, який не обмежився лише відповіддю Міді, а й дав зразки глибокого осмислення не лише власного твору, а й такого явища, як неореалізм... Одна з його точних думок – заклик відмовитися від своєрідної «консервації» неореалізму як художнього напрямку, опікуючись не лише тим, щоб закріпити його ідеологічні та культурні принципи, скільки забезпечити його наступниками і продовжувачами¹⁰.

Для Фелліні незаперечним залишається той факт, що завдання митця – повсякчасно шукати нові зв'язки зі світом, із дійсністю. Такі проблеми, як людська самотність, туга, відчай, знов і знов привертатимуть митців, вимагатимуть від них свого філософського осмислення. Віддаючи належне неореалізові, почувавши на той час себе ще часткою цього напрямку, Фелліні, разом з тим, шукає шляхів до «нової цільності», до розкриття втаємниченого в людині¹¹.

Яку ж таємницю прагнув виявити митець? На це питання шукають відповіді численні дослідники його творчості й досі. І за всієї своєї «класичної» виразності та гармонійності чи не найбільш утаємниченим фільмом залишається «Дорога».

Спроби «розгадати» цей фільм, розв'язати загадку, поставлену Майстром, не вщухають і нині. Пропонується безліч версій. Зупинимося лише на деяких і дозволимо собі висунути свою. Проте можна приєднатися до думки, що в «Дорозі» Фелліні створив біблію кіно, а саме – трагічна подія загибелі Матто від руки Дзампано трактується як біблійна історія вбивства Авеля його братом Каїном. Та яке ж «братерство» поєднує таких двох різних і несхожих – Матто і Дзампано? То братерство в мистецтві, бо обидва вони артисти. І тут виникає ще одна асоціація Матто і Дзампано – то Моцарт і Сальєрі циркового мистецтва.

Світ цирку завжди був надзвичайно близький Фелліні. Може, витоки цієї захопленості варто шукати і в дитячих враженнях, що залишили слід на все життя, і в тому, що цирк – то свого роду мікрокосм, що має свій верх і низ, населений дивними створіннями, має свою ні з чим незрівняну магію і можливість серед прозаїчного, позбавленого чогось незвичайного, світу знайти і побачити чудо, яке творять для тебе артисти.

До цирку, як до дива, до моделі всесвіту, митець звертатиметься ще не раз. Цьому великому і древньому мистецтву він присвятить свою стрічку «Клоуни», а циркові маски з'являтимуться майже у кожному його фільмі.

Фелліні завжди захоплювало чудо створення світу. На знімальному майданчику він був свого роду деміургом і сам продемонстрував у одній із своїх останніх стрічок «Інтервіста», як із усякого мотлоху виникає чарівний і дивний світ кіно. Фелліні належить дещо парадоксальний вислів про те, що природа залишає його байдужим. «Я не вмю бачити природу, і відчуваю її тільки в

спогадах: ліси, які я бачив у дитинстві, море, вечір, що спускається... Проте сьогодні красивий пейзаж, захід сонця, одвічна грандіозність гір, тиша, з якою падає сніг, викликають у мене хвилювання лише тоді, коли мені вдається відтворити їх в Чінечітті, в павільйоні, ворожачи з різними тканинами та клеями»¹².

Справді, море у Венеціанській лагуні в «Казанові» було «відлито» з чорного оксамиту, але образи природи, що з'являлись у стрічках майстра, були наповнені символічним, міфологічним змістом і особливим утаємниченим життям, що пов'язане з людиною численними зв'язками і взаємовпливами.

Один із критиків зауважив, що екранна історія, що її розповідає Фелліні, подається крізь призму повернення до природи, втечі в безлюдні, пустельні місця від нестерпної людської спільноти. І в цьому немає суперечності, бо природа у Фелліні – це віддзеркалення певного душевного і духовного стану, свого роду система символів, що допомагає зазирнути у внутрішній світ.

Тут варто знову пригадати Юнга, адже саме у нього Фелліні знайшов підхід до феномену символу як засобу, що сприяє виявленню невиявленого, відхиляє завісу над вічними таємницями, стимулює інтуїцію.

Фелліні, особливо у першому періоді творчості, залюбки робив своїми героями люмпенів, людей, що втратили свій соціальний статус і, так би мовити, «виключені» із суспільства. Це давало змогу зблизька розглядіти їхню природну сутність, не спотворену зовнішніми впливами.

У своїй знаменитій «Дорозі» великий митець прагне дати відповідь на запитання, яка вона, «природна» людина – звір чи янгол? Простежуючи галерею образів, створених видатним режисером у наступних фільмах, ми не можемо не дійти висновку про відчуття ним кризи духовності і перемоги в людині грубого матеріального начала. Воно тяжіє над його ліричними героями в «Солодкому житті» і «8½», пригинає до землі, не дає змоги відірватися, злетіти у високі емпіреї духовності.

Як істинно великий митець, Фелліні показав, не міг не показати хвороби соціуму, що провокують духовний злам його героїв. У його картинах майже завжди присутня трагічна колізія матеріального і духовного начала. Якщо герої неореалістичних фільмів були здебільшого люди гармонійні, позбавлені внутрішніх конфліктів, то у Фелліні персонажі переживають внутрішні драматичні колізії, свого роду протистояння тіла і духу. Недарма дослідники вбачали у творчості видатного італійського режисера продовження традиції бароко, стилю, позначеного певною нестійкістю, довільним переплетенням світлого і темного начал, неврівноваженістю, відсутністю внутрішньої стабільності.

Як митець неореалізму, Фелліні зберігав у своїй творчості характерні риси цього напрямку, а саме: точне бачення деталі, вміння передати з надзвичайною

виразністю картини навколишнього світу. Проте, залишаючись реальним і цілком вірогідним, середовище у Фелліні набуває символічного, інколи міфологічного забарвлення.

Можна навіть точніше говорити не про природу, а про певні стихії у фільмах італійського митця так, як вони трактувались у працях середньовічних алхіміків і астрологів, щоб згодом перекочувати у вільний світ мистецтва і стати своєрідним ключем до тих чи інших образів.

Тут варто пригадати одного із найсвоєрідніших філософів ХХ століття Гастона Башляра, який надавав надзвичайного значення законові чотирьох стихій для визначення типів поетичної уяви: *«Стихії – вогонь, повітря, земля, вода, що вже давно допомагали філософам уявити велич світобудови, залишаються і першоначалами мистецької творчості. Вплив їх на уяву може здатися досить дотичним і метафоричним. І, однак, тільки-но встановлено дійсну причетність мистецького твору до космічної сили елементів, виникає враження, неначе ми знайшли підґрунтя єдності, що підкріплює єдність і цілісність найдокладніших творів»*¹³.

Жіночі постаті у Фелліні найчастіше пов'язані зі стихією води. Саме біля моря ми вперше побачимо Джельсоміну, перед тим як її забере із рідного дому жорстокий Дзампано.

Велика актриса Джульєтта Мазіна, яку не раз назвуть «Чапліним у спідниці», вводить в образ убогої, юродивої дівчини світле, духовне начало. Воно і в її дитячій безпосередності, і в артистичному таланті, і в її готовності до самопожертви, аби врятувати звіроподібного Дзампано. Силу її відданості і кохання Дзампано відчує, коли вже Джельсоміни не буде на світі. Її душа неначе переселиться в нехитру, сумну мелодію пісеньки, яку награвала на трубі маленька циркачка. Шалений біль і безнадія чуються в глухих, схожих на рев пораненого звіра, риданнях Дзампано, коли він, самотній, на безлюдному березі моря, під далекими, байдужими зорями, почувши знайому мелодію, згадає дівчину, яку так підло зрадив і яка була для нього єдиною близькою душею на землі.

Як втілення чистої мрії і невтрачених надій, з'явиться на морському березі перед спустошеним оргією Марчелло у «Солодкому житті» чарівна юна дівчина, до якої він марно звертатиметься. Вона не почує його слів за шумом хвиль.

Так само серед фальшивих і штучних постатей, що неначе з'явилися з паноптикуму, біля цілющого джерела побачить режисер Гвідо (фільм «8S») ту, що назавжди лишиться втіленням ідеалу, високого і недосяжного. Ось як розповідав сам Фелліні в одному інтерв'ю про своє бачення цієї постаті: *«Дівчина, уяви собі Клаудію Кардінале, прекрасну, ще зовсім молоду, але духовно зрілу, серйозну дівчину, дар самотності якої наш герой вже нездатний прийняти»*¹⁴.

Тут важко знову не згадати Юнга, у якого Фелліні знайшов найближчий для себе підхід до феномену символу, як засобу, що сприяє виявленню невиявного, стимулює інтуїцію. Для Юнга саме вода найчастіше стає символом позасвідомого: *«психологічно вода означає дух, що стає позасвідомим»*. Саме з водою Юнг пов'язує і амбівалентність жіночого начала. Душа жінки нагадує таємні водянні глибини. *«Той, хто дивиться у воду, бачить, звичайно, своє обличчя, та скоро на поверхню починають виходити живі створіння, ними можуть бути і риби, нешкідливі мешканці глибин. Але озеро кишить привидами, водяними створіннями особливого роду. Часто в сіті рибалок потрапляють русалки – напівриби, напівжінки. Русалки зачаровують... Русалки являють собою перший ступінь цього чаклунського жіночого створіння, що його ми називаємо Анімою»*¹⁵.

Роздумама над архетипом Аніми, його тлумаченням та інтерпретації відведено чимало сторінок у працях Юнга. Як і сама стихія води, образ Аніми надзвичайно двоїстий. Він певною мірою перебуває по той бік добра і зла, як і сама природа.

Свідченням захопленості митця поглядами Юнга виступає таємниче слово, що його загадує Гвідо під час сеансу читання думок. Жінка-медіум дещо здивовано пише на дошці «АЗАНІЗІМАЗА». І лише втаємниченим відомо, що тут зашифроване таке важливе у вченні швейцарського філософа слово **аніма**. Шифрування це відбувається завдяки дитячим спогадам Гвідо.

Двоїстість, амбівалентність стихії води виявиться і в тому, як Фелліні пов'язуватиме водну стихію із постатями жінок, що несуть у собі небезпечну, іноді просто тваринну силу.

На піщаному пляжі біля моря з'являється перед тремтячими від захвату і страху хлопчиками таємнича і страшна Сарагіна. її танок, чуттєвий і відразливий водночас, наділений якоюсь незбагненою тваринною грацією. Образ Сарагіни був надзвичайно важливий для автора «8S» Він переглянув безліч претенденток, поки серед *«фантастичних і спокусливих чудовиськ, неосяжні тіла, розпатлані гриви, погляди косі, підозрілі, та разом з тим материнські»*¹⁶ режисер знайшов те, що шукав. *«Сарагіна – це саме моє дитяче уявлення про жінку, одне з багатьох тисяч найрізноманітніших проявів, на яке тільки здатна жінка. Сарагіна, щедро наділена якоюсь тваринною жіночністю, велетенська, неосяжна і водночас привабливо-апетитна...»*¹⁷. Закомплексованому, заляканому хлопчині вона бачиться і як утілення привабливого гріха, і, разом з тим, як загадковий і страхітливий образ матері.

*«Повія, – твердить Фелліні, – це свого роду контрапункт, головна супутниця матері по-італійськи»*¹⁸. Так образ повії Сарагіни набуває майже містичних рис хтонічного божества, що з'являється з глибини позасвідомого.

Але якщо Сарагіна нагадує морське чудовисько, що дивним чином опинилося серед людей, то героїня Аніти Екберг у «Солодкому житті» – «жінка першого дня сотворіння». Вона сповнена гармонії і життєвих сил. Здається, її могутнє природне начало не зможуть знищити і притлумити жодні зусилля цивілізації. Своєю статурою, своїм прекрасним тілом вона нагадує стародавніх богинь. Без найменших зусиль буквально злітає вона сходами на вершину старовинної вежі, залишаючи за собою захеканих фотографів і репортерів. Опинившись разом з Гвідо вночі на околиці Рима, білява красуня чує далеке завивання здичавілих псів і відповідає їм так, як, мабуть, відповідала могутнім голосом міфологічна вовчиця, що вигодувала Ромула і Рема.

Та найважливішим для теми новітньої Юнони стає сцена біля фонтана Треві. Велична барокова споруда, що прикрашає римський палац княгині Зінаїди Волконської, являє собою фантастичну композицію тріумфу водної стихії. Центром її є Нептун зі своїм численним почтом. Велетенські коні виносять із хвиль колісницю самого бога морів із тризубом, навколо звиваються прекрасні тіла nereїд, тритони серед струменів води сурмлять у мушлі. Це царство водної стихії і стає тим тлом, на якому з'являється голлівудська знаменитість. Грає музика, італійський актор, який нагадує своєю зовнішністю сатира, веде біляву красуню в танок. І знову вона неперевершена у темпераментному рок-н-ролі. Та справжнім її тріумфом стає купання у фонтані, під струмені якого вона кидається, розпалена танцем. Здається, весь почет Нептуна разом з повелителем морів, готовий схилитися перед цією новоявленою богинею, її всесильною жіночністю. Слідом за нею падає у басейн і Марчелло. Та фінал цього епізоду сповнений суто феллінівської іронії. Зненацька фонтан виключено, стихає шум буйних струменів, і неначе зникають дивні чари. Вже нікуди не рухається буйний почет Нептуна, статуї застигли нерухомо на своїх місцях, а посеред басейну стоїть жінка у мокрому платті, що обліплює її могутні форми, розкішне біляве волосся теж зліпилося, втратило свій осяйний блиск. І поруч неї чоловік у мокрому костюмі, якому незручно, холодно і трохи соромно за своє поривання.

Сцена біля фонтана має своє логічне продовження, коли божественній «жінці першого дня сотворіння» просто на очах цікавих журналістів дає ляпаса її підпийлий наречений.

Так Фелліні ще раз іронізує з приводу претензій маскульту вивести перед глядачем не просто ідолів-одноденок, а сповнених одвічних життєвих сил чоловіків і жінок, що претендують на статус міфологічних героїв. Пов'язуючи персонажів своїх стрічок з певними стихіями (слідуючи тут за Юнгом), Фелліні робив це іноді досить відверто. Насамперед це стосується такої постаті, як Дзампано. До речі, саме його назвав митець серед героїв, найбільш близьких йому. Звичайно, всі звикли до містифікацій маестро, що любив своїми відповідями заганяти журналістів у глухий кут. Але в цих словах виявилась,

мабуть, не лише схильність Фелліні до парадоксів, а визнання митцем нездоланності природного начала, що живе в кожній людині. А в Дзампано, як його трактують і режисер, і актор Е. Квінн, переважає ота брутальна мужність, що іноді набуває звіроподібних рис. І щоб акцентувати ці його риси, Фелліні вводить стихії вогню і заліза. Цирковий номер – розривання залізного ланцюга, яким обв'язано його груди. А під час виступу на килимі, на якому виконує свій номер атлет, чадно горить каганець. Його вогник – такий самий символ Дзампано, як і саламандра, дух вогню, що витатуювана на його руці. Найбільшу лють у похмурого велетня викличуть навіть не жарти і глузування акробата Матто, а те, коли той виплесне на нього жартома відро холодної води. У цьому епізоді, здається, матеріалізується та страшна реакція, коли у непримиренному двобої зіткнулись протилежні стихії.

Постать Матто теж позначена приналежністю до певної стихії – стихії повітря. Він – акробат і свої ризиковані трюки виконує просто неба на канаті, натягнутому у височині. Постать Матто також наділена амбівалентністю. Коли він з'являється перед глядачами, в його цирковому костюмі поєднуються риси янгола і пекельного духа. Матто, як і Дзампано, як і Джельсоміна – жива повнокровна особистість. Та цей образ має також цілком певну домінанту – інтелект. Він розуміє інших з півслова, він розкриє Джельсоміні й її саму, і Дзампано. Але дівчина не піде з цією людиною, бо інстинктивно відчуває холод і байдужість у його сповнених доброзичливості словах. Та Матто не криється, не хоче вводити дівчину в оману. Він прямо скаже їй, що йому байдуже, чи залишиться вона з ним, чи піде з Дзампано.

Пов'язуючи своїх героїв-інтелектуалів зі стихією повітря, Фелліні разом з тим підкреслює їх нездатність «злетіти».

Уперше ми побачимо Марчелло в «Солодкому житті» в кабіні гелікоптера, що летить над дахами і терасами вічного міста. Журналіст жартує, заграє з дівчатами, що ніжаться в соляріях. А до корпусу гелікоптера прив'язано статую Спасителя, що простерла свої руки над Римом. Ці кадри мали різноманітні тлумачення: і профанацію сакрального, і віру в те, що божественне начало присутнє, попри все, в цьому зіпсованому і грішному світі.

А Марчелло пройде крізь увесь фільм як людина, що споглядає, оцінює, спостерігає, але не переймається повною мірою стражданнями і сумнівами людей, які його оточують. І тільки у фіналі на березі моря перед Марчелло відкриваються безодні, коли він у відчай вдивлятиметься у мертве око морського чудовиська, гігантського ската, що потрапив у рибальські сіті.

Так само споглядальною особистістю репрезентується і Гвідо Ансельмі з «8S». Як і у журналіста Марчелло, люди, їхні долі, їхні страждання і поневіряння – то лише матеріал для творчості, образи майбутнього фільму. Як і Марчелло, Гвідо з'явиться перед глядачами у вільному польоті. Уві сні він

видирається із тісняви авто, щоб злетіти над шосе, забитому машинами, туди, де вільно дихається, до морського узбережжя. Та ласо, послане міцною рукою, стягне режисера із захмарних емпіреїв на грішну землю. «Вільному синові ефіру» теж доведеться повною мірою включитися в гру, що називається життям.

Мабуть, у світовому кіно неможливо назвати фільм, який так точно і, водночас, з такою часткою іронії і самоіронії розкрив би болісні метання і марні пошуки митця, що прагне втілити свій химерний, невловимий задум.

Сам фінал стрічки з його відвертою карнавальністю сприймається надзвичайно багатопланово. Тут і глибина розчарувань, і творча криза, і примирення митця із самим собою і з тим життям, що вирує навколо. Та серед усіх цих багатозначних смислів не можна не помітити один, надзвичайно важливий. Із діалогів ми дізнаємося, що Гвідо мав ставити фантастичний фільм про втечу людей з палаючої і розореної жорстокими війнами Землі на іншу планету. Для того і будується грандіозна декорація космічної ракети, що має перенести залишки людства кудись до невідомої галактики. Та Гвідо так і не знаходить мистецького рішення для цього сучасного Апокаліпсису. Руйнується декорація, вітер завиває серед металевих конструкцій. І чи то уві сні, чи то справді на знімальному майданчику з'являється Гвідо з почтом усіх тих людей, що живуть і поруч з ним, і в його мистецькій уяві. І ось звучить сповнена щему і ностальгії музика Ніно Рота і серед численних гостей, екстравагантних дам і зарозумілих панів з'являються комічні і зворушливі блазні, що рухаються взявшись за руки, і веде цей дивний танок маленький хлопчик, награвши на дудочці. Це сам Гвідо в дитинстві. Поступово у танок вступають всі гості, а музика неначе кличе у незвідану і прекрасну далечінь. Цей фінал, як і майже всі кадри фільмів великого маестро, надзвичайно багатозначні. Проте досить прозоро проглядає символічний зміст цих кадрів. Марно сподіватися людству на порятунк, що його мають принести технічні і наукові відкриття. Хай кожен відкриє в собі дитину, повернеться до тих часів, коли він сприймав світ чисто і безпосередньо, він врятується сам і тим самим урятує суспільство, в якому живе. Там, де безсилі людська мудрість та інтелект, двері до порятунку відчинять дитяча безпосередність і чистота.

Розум, навіть вишуканий і глибокий, зазнає у Фелліні трагічного фіаско. З найбільшим драматизмом звучить ця тема в історії Штайнера (арт. Ален Кюні) в «Солодкому житті». Саме в будинку цього інтелектуала прагне знайти затишок, душевну рівновагу журналіст Марчелло. Німецьке прізвище Штайнера відсилає нас до багатої філософської традиції, до тих класичних умоглядних побудов, де провідною була віра у вищу силу і могутність розуму, за законами якого організовано весь світ. Та Штайнер з його витонченою високою культурою виявляється безсилим перед трагічними дилемами сучасного суспільства, не знаходить виходу з глухого кута. Він кінчає життя самогубством, вбиваючи перед

тим своїх дітей, бо не бачить сенсу існування в жорстокому, безглуздому світі. Остання надія Марчелло знайти в житті справжні цінності зазнає краху.

У роздумах про шлях і манівці цивілізації особливе місце у Фелліні посідає опозиція «провінція – столиця». Вона не нова в мистецтві. Париж і Лондон, Відень і Петербург, Москва і Прага мали неначе магічну силу тяжіння, туди, наче метелики на вогонь, зліталися молоді честолюбці, найчастіше наражаючись на самознищення. Як тут не згадати всесвітньо відомих персонажів від бальзаківського Растіньяка до чеховських сестер Прозорових. Кінематограф Фелліні вибудовує як своєрідну параболу, де вихідна точка знаходиться в провінції, вища – це столиця, і фінальна – знов повертає нас у провінційне містечко. Перший фільм, що його самостійно поставив Фелліні, теж розпочинається в невеликому місті, звідки молода подружня пара вирушає до Рима. Чоловік сповнений добрих намірів зробити дружині прекрасний подарунок: послухати проповідь Папи Римського. Та молода жінка прагне іншого: вона мріє одержати автограф свого кумира – героя «дамських» фотороманів «Білого шейха». І вже в цьому фільмі прозвучить мотив розчарування і розбитих ілюзій, приправлений чималою часткою іронії.

На нічних вулицях столиці невдаха-чоловік «сповідатиметься» в своїх негараздах двом повіям. Одна з них вражатиме своєю могутньою статурою, зате друга, маленька, рухлива у смішній кофтинці з пір'ячка, стане ескізом до майбутнього образу незбутньої Кабірїї, що її втілить на екрані Джульєтта Мазіна.

Щемно і водночас не менш іронічно звучить мотив розставання з рідною домівкою, з друзями юності, з першим коханням у «Матусиних синочках» («Вітеллоні»). Тут і вперше з'являється ліричний герой Моральдо, який продовжить своє існування в інших утіленнях у наступних стрічках Фелліні.

Моральдо єдиний, хто зважиться поїхати в прекрасний і небезпечний, сповнений спокус світ столиці. Дослідники творчості митця резонно вважають, що «Вітеллоні» стали свого роду прологом до «Солодкого життя». В знаменитій картині реалізувалося те, що Фелліні збирався втілити в картині «Моральдо в місті». І від фільму до фільму посилюватиметься оце ліричне, авторське начало, яке і є альфою й омегою творчості митця.

В одній із бесід з журналістом Фелліні рішуче заявить, що Рим у «Солодкому житті» – це його, внутрішнє, місто¹⁹. І Фелліні зважується, як розповідає його сценарист Б. Дзапоні, поставити фільм з простою назвою «Рим», причому це повинен бути «фільм-символ, в якому має втілитися сама сутність Рима, його квінтесенція»²⁰.

Чи має бути це фільм документальний? Фелліні окреслює два образи, від яких і хоче будувати фільм. Перший у чомусь повертає до знаменитого початку «Солодкого життя». Режисер знову бажає побачити Рим з небес. «Я хотів би провести зйомку з гелікоптера. Глянути згори, як утворюються хмари,

зафільмувати ці величезні різнобарвні маси, котрі зливаються разом, розпадаються на друзки, переливаються одна в одну»²¹.

Інший мотив важко собі уявити візуально, але для Фелліні це ключ для майбутнього фільму: *«Понтіно. Де зароджується цей знаменитий вітер? Звідкіль він береться? Мені хотілось би захопити його від самого початку, простежити його шлях на Рим, зафільмувати людей, що відчули на собі його дію: в кафе, в ліжку, на вулиці <...>»*²².

Створюючи образ Рима, Фелліні, здається, прагне передати на екрані те, що побачити неможливо. А проте режисер знаходить здоровий еквівалент настроям, які викликає в нього Вічне місто. Він іде, власне, тим шляхом, що і в зображенні природи на екрані: передає свої враження, спогади, втілюючи їх в екранні «артефакти». Так само, як і природа, Рим творився в павільйонах «Чінечітта». *«Він хоче створити власний світ – за своїм образом і подобою. Він не приймає гори, ріки, ліси, луки, землю, не влаштовують його і творіння людських рук: будинки, дороги»*²³.

Та було б несправедливо стверджувати, що Фелліні рішуче відмовився від зйомок на вулицях міста. Один з найсильніших епізодів фільму – просто проїзд кіногрупи запрудженими автошосе. Ці кадри несподівано набувають майже апокаліптичного звучання: здається, саме так виглядатиме кінець світу, свідками якого нас змушує стати режисер.

Автор сценарію зауважує, що *«простір фільму рухається між двома полюсами: довоєнним і сучасним Римом»*²⁴. Та митець розширює ці рамки. Його фантазія порине в Рим античний. І цьому «польотові» сприятиме абсолютно прозаїчне спостереження за роботою на будівництві метро.

Про неминущу єдність здобутків людського духу, культури, і разом з тим про їх вразливість під ударами часу, Фелліні говорить щемно, з особливим хвилюванням. Власне, як завжди, говорить екран.

На будівництві римського метро «кріт», гігантська землерийна машина, відкриває приховану від людських очей гігантську підземну залу, і перед ураженими очевидцями постають наділені божественною красою античні фрески. Та дивовижне видовище раптом, як фата-моргана, починає бліднути і зникати. Повітря, що увірвалось у підземелля, безжально обезбарвлює, знищує цю, здавалося нетлінну, красу.

Ці епізоди Фелліні знімав у павільйоні, неначе у концентрованому вигляді відтворюючи ту загадкову цивілізацію, якій він присвятив «Сатирикон». Його пензлем тут стає освітлення, яке можна було б повною мірою використати лише в студійних павільйонах. Адже *«освітлення – один із найважливіших елементів у стилістиці Фелліні. Це синтаксис його мовлення <...>»*²⁵.

Як ностальгійний ігровий епізод у фільм входить новела про молодого провінціала, який сповнений надій, прибуває до столиці. *«Рим – це місто мрії,*

в якому кипить життя, в ньому можна спробувати здобути щастя і добитися успіху... А для тих, хто народився в маленькому провінційному містечку, Рим – це дорога, втеча в невідоме, свобода»²⁶.

І от, колишній юний провінціал, а тепер всесвітньо відомий режисер шукає і прагне відновити таємниче і невловиме обличчя міста. Для нього *«Рим – це місто-жінка, великий і загадковий, як жіноча душа <...>»²⁷.*

Чи не тому втіленням загадковості цієї душі для Фелліні стає обличчя Анни Маньяні, великої італійської актриси. Чому саме Маньяні? Чому вона для режисера *«весталка, чаклунка, відьма, символ Рима»²⁸* Чому розгублений, як хлопчик, знаменитий режисер, звертаючись до актриси твердить: *«<...> у фільмі про Рим я не можу обійтись без тебе. Ти і є Рим, в тобі є щось материнське, скорботне, міфічне, зруйноване»²⁹.* А вона оберне до свого співбесідника обличчя, *«захоплююча чорно-біла маска – гнівне, горде, з виразом болю і ніжності»³⁰* і недбало кине, заходячи до свого помешкання: *«Йди спати, Федеріко».*

Завершивши свій фільм, Фелліні з подивом виявив, що Рим не належав йому жодної миті. *«Більше того, він здавався мені ще більш невловимим і недоступним, ніж був раніше. І, звичайно ж, ще більш дивним і привабливим»³¹.* Вічне місто зберегло свою таємницю і від великого маестро.

Прагнучи ще і ще раз повертатися до теми Рима, Фелліні рухається у зворотному напрямку, до Ріміні, провінційного міста, в якому він народився. Приступаючи до роботи над фільмом, митець прагнув назавжди розпрощатися з минулим. «Амаркорд» мав стати прощанням з цілим шматком життя, з юністю, зі спробами здолати певний рубіж – стати дорослим. Та маестро твердить, що це йому так і не вдалося.

Отже, митець повертається в часи свого дитинства і юності, в маленьке італійське містечко на березі моря. В «Амаркорді» більш ніж навіть у «8S» діє логіка сновидіння, спогадів, що з'являються у мареннях, іноді щасливих, іноді сумних. Це повернення в дитинство, сповнене теплого ліризму і, разом з тим, іронії: оживають постаті – прекрасні, і смішні, й огидні, та все це вкрито серпанком спогадів про те, що пішло назавжди. То буде і одвічний кругообіг природи, минуть усі чотири пори року, несучи свої дива, радощі і печалі. Сніг зненацька засипле південне містечко. Та тим яскравіше поміж білих кучугур виглядатиме червоне пальто Градиски, місцевої красуні-перукарки. Її струнка постать то з'являтиметься, то зникатиме між снігових заметів під палкими поглядами всіх представників чоловічої статі міста.

А потім сніжинки, що наповнюють повітря, обернуться на пух з тополі, а на площі під танці й співи спалять опудало зими. Біля фонтана спуститься невідомо звідки розкішний павич, виблискуючи усіма кольорами райдуги. Будуть

і шкільні пустоші, іноді зовсім не такі невинні, і перше кохання, що живе більше в уяві, ніж у дійсності, кумедні сімейні сценки, неначе взяті з комедії по-італійськи.

Митець у неабиякому захваті тими, хто не обтяжений забобонами розсудливості: і дивним музикантом на площі, і безумним дядечком героя, що раптом нагадає великого птаха, який злетів на дерево і став непідвладним ні земному тяжінню, ні людській сваволі. І раптом – нота, сповнена такого щему і жалю, – смерть матері хлопчика і усвідомлення того, як батьки, що голосно і часто сварились, не шкодуючи образ і докорів, щиро і самовіддано любили один одного.

Проте життя особистості у Фелліні не замкнене лише в колі сім'ї, протікає не тільки у природних ритмах. Присутність сил суспільства дає себе знати у кадрах, що мають відверте символічне забарвлення. Епоху, в яку живуть його герої, режисер чітко окреслює, не шкодуючи іноді саркастичних барв. Кумедні в своїй жалюгідній претензійності паради в маленькому містечку, сльози захвату на очах міщанок, коли проносять викладений з карамелі портрет дуче.

Своєрідним символом влади, що височить над кожною окремою особистістю стає величний, осяяний вогнями корабель, гордість флоту фашистської Італії, навколо якого сновигають маленькі, ледь помітні човники з людьми, які в захопленні милуються цим утіленням державної сили.

Митець рішуче не приймає диктатури суспільства над людською особистістю. Разом з тим він пророчо розкриває сумну діалектику: тирані народжуються з хаосу. Фільм-притча «Репетиція оркестру» несподівано відсилає нас у минуле, коли в 20-х роках німецькі режисери-експресіоністи у своїх похмурих містичних стрічках пророкували прихід тиранії, що народжувалась у темному вирі післявоєнного хаосу. Їхні передчуття збулися: на історичній арені з'явився тиран і маньяк, який перевершив Калігарі, Носферату і Мабuze разом узятих, штовхаючи світ до глобальної катастрофи.

Подібні тривожні передчуття живуть і в стрічці Фелліні, що досить точно відобразила настрої, що панували в 70-х роках в італійському суспільстві, яке постало перед наростаючою експансією тероризму.

Сам маестро вважав, що в його фільмі «<...> була показана ситуація безумства, скочування до ірраціонального, і тому, що ця ситуація безумства лякає, на неї реагують, пропонуючи форму організованого, одержавленого безумства, якою є саме диктатура»³². Митець, вірний собі, коли стрічка, зроблена в стилі телерепортажу (цей фільм Фелліні створив для нелюбого йому телебачення), поступово набирає форм граничної узагальненості й стосунки всередині симфонічного оркестру, чию репетицію у старовинній каплиці, перебудованій під концертний зал, майже документально зафіксовано на екрані, перетворюються на виразну і макабричну модель сучасного суспільства, що

переживає «свинцеві часи». Одне з надзвичайно точних тлумачень цієї стрічки дав Ю. Лотман, назвавши «Репетицію оркестру» панхронічною картиною нашої цивілізації. На думку вченого, феллінівський оркестр являє собою всю західну культуру, причому не лише в синхронічному, а й у діахронічному зрізі.

Завдяки зусиллям митця на екрані виникають, візуалізуються елементи, що належать різним епохам європейської цивілізації. Саме приміщення, де відбувається репетиція – то середньовічна церква, перебудована у XVIII столітті, – епоху Просвітництва з його секуляристськими тенденціями – в концертний зал. Трубоча нагадує, що його інструмент був необхідним атрибутом янголів, що зображувались на картинах епохи Ренесансу. А флейтистка, з гнучкою постаттю кішки, хтивим поглядом і скуйовдженим волоссям, викликає асоціації з безумними вакханками, що, граючи на флейтах, супроводжували бога Діоніса.

Саме флейтистка, яка стане однією з центральних постатей оргіастичного бунту, сприймається як утілення діонісійського начала в мистецтві з його стихійністю, анархічністю, торжеством позасвідомих імпульсів.

За Ніцше, діонісійському началу, що панує у сутінках ночі, у місячному світлі, протистоїть сонячне аполлонічне мистецтво, в якому переважають гармонія і порядок усвідомленої краси.

Інструментом, на якому грав Аполлон, була ліра, що згодом перетворилася на арфу. Арфістка, скромна і мрійлива жінка, єдина не бере участі у бунті музикантів проти деспотичної влади диригента. Але, на думку все того ж Ю. Лотмана, втіленням аполлонічного начала в мистецтві стає і сам диригент. Навіть його зовнішність (бліде обличчя, світле рудувате волосся на противагу чорнявим музикантам) сприймається як натяк на схожість із сонячним божеством.

Постать диригента, безперечно, амбівалентна. Він постає і як носій гармонії, порядку, без якого неможливе звучання оркестру, і, разом з тим, як тиран, що ставить свою владу понад усе, що торжествує перемогу, коли бунт захлинається, і ті, хто, здавалось би, готові були йти до кінця, запобігливо допомагають йому зайняти місце біля пульта.

Фелліні залишається вірним собі, своїм мистецьким уподобанням, коли вводить у фільм епізод, начебто цілком реальний, і, разом з тим, сповнений майже містичної утаємниченості.

Поки музиканти, бунтуючи проти влади диригента, віддаються своїм оргіастичним пориванням, звідкись долинають глухі удари, потроху обсіпається штукатурка зі стелі. Проте охоплені пристрастями люди нічого не помічають. Та раптом страшний удар руйнує стіну і в темному проломі глядач бачить колосальну чорну кулю, що, розгойдуючись, руйнує будівлю. З одного боку, це може бути цілком реальний снаряд, що застосовується в будівництві для

розчистки майданчиків. Але куля, що з'являється в проломі стіни, менш за все нагадує щось звичайне і буденне. Здається, це до Землі наблизилась якась мертва планета, зіткнення з якою спричинить космічну катастрофу. Такою чорною і мертвою кулею у зоряному просторі через безумства людства може стати і сама Земля.

Під уламками стіни гине невинна жертва – арфістка, єдина серед усіх музикантів, яка прагнула примирення і взаєморозуміння. Інші, нажахані і покірні, серед цеглин і пилуки поспішають зайняти свої місця і, стежачи за кожним рухом диригентської палички, прислухаються до вигуків маестро, що дедалі починають нагадувати команди на військовому плацу і звучать, до того ж, німецькою мовою.

Справді, фільм наділено прозорістю притчі: тиран виходить з надр хаосу, хаос породжує тиранію. Ця пересторога набрала особливого забарвлення в короткій телевізійній стрічці великого італійського режисера.

І ще раз Фелліні зробить спробу створити своєрідну модель сучасної цивілізації, звівши своїх героїв в обмеженому просторі корабля, що рушає від тихої пристані в морські простори.

Дія відбувається напередодні Першої світової війни. З італійського порту виходить у море корабель «Глорія Н». На ньому зібралися прихильники знаменитої співачки Едмеї Тетуа. Вони мають виконати останню волю примадонни: розвіяти її прах над морем, біля острова, де вона народилась. Корабель являє собою своєрідний «ковчег», де зібрано пари «чистих» і «нечистих». Тут відомі актори, співаки, аристократи, журналісти, блазні і навіть короновані особи. Весь цей натовп охоплений пристрастями, взаємною ненавистю, підозрами, патологічним честолюбством і заздрістю. В персонажах стрічки проглядаються риси, добре знайомі з попередніх фільмів митця. Фелліні занурює глядача у стилізований, дещо штучний світ початку століття.

Це минуле чітко окреслене: дія відбувається напередодні Першої світової війни, з початком якої численні історики і починають відлік трагічної епохи ХХ століття.

Фелліні, поринувши у ті часи, неначе прагне в обличчі минулого пророчо розгледіти риси майбутнього, таку несподівану трансформацію «прекрасної епохи» в царство вогню, заліза і смерті. Сама мета подорожі – поховання праху видатної співачки, чиї творчі секрети так і лишаються нерозгаданими – примушує глядача замислитись над тим, чи не йде назавжди в минуле високе мистецтво, чи не втратить назавжди людина новітньої цивілізації відчуття прекрасного, що пов'язане з природою, як і незрівнянний голос Едмеї, що своїм примхливим звучанням нагадує звиви мушлі, яку можна знайти на морському дні біля рідного острова співачки.

Повертаючись у минуле, Фелліні створює на екрані «іронічне ретро»: кристалі капелюшки з вуалями, в яких голівки дам нагадують екзотичні квіти, витончені манери чоловіків у канотье і циліндрах, розкішно вбрані, схожі на інтер'єри палацу, каюти. Ритуали обіду, коли розміщення довкола столу і вибір страви перетворюються на проблему першорядної ваги, «турніри» оперних співаків, друзів покійної Едмеї, – все це Фелліні показує із захопленням і смаком і, разом з тим, із значною долею сарказму.

Апокаліптичні передчуття збуваються – над світом нікчемних пристрастей, заздрощів, похоті нависає грізна, невмолима тінь: на горизонті з'являється силует австрійського військового корабля. Його гармати наведені на беззахисну «Глорію Н». Стає зрозуміло, що цей «ковчег» сучасної цивілізації так і не допливе до рятівних берегів.

Разом з тими, хто продовжує свої похмурі веселощі на грані загибелі, свої нікчемні заздрощі та інтриги, назавжди піде в небуття вічна краса голосу Едмеї.

І хоч у фіналі режисер відверто демонструє умовність екранного дійства, показуючи пластикові хвилі «павільйонного» моря, відчуття того, що корабель пливе бурхливим морем сучасності з її політичними, соціальними конфліктами і потрясіннями, не покине глядача.

Втім, подорожуючи світами своїх яскравих, нестримних фантазій від Венеції «Казанови» до «Міста жінок», маестро врешті-решт повертається до витоків. У його прощальному фільмі «Голоси Місяця» глядачі знову і востаннє зустрінуться зі зворушливими, трохи кумедними, але такими близькими Фелліні провінціалами. Проте це буде сумна зустріч. Навіть місцева красуня, обличчя якої закоханий побачить у місячному сяйві, нагадуватиме зачаровану мертву принцесу зі старовинної казки.

Таємничі голоси Місяця, до яких прислухаються герої картини, нагадують про невпинний плін часу і про те, що їм час збиратися в країну, звідки немає вороття.

І, нарешті, туман, що вкутує місто, роблячи його невидимим або схожим на привид. Фелліні тут знову поринає в свої дитячі спогади, коли взимку сіро-білі шати туману, вдягали вулиці і площі Ріміні, неначе поглинаючи стіни старовинних башт, палаців і соборів. Туман Фелліні назвав екзистенційним феноменом.

І в цьому є особливий сенс, бо творіння людини, зливаючись з вічною природою, набуває інших вимірів величі та краси.

Так і «вічний Рим» стає, на думку Фелліні, ідеальним місцем для злету фантазії, бо виростає з води і землі, і його чарівність визначається не лише багатю історією, а й чимось доісторичним. Своє бачення світу Фелліні вибудовує завдяки кінематографічній палітрі, що включає в себе як

документальне начало, так і міфологічне, що сприяють проникненню в глибини позасвідомого.

Картина світу Фелліні, ця надзвичайна мозаїка, яка складається з його фільмів, ще і ще раз вражає глядача небаченою красою барв, переплетенням духовного і тілесного, єдністю творинь природи і породжень творчого генія людини.

- ¹ Бачелис М. Фелліні. – М.: Наука, 1972. – С. 30.
- ² Фелліні Ф. Фелліні о Фелліні. – М.: Радуга, 1988. – С. 81.
- ³ Там само.
- ⁴ Там само. – С. 82.
- ⁵ Фелліні Ф. Статті. Інтерв'ю. Рецензії. Воспоминання. – М., 1968. – С. 65.
- ⁶ Там само.
- ⁷ Фелліні Ф. Статті. Інтерв'ю. Рецензії. Воспоминання. – М., 1968. – С. 66.
- ⁸ Башляр Г. Вода и грезы. – М.: Гуманитарная литература, 1998. – С. 75.
- ⁹ Фелліні Ф. Статті. Інтерв'ю. Рецензії. Воспоминання. – М., 1968. – С. 77.
- ¹⁰ Там само. – С. 80.
- ¹¹ Там само. – С. 82.
- ¹² Фелліні Ф. Фелліні о Фелліні. – М.: Радуга, 1988. – С. 72.
- ¹³ Башляр Г. Вода и грезы. – М.: Гуманитарная литература, 1998. – С. 7.
- ¹⁴ Фелліні Ф. Делать Фильм. – М.: Искусство, 1984. – С. 83.
- ¹⁵ Юнг К.-Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – С. 114.
- ¹⁶ Фелліні Ф. Фелліні о Фелліні. – М.: Радуга, 1988. – С. 119.
- ¹⁷ Фелліні Ф. Делать Фильм. – М.: Искусство, 1984. – С. 90.
- ¹⁸ Там само.. – С. 91.
- ¹⁹ Фелліні Ф. Фелліні о Фелліні. – М.: Радуга, 1988. – С. 68.
- ²⁰ Там само. – С. 270.
- ²¹ Там само.
- ²² Там само.
- ²³ Там само. – С. 271.
- ²⁴ Там само. – С. 270.
- ²⁵ Там само. – С. 271.
- ²⁶ Там само. – С. 274.
- ²⁷ Там само. – С. 275.
- ²⁸ Там само. – С. 282.
- ²⁹ Там само.
- ³⁰ Там само.
- ³¹ Там само. – С. 283.
- ³² Там само. – С. 104.

КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ ІМІДЖ УКРАЇНИ Й УКРАЇНЦІВ: ЗАХІДНА СКЛАДОВА

Автор досліджує основні моделі відображення на західному екрані образу України й українців на матеріалі європейських і американських фільмів останнього двадцятиріччя.

Ключові слова: Україна, українці, коректність, іммігранти, нагороди, стереотипи.

Автор исследует основные модели отражения на западном экране образа Украины и украинцев на материале европейских и американских фильмов последнего десятилетия.

Ключевые слова: Украина, украинцы, корректность, иммигранты, награды, стереотипы.

The author reaserches the basic models of reflection on the western screen of the Ukraine and Ukrainians image on the stuff of the European and American films of the last two decades.

Keywords: Ukraine, Ukrainians, correctness, immigrants, awards, stereotypes.

У добу панування телебачення, інтернету й відео кіно все ще залишається важливим засобом формування або зміни іміджу країн. Для творення гідного й адекватного іміджу України в світі важливо зрозуміти, якою її бачать інші народи, якими є вже усталені стереотипи сприйняття нашої країни й нас самих. За два останні десятиліття виробились певні, й доволі негативні, іміджеві штампи щодо України й українців. Їх можна знайти в різних модифікаціях у сучасному західному кінематографі. В цій статті досліджено всі згадки про Україну в західному кіно від часу розпаду СРСР. Вони відображають реальну ситуацію упередженості й виразного негативізму в ставленні до нашої держави. На західному екрані Україна постає як вкрай корумпована країна із зубожілим населенням, громадяни якої приречені жалюгідно животіти на батьківщині або шукати кращої долі за кордоном, добуваючи хліб насущний продажем власного

тіла, зброї й наркотиків. До певної міри такий стан речей є спільним для всіх вихідців із соціалістичного табору.

Традиційно всі народи в своєму ставленні до інших спираються насамперед на стереотипи. Штампами сприйняття європейських країн іронічно скористався чеський скульптор Давид Черни, споруджуючи 2009 року на будинку Ради Європи в Брюсселі восьмитонну інсталяцію під назвою «Ентропа» на честь чеського головування в Євросоюзі. Бельгія була представлена коробкою шоколадних цукерок, Болгарія – нагромадженням сантехніки, Італія – футбольними фанатами, Румунія – замком Дракули, Голландія поставала вкритою водою, над якою височіли лише мінарети мусульманських мечетей. Німеччина зображувалася у вигляді сплетіння автобанів, котрі віддалено нагадували свастику. Цей твір викликав гучний скандал і офіційні ноти протесту. Кожна нація з почуттям гумору ставилася до сатиричного портрету решти, але холодно або й вороже реагувала на загально усталене бачення себе самої. України в цій композиції не було, оскільки вона не входить до Ради Європи. Щоб уявити, як типізують нашу країну в світі, можна скористатися визначенням президента Bohush Communications, віце-президента Української PR Ліги, офіційного представника IPRA в Україні, голови оргкомітету Дні PR в Україні Дениса Богуща: «Елементи іміджу України це: Чорнобиль, Помаранчева революція 2004, прізвища – Шевченко, Кличко, Ющенко, Тимошенко, Руслана, Верка Сердючка, корупція, проблеми з Росією. Їх ми бачимо в дослідженнях про нашу країну»¹.

Усвідомлюючи роль кіно як важливого чинника впливу на суспільну думку про себе в світі й інструмента маніпуляції свідомістю своїх сусідів і економічних партнерів, більшість європейських країн вважають за необхідне фінансувати спеціальні установи, які дбають про розвиток і просування національного кінопродукту. Можна згадати французький ЮНІФРАНС, німецький Джерман Філмз, Австрійську кінокомісію, Угорський кіносоюз або кінофондації й кіноінститути Швеції, Норвегії, Данії, Фінляндії й Ісландії. Всі вони мають переважно бюджетне фінансування й докладають серйозних зусиль для формування таких уявлень про свої країни й народи, котрі сприятимуть реалізації економічних і геополітичних інтересів їхніх урядів.

Країни Балканського регіону після потрясінь громадянських воєн всі без винятку вкладали кошти у розвиток своїх кінематографій навіть у найскладніший час відновлення зруйнованої економіки, чудово усвідомлюючи, що остання істотно залежить від ставлення європейських – і не тільки – супердержав. Європейські кінематографічні структури охоче йшли на співпрацю з ними, виявляючи в такий спосіб прагнення якнайшвидше знайти спільну мову. Наслідком став бум румунського, турецького, сербського, хорватського кіно і входження країн Балканського півострова до Європейського Союзу.

Румунський уряд протягом останнього десятиліття робить великі інвестиції в розвиток свого кінематографа, вбачаючи в ньому засіб поліпшення зіпсованої правлінням Чаушеску репутації країни. Завдяки державній програмі протекціонізму румунське кіно не тільки сягнуло вершин міжнародного успіху й престижних нагород Берліна, Канна й Венеції, а й зламало стереотип сприйняття своєї країни лише як батьківщини графа Дракули. За короткий історичний проміжок часу Румунія стала важливим чинником європейської моди на екранах і подіумах.

Для України питання культивування власного позитивного образу засобами екранних чи інших мистецтв лишається доволі складним. Посол України при Європейському Союзі Андрій Веселовський в інтерв'ю журналові «Український тиждень» нарікав, що країна завдає собі шкоди економією на власному іміджі: «У нас нульовий бюджет на будь-які культурні заходи тут у Брюсселі й узагалі за кордоном. Просто немає! Ми не можемо купити рамку для картини, щоб її показати, не кажучи вже про художню виставку. А оскільки немає, то ніхто й не знатиме. Ми по-свинському ставимося до власного іміджу. Як наслідок – у нас і обличчя свинське»². Яким постає обличчя України в західному світі, можна дослідити на матеріалі кінопродукції двох останніх десятиліть.

Поодинокі спроби виокремити й проаналізувати екранні моделі сприйняття України в світі було зроблено вітчизняними мистецтвознавцями й силами дослідників української діаспори, зокрема її представниками в Колумбійському університеті США³. Це завдання почасти взяли на себе громадські обговорення, проведені в рамках проекту «Українські альтернативи», прагматичний розрахунок яких у сенсі стану українського кіно на зламі століть у контексті міжнародного кінопроцесу, за визначенням керівника проекту кінознавця і культуролога Олександра Рутковського, базувався «на парадоксальному афоризмі одного кіногероя: Ми вдосконалюємося за рахунок власних недоліків»⁴.

Є також коротка, але промовиста спроба анонімного автора подати власний аналіз образу України на західному екрані, оприлюднена на інтернет-сайті ХайВей, котрий презентує себе як першу на теренах українськомовного і російськомовного простору соціальну мережу журналістів. Цей текст має назву «Чужими очима» й подає індивідуальні спостереження, про котрі можна скласти уявлення за такими рядками: «Свинцево-сірий вечір, проливний дощ і мертві бетонні конструкції на тлі чорних, неначе вигорілих дерев, коротше кажучи, пейзаж технотронного апокаліпсису. Іржаві ворота із написом: СТОЙ. ВХОД ВОСПРЕЩЕН. ОПАСНО ДЛЯ ЖИЗНИ. І трохи божевільний американський учений, геній-одиначка, під цим дощем лупить 300-вольтними електричними зарядами в болото, звідки лізуть отетерілі від току і радіації черви-мутанти. І внизу скромний інформативний надпис: «Україна: Чорнобильська АЕС». Це

був мій перший образ України в кіно. Але побачити навіть цю маячню, побачити себе навіть у такому вигляді «там», в американському кіно, в той час, коли ми тут, у себе вдома, ще не знали, як себе називати, це було щось фантастичне»⁵.

Коли країна не докладає зусиль до формування свого міжнародного образу, діють стереотипи її сприйняття, сформовані історичною й культурною традицією. До розпаду СРСР західний світ сприймав Україну як частину Радянського Союзу. І навіть після здобуття незалежності Україна певний час лишалася для Заходу частиною Росії. Повість Миколи Гоголя «Тарас Бульба», екранізована на заході в різні часи дев'ять разів, завжди розглядалася постановниками як шедевр російської літератури. Наприклад, консультантом американської кіноверсії «Тараса Бульби» був граф Андрій Толстой. Зрозуміло, чому Андрій (Тоні Кертіс) дефілює в косоворотці й типовому для донських козаків одязі, а декорація Києва більше скидається на лубок казкового міста, зведеного для князя Гвідона Царівною-лебедем.

У західному ігровому кіно Київ згадувався хіба що у зв'язку з підготованими потужною школою КДБ кадрами радянських спецслужб. У блокбастері 1988 р. «Червона спека» (Red Heat, США, реж. Волтер Гілл), першому суто американському фільмі, знятому на території СРСР, Арнольд Шварценеггер грав радянського офіцера Івана Данко, відрядженого до США у справі боротьби з наркоторгівлею. Він демонстрував уміння долати будь-які перешкоди на своєму шляху й на запитання, де такого вчать, з гордістю посилався на Київську школу КДБ на Володимирській. На це приставлений до нього американський колега (Джеймс Белуши) пожваблювався: «Авжеж, знаю: котлети по-київські». Отже, Україну було ідентифіковано на американському екрані за рівнем її спецслужби й кулінарії. І цей спосіб ототожнення можна вважати позитивним для кінця 80-х.

Після 1986 р. основний екранний стереотип щодо України пов'язували з Чорнобильською трагедією. На цю тему було створено кілька документальних стрічок, найкращою з котрих залишається австрійська «Прип'ять» (1999, Австрія, Ніколас Гейргалтер). Можна також згадати діалогію шведського режисера Гуннара Бергдала «Голос Людмили» та «Людмила й Анатолій». У 90-х роках минулого століття Бергдал очолював міжнародний кінофестиваль у Гетеборзі й приїздив відбирати фільми до Києва. Його вразив газетний нарис про долю вдови одного з ліквідаторів аварії. Бергдал присвятив Людмилі й її синові Анатолію, народженому всупереч застереженням медиків, два фільми. Його передусім цікавила не техногенна катастрофа, а доля людини в ній, спроможність особистості зберегти основні духовні й етичні цінності під час глобальних катаклізмів. Стримана документальна манера оповіді лише акцентувала драматизм сценарного матеріалу й підсилювала емоційну складову діалогії.

Події Помаранчевої революції привернули до України увагу всієї міжнародної спільноти й 2005 р. вийшло кілька фільмів, котрі різною мірою намагалися відтворити на екрані українську тему. Передусім слід згадати телевізійну драму канадійця Крістіана Дюге «Торгівля людьми» (Human Trafficking) (2005). В фільмі змальовані долі молодих вродливих жінок з країн Східної Європи, котрих вивозять на Захід нібито для роботи в модельних агенціях, тоді як насправді на них чекає доля секс-рабниць. Серед героїнь – 16-річна українка Надя Тагарова. Її батько робить усе можливе й неможливе, щоб урятувати дівчину. Цю роль зіграв популярний канадський актор Ремі Жерар, відомий за картинами «Ісус з Монреалю», «Нашестя варварів». Він створює потужний позитивний образ Віктора Тагарова, людини з почуттям гідності, здатної точно спланувати свої дії й спроможної на героїчні вчинки задля порятунку своєї дитини. «Торгівля людьми» виносить вирок західному світові, котрий створює умови для білого рабства.

В стрічці Ендрю Нікола «Торговець зброєю» (2005 р.) з Ніколасом Кейджем у головній ролі український персонаж постає в зовсім іншому світлі. Кейдж змальовує неоднозначний образ людини, чиє прагнення життєвого успіху й заможності перебуває в постійному конфлікті з моральними цінностями, що їх Орлов неспроможний позбутися остаточно, попри весь бруд, крізь який йому доводиться долати шлях до вершин процвітання. Образ Орлова значною мірою ґрунтується на біографії міжнародного торговця зброєю Віктора Бута, колишнього радянського офіцера, зрештою заарештованого в Таїланді в березні 2008 р. Відомий як «Торговець смертю», Бут намагався доставити зброю американським агентам у Колумбії. Він відбуває ув'язнення в Бангкоку, очікуючи екстрадиції до Сполучених Штатів. Фільм зазнав поганой критики й загубився в американському прокаті.

Зовсім в іншому ключі змальовано Україну в картині «Світло довкола» (2005 р.). Постановник фільму Лев Шрайбер має українське походження. Ім'я Лев йому дала на честь Льва Толстого мати, художниця Гізер Шрайбер, котра походила з німецько-українсько-польської родини. Дід Лева по матері був вихідцем з України. На його честь режисер назвав сина Олександром. Для Шрайбера українська тема виявилася близькою, й він зацікавлено поставився до можливості екранізувати автобіографічний роман Джонатана Сафрана Фоера про його подорож до землі предків, здійснену в пошуках жінки, котра під час німецької окупації врятувала життя Фоєрового діда. До цього проекту залучили Євгена Гудзя, більше відомого в світі як Юджин Гудзь, з його музичним гуртом «Гоголь Борделло». В фільмі гурт грає польку на залізничному вокзалі під час прибуття Фоера (в цій ролі знявся Елайджа Вуд) до дідового рідного села.

Побіжно зачепив тему Чорнобиля Стівен Спілберг у стрічці «Війна світів» (War of the Worlds, 2005 р.). В одному з її епізодів диктор американського

телебачення повідомляє про серію незвичайних подій, які починаються з виходу з ладу енергетичної системи 48-мільйонної країни в Центрально-Східній Європі напередодні вторгнення інопланетян.

Документалісти виявили спроможність найбільш адекватно сприймати реалії історії й сучасності, досягнути національні характери, проблеми й перспективи України. Це стосується кінематографістів країн, де є історична традиція взаємин з Україною і де є доволі численна українська діаспора. Першою слід назвати Німеччину, котра сьогодні – лідер з фільмування документальних стрічок про Україну. Знаковою в цьому контексті можна вважати картину Яна Дрекса і Рене Гардера «Пан Пилипенко і його підводний човен» (2006 р.), показану на відкритті 3-го Українського Міжнародного фестивалю документального кіно «Контакт». Фільм починається ліричним заспівом з панорамою пшеничного поля. Закадровий голос повідомляє: «Звати мене Володимир Андрійович Пилипенко. Живу в Донецьку, в селі Євгенівка». А на екрані постає хата на тлі типового сільського пейзажу з гусьми. В побудові кадру, музичній інтонації й монтажному ритмі фільму виразно проступає щира симпатія авторів до свого героя й усього його оточення. Спрацьовує тут традиційний інтерес німців до українських земель чи індивідуальні людські уподобання німецьких режисерів – та український характер у фільмі викликає беззастережну довіру й повагу, попри всі «особливості» національного способу життя, риболовлі тощо. «У нас говорять, – веде свою оповідь Пилипенко, – що підводний човен в степах України – такого бути не може. А я собі думаю таке зробити, що підводний човен ходитиме по полях, на колесах і під водою. Зараз би потрапити на Чорне море. Зануритись метрів на 15–20–30. Там буде куди цікавіше, ніж у нашому ставку. Щоб душа моя затрепетала від того почуття, котрого я чекаю 20 років». Попри всю недолугість мрії пана Пилипенка зазирнути до глибин моря на хисткому малесенькому саморобному човнику, велич його духу, з погляду постановників стрічки, співмірна масштабів Жака-Іва Кусто. От тільки пан Пилипенко приречений залишатись у полоні власної мрії, бо в степах України нікого не обходять плани підкорення морських глибин. Дрекс і Гардер фіксують реалії життя української провінції, не вдаючись до коментарів соціального, політичного чи будь-якого іншого гатунку. Вони висловлюють своє шанування степовому мрійникові суто кінематографічними засобами. Його портретують або з нижньої точки, або на середньому рівні. За тло правлять мальовничі краєвиди, соковита зелень лук, безмежна блакить неба над степом.

При позитивній моделі сприйняття українського національного характеру більшість західних стрічок негативно оцінюють країну, котра неспроможна забезпечити гідний рівень життя своїм громадянам. Однією з найбільш критичних можна вважати стрічку італійця Леонардо Ді Констанцо й французя

Бруно Олів'єро «Семеро моряків з «Одеси»» (2006 р.), присвячену долі екіпажу лайнера «Одеса», 1995 року заарештованого в Неаполі за борги Чорноморського пароплавства. Спочатку моряки сподівались, що їхня вимушена затримка швидко закінчиться, і відмовлялися брати участь у створенні фільму. Знімальна група протягом чотирьох років здалеку, а потім і зблизка спостерігала злиденне життя моряків, кинутих напризволяще на чужині. За цей час троє бранців загинули. 2002 р. «Одеса» повернулася на батьківщину й була продана за кордон за 4 мільйони доларів. Та постраждалі через недбалість свого керівництва моряки ніколи не отримали жодної компенсації за свої поневіряння. Капітан і бухгалтер так і залишилися бранцями чужої країни, котра з часом почала ставитися до них прихильніше, ніж рідна. Для франко-італійської знімальної групи їхні екранні герої – цілком позитивні персонажі, що викликають симпатію і співчуття. Але імідж України постає далеко не в кращому вигляді.

Молодий німецький режисер Марк Брюммонд присвятив свою двадцятихвилинну стрічку «Виграшна країна» (2007 р.) долі українських іммігрантів, котрі кілька років прожили в Німеччині на нелегальному становищі. Та настав час віддати сина до школи – і батькам доводиться вирішувати: чи залишатися й далі нелегалами й позбавити дитину освіти, чи ризикнути усталеним образом життя задля майбутнього. Жінка потерпає, що їх можуть депортувати на батьківщину. Така перспектива ввергає її у відчай: «Я не хочу назад до Черкас, знову їсти саму картоплю», – підсумовує вона свої страхи. Для Брюммонда, як і для його екранних героїв, Україна – злиденна земля, з котрої слід рятуватись у якійсь «виграшній» країні – хай у Німеччині чи деінде.

В ігровому кіно автори експлуатують два основні сюжети: злигодні українських повій і злочинну діяльність української мафії. Іноді ці лінії поєднуються, як-от у фільмі «Невідома» (2006 р.) майстра італійської кінематографії Джузеппе Торнаторе. Героїня фільму Ірина (Ксенія Раппопорт) – ще одна українка, котра помандрувала на Захід на заробітки. В Італії Ірина потрапляє спочатку до тенет секс-торгівців, а тоді її використовують як інкубатор для народження дітей на продаж. За дванадцять років вона дає життя дев'ятьом діточкам, жодне з яких ніколи не побачить. Молода жінка знаходить у собі мужність вирватися з ярма й помститися кривдникам. Та її руки в крові, а життя скінчене, коли її депортують до України. Італійський режисер, відомий за вже класичними стрічками «Новий кінотеатр «Парадізо», «Легенда про піаніста на океані», «Малена», за «Невідому» отримав «Срібного Святого Георгія» на Московському міжнародному кінофестивалі. «Я шукав і мріяв знайти чудову актрису, – розповідає Торнаторе, – котра була б невідомою в Італії. Її шукали в багатьох країнах»⁶. Режисера зацікавила виконавиця ролі терористки Ерні у фільмі Карена Шахназарова «Вершник на ім'я Смерть» (2004 р.) Ксенія Раппопорт. З нею було проведено кілька проб у Москві й Римі. Яскрава, емоційно

захоплююча історія про секс-рабіню з України, була відтворена актрисою на екрані з високою мірою достеменності. Для своєї ролі Ксенія написала колискову українською мовою, котру потім заспіває її героїня своїй дитині. Мелодію «запозичила» у славетного італійського композитора Енніо Морріконе.

Чому знов Україна? Це могла бути Болгарія, Албанія, будь-яка зі східноєвропейських країн. Торнаторе, котрий в середині 90-х фільмував в Україні одну зі своїх стрічок і має про той період гарні спогади, потерпає за долю людей цієї землі. «Певно, мій вибір випав саме на Україну, бо в Італії часто можна прочитати в газетах про ринок проституції, де багато дівчат з України, про кримінальні історії на цьому ґрунті». Найважливішою темою картини режисер вважає самоповагу і гідність героїні. Ця жінка заслуговує на повагу, та не відчуває її. Тому вона вчить дитину, котру вважає своєю донькою, захищатися. Вживати і за будь-яких умов зберігати свою особистість».

Фільм номінувався 2007 р. на італійську національну премію «Донателло» в одинадцяти категоріях і отримав нагороди в п'яти: за кращий фільм, режисуру, музику, операторську роботу та за кращу жіночу роль. Роль у фільмі Торнаторе перетворила російську актрису К.Рапопорт на зірку італійського кіно. Самому Торнаторе «Невідома» принесла приз глядацьких симпатій країн Європи. 2009 р. драматургічну модель цієї стрічки використовує італійський режисер-дебютант Джузеппе Капатонді в фільмі «Подвійна година» (*La doppia ora*), котрий запросить на роль покоївки Соні, іммігрантки з Любляни, ту ж таки Рапопорт. І журі 66-го Венеційського МКФ відзначить актрису кубком Вольпі за кращу жіночу роль. Інтерес до теми іммігрантів в світовому кіно відчутно підвищився останнім часом, сягнувши піку 2009 р., коли Берлінський МКФ показав на урочистому закритті стрічку Коста-Гавраса «Рай – це Захід» (*Eden Is West*), а в секції «Панорама» – «Ласкаво просимо» (*Welcome*) Філіпа Ліоре. Обидва автори викривають властиву західному світу ксенофобію й з великим співчуттям змальовують важку долю нелегальних іммігрантів. Отже, фільми про українців, котрі з певних причин опинились за кордоном, є невід'ємною частиною одного з найактуальніших тематичних напрямків сучасного кіно.

Близьку до «Невідомої» тему досліджує Девід Кроненберг у «Пороку на експорт» (*Eastern Promises*, 2007 р.). В цій картині було закладено чимало сюрпризів. Режисер кілька разів змінював реєстр жанру – від пригодницького до трилера, від класичної драми до фільму жахів. Його персонажі мусили пропускати свої почуття крізь фільтр кодексу суворих правил мафії, вироблених задля її власного виживання. Насильство значно більше присутнє в тексті щоденника повії, ніж в образному строї «Пороку на експорт», блискуче знятому Пітером Сушицьким. Драматургічна структура фільму дуже точна, вивірена у найменших деталях, з властивою Стіву Найту майстерністю, виявленою ним раніше в сценарії до фільму Стівена Фрірса «Брудні гарні речі» (*Dirty Pretty*

Things, 2002), присвяченого торгівлі людськими органами в Лондоні наших днів.

Акторський ансамбль фільму Кроненберга виявляє віртуозне володіння матеріалом: Армін Мюллер-Шталь демонструє психологічну глибину гри у ролі боса мафії, як завжди нестримний Венсан Кассель – у ролі його навіженого сина, Вігго Мортенсен впевнено веде емоційну складову в ролі Ніколая. Для цієї ролі Мортенсен вивчив кілька реплік українською мовою, котра вперше пролунала у голлівудському кіно.

Дехто з критиків звинуватив «Порок на експорт» у дидактичності інтонації й прагненні пояснити те, що й так зрозуміло. Втім, Кроненберг зумів провести глядача вузькою стежкою трилера до усвідомлення ціни взаємин людини й влади, а також ціни самопожертви. Фільм номінувався на «Оскар» і дістав близько двадцяти міжнародних нагород.

2007 року австрієць Ульріх Зайдль присвятив свій фільм «Імпорт–експорт» темі пошуків кращого життя «там, де нас немає». Його героїня, молода медсестра Ольга, втративши надію колись отримати зароблені тяжкою працею в провінційній лікарні на Західній Україні копійки, щоб бодай якось ростити свою маленьку дитину, зважується заробляти віртуальною проституцією. А що ця робота цілковито побудована на приниженні її людської гідності й експлуатації найтемніших сторін сексуальності, молода жінка змушена швидко розпрощатися з нею. Зрештою, вона вирушає на заробітки до Австрії, де знаходить собі місце доглядальниці в богаєвільні. Тим часом двоє австрійських маргіналів лаштуються до комерційної подорожі в Україну, куди вони везуть ігрові автомати, настільки застарілі, що їм місце хіба що на смітнику в Австрії. Але, на їхню думку, «це саме те, що потрібне для України». Коли вони прибудуть зі своїм «товаром з Європи» до Ужгорода, один з них зауважить: «Гіршого місця годі шукати на землі».

«Я обрав Україну, – сказав Ульріх Зайдль, бо відмінності між Сходом і Заходом там виявляються найяскравіше. Я подорожував дуже багато, був у Молдові, Румунії, інших східноєвропейських країнах. В Україні найкращі можливості для зйомок. Перебуваючи в цій країні, я немов здійснив подорож у минуле, адже Україна свого часу була частиною Австро-Угорщини. Та мій вибір ніяк не пов'язаний з сьогоденною політичною ситуацією»⁷. Зайдль спостеріг, що менталітет українців близький його власному. Це був ще один мотив вибору країни зйомок. Ідея фільму народилась 2005 р., коли режисерові довелося зустрітися з родиною з п'яти осіб, усі вони були безробітні. А образ Ольги написаний з прибиральниці Зайдля.

Для типово австрійського похмурого погляду на дійсність Ульріха Зайдля такий коментар не містить нічого особливого. Для нього і в Австрії – суцільна богаєвільня. Проте це доволі дошкульний удар для України, чий образ змальовано

в зневажливій і принизливій інтонації. Кадр з «Імпорту–експорту» з голою українкою-секс-рабиною став чи не емблемою України на Канському міжнародному фестивалі 2007 року. Дарма, що актриса-дебютантка Катерина Рак, котра зіграла Ольгу, зуміла в стриманій, але переконливій манері передати внутрішню шляхетність і гідність своєї героїні, чия біографія почасти збігається з її власною. До запрошення знятись у Зайдля Катерина працювала санітаркою в Івано-Франківську. Їй поталанило більше, ніж Ользі. Після виходу стрічки на екрани молода актриса, чия природна врода поєднується з внутрішньою інтелігентністю, отримала шанс зробити успішну акторську кар'єру на Заході. Надто беручи до уваги, що мови їй даються легко. Вона доволі вільно розмовляє в фільмі німецькою, яку вивчила під час підготування до ролі.

Американська поп-зірка Мадонна відреагувала на інтерес до української теми запрошенням киянина Євгена Гудзя на головну роль в її режисерському дебюті «Шал і мудрість» (2008 р.), присвяченому життю лондонської богемі. Фільм зібрав кількатисячну аудиторію під час показу в секції «Панорама» Берлінського міжнародного фестивалю. Певний час він утримував культовий статус у молодіжному середовищі Заходу й сприяв підвищенню інтересу до України в європейських колах глядачів.

Професор Чиказького університету Іван Качановський присвятив своє дослідження під назвою «Політично коректна некоректність: Казахстан, Росія й Україна в голлівудських фільмах»⁸ проблемам тематичних та ідейних викривлень. На думку автора, американський кінематограф змальовує всі ці країни як технологічну й економічну провінцію, як осередок «російської мафії» й розсадник жіночої проституції. Попри всю викривленість такого бачення Казахстану, Росії й України, саме ці фільми слугують основним джерелом інформації для Америки і Європи про колишні радянські країни. Тому аналіз найпоказовіших західних стрічок дає простір для роздумів про роль власне українського кінематографа у формуванні образу України в світі. Можливо, вітчизняним митцям варто приділити більше уваги темі українських заробітчан за кордоном, оскільки вона вочевидь є однією з найбільш поширених у західному кіно, зосередженому, проте, тільки на історіях про повій і злочинців. Але ж відомо, що на Заході блискучу кар'єру роблять українські програмісти й науковці. Держзамовлення на відповідний сценарій могло б сприяти створенню фільмів, котрі додадуть іміджу України в світі більш позитивного забарвлення. Розробка стратегії поліпшення власного образу в світі має спиратися й на об'єктивну оцінку презентації нашої країни в контексті світової кінематографії.

Ця стаття вже в процесі написання викликала інтерес дирекції Київського міжнародного кінофестивалю «Молодість», котрий 2009 р. представить спеціальну позаконкурсну програму «Заробітчани в кіно» й присвятить їй круглий стіл. Благодійний фонд «Нові традиції» рамках 39-го МКФ «Молодість»

проведе конкурс сінOPSISів короткометражного художнього фільму про українських заробітчани з метою знайти оригінальну ідею для створення повноцінного сценарію. Такий на сьогодні практичний результат даного дослідження.

Вибрана фільмографія:

Прип'ять/Pripyat

Австрія, 1999, 100', документальний

Режисер: Ніколас Гейргалтер

Портрет людей, які все ще живуть і працюють в області, забрудненій Чорнобильською аварією. На що це скидається – жити з невидимою і незбагненною небезпекою радіоактивності? Як люди дають собі раду з наслідками нещасного випадку, який, як стверджується, є «статистично неймовірним»? Четверо головних героїв оповідають свої історії.

Повернення (Z odzysku/Retrieval)

Польща, 2005, 103', ігровий

Режисер Славомір Фабіцький

Сценарій: Славомір Фабіцький, Деніел Хазанович, Марек Пручневський

Оператор: Богуміл Годфрейов

Продюсер: Лукаш Джецьол

У ролях: Антоній Павлицький, Наталя Вдовіна, Дмитро Мельничук.

19-річний Войтек виріс без батька. Він мешкає у Славську. Закоханий в українську емігрантку з дитиною – Катю – і готовий на все, щоб узаконити їхнє перебування в Польщі. Він потрапляє у болото нелегальних матчів з боксу й дрібних гангстерів. Що більше він бореться за краще життя для своєї подруги та її дитини, то нижче опускається сам. На яку жертву він піде, щоб вивільнити самого себе зі світу зла?

Світло довкола/Everything Is Illuminated

США, 2005, 106', ігровий

Режисер: Лев Шрайбер

Автори сценарію: Джонатан Сафран Фоер, Лев Шрайбер

Оператор: Метью Лібатек

Композитор: Поль Кантелон

У ролях: Євген Гудзь, Елайджа Вуд

Молодий американець єврейського походження розшукує жінку, котра врятувала його діда під час Другої світової війни в українському селі, захопленому фашистами.

Торговець зброєю/Lord of War

США, 2005, 122', ігровий

Режисер і автор сценарію: Ендрю Нікол

Оператор: Амір К.Мохрі

Композитор: Антоніо Пінто

У ролях: Ніколас Кейдж (Юрій Орлов), Бріджит Мойнахан, Джаред Лето, Шейк Тухманян.

Історія злету й падіння Юрія Орлова – від перших кроків українського іммігранта у торгівлі зброєю в Маленькій Одесі на початку 80-х – до початку 90-х, коли він виступив партнером африканського магната в оборудках зі зброєю й заробив свої мільйони. Фільм також торкається взаємин Орлова з його молодшим братом і одруження з уславленою моделлю.

Невідома/La sconosciuta

Італія, 2006, 118', ігровий

Режисер: Джузеппе Торнаторе

Автори сценарію: Джузеппе Торнаторе, Массімо Де Ріта

Оператор: Фабіо Замаріон

Композитор: Енніо Морріконе

У ролях: Ксенія Раппопорт, П'єрфранческо Фавіно, Алессандро Габер, Мікеле Плачидо, Маргерита Бай, Ангела Моліна.

Українка Ірина влаштовується прибиральницею до забезпеченої італійської родини. Поступово виявляється, що вона намагається повернути до себе маленьку доньку господарів й замінити їй батьків. Господарі запідозрюють її в прихованих намірах. Згодом з'ясується, що Ірина іммігрувала до Італії з України в пошуках заробітку, але потрапила до рук злочинців. Італійські секс-торгівці примушували її народжувати дітей на продаж. Ірина сподівається, що відшукала бодай одне зі своїх проданих діточок.

Пан Пилипенко та його підводний човен/Herr Pilipenko und sein U-Boot

Німеччина, 2006, 90', неігровий

Режисери: Ян Дреус і Рене Гардер

Двоє німецьких режисерів дізналися про українського мрійника, який протягом 30 років невтомно працював над утіленням в життя свого задуму: запустити підводний човен в степах України. З металобрухту й старих запчастин він таки змайстрував човна, котрого має намір випробувати спочатку в озері, а потім і на морі, куди доправить свого човна на старезному зерновозі.

Семеро моряків з «Одеси»/The Seven Sailors of the Odessa

Італія, Франція, 2006, 67', документальний

Режисери, автори сценарію, музики й оператори: Леонардо Ді Костанцо, Бруно Олів'єро.

У ролях: Микола Шестов, Анатолій Вал, Іннокентій Соколенко, Сергій Гурбов, Андрій Ірликов, Володимир Лобанов

Фільм про долю українських моряків пасажирського лайнера «Одеса», 1995 р. заарештованого за борги Чорноморського пароплавства в порту Неаполя. За п'ять років перебування пароплава під арештом померли троє членів екіпажу. Частина моряків змогла повернутися додому, частина, в тому числі капітан Володимир Лобанов, – досі мешкають в Італії на непевних правах.

Виграшна країна/Land Gewinnen

Німеччина, 2007, 20', ігровий короткометражний

Режисер: Марк Брюммонд

У ролях: Радик Головков, Ольга Колб, Ян Петер Гейне, Геді Крігескотте

Подружжя українських емігрантів вже багато років нелегально мешкає в Німеччині. Коли настає час віддати сина до школи, родина більше не може переховуватися. Майбутнє Міші поставлене на карту.

Фільм демонструвався в конкурсній програмі МКФ «Молодість» 2007 р.

Імпорт-Експорт (Import Export)

Австрія, 2007, 135', ігровий

Режисер і продюсер Ульріх Зайдль

Сценарій: Вероніка Франц, У. Зайдль

Оператори: Ед Лахман, Вольфганг Талер

Монтаж: Христов Шертенляйб

Художники: Андреас Донгаузер, Ренате Мартін

У ролях: Катерина Рак, Пауль Гофман, Міхаель Томас

Холодно й сіро. Зима. Люди мерзнуть. Так тут, у Австрії. Так там – в Україні. Два різні світи, які стають дедалі подібнішими. Схід нагадує Захід, а Захід – Схід. За такої погоди відбуваються дві історії, на перший погляд не пов'язані. Історія про імпорт починається в Україні й веде до Австрії. Експорт починається в Австрії, та закінчиться в Україні.

Порок на експорт/Eastern Promises

США, 2007

Режисер: Девід Кроненберг

Автор сценарію: Стівен Найт

Оператор: Пітер Сушицький

У ролях: Джозеф Олтін, Міна І. Міна, Александр Мікіч, Наомі Воттс, Вігго Мортенсен, Шинед К'юзак, Єжи Сколімовський, Венсан Кассель, Армін Мюллер-Шталь.

Лондон. Юна російська повія вмирає при пологах. Санітарка замовляє переклад щоденника породіллі, щоб знайти родину новонародженої дівчинки. Пошуки рідні дитини виводять на російську мафію.

Фільм номінувався на «Оскар».

Шал і мудрість/Filth and Wisdom

Велика Британія, 2008, 81', ігровий

Режисер і автор сценарію: Мадонна

У ролях: музичний гурт «Гоголь Борделло», Євген Гудзь, Стівен Грехем, Річард І. Грант, Шобу Капур, Джордж Кілар.

Музична комедія про трьох відчайдухів, котрі разом мешкають у лондонській квартирі.

¹ Урок єврореалізму. Інтерв'ю з послом України при Європейському Союзі Андрієм Веселовським. – Український тиждень, № 12 (73), 27 березня – 2 квітня 2009.

² **Богущ Денис**. Майбутнє іміджу України – <http://pravda.com.ua/news/2007/11/5/66346.htm>

³ **Шевчук Юрій**. Претендент на «Оскара» від Італії: Українська тема. – <http://www.kinokolo.ua/articles/624/>.

⁴ Українське кіно: євроформат. Хроніки громадських обговорень 1996–2003 років. Кіносociологія. – К., 2003.

⁵ <http://h.ua/story/31562/>

⁶ [Http://vovremya.info/news/1231931574.html](http://vovremya.info/news/1231931574.html)

⁷ № 26 (7587) 5 – 11 июля 2007 г. – <http://www.kultura-portal.ru/>

⁸ **Katchanovski, Ivan**. «Politically Correct Incorrectness: Kazakhstan, Russia, and Ukraine in Hollywood Films», – http://www.allacademic.com/meta/p209287_index.html

«РАГІН»: ЕКРАННА ВЕРСІЯ ЧЕХОВСЬКОЇ «ПАЛАТИ № 6». СУЧАСНЕ БАЧЕННЯ

Статтю присвячено проблемі сучасних екранізацій творів А. Чехова в аспекті однієї з наріжних категорій етики – «свободи». Кінознавчий аналіз проведено на прикладі картини російського режисера К. Серебреннікова «Рагін» (2004 р.) за твором А. Чехова «Палата № 6».

Ключові слова: Чехов, свобода, лікар, реальність, відповідальність.

Статья посвящена проблеме современных экранизаций произведений А. Чехова в аспекте одной из краеугольных категорий этики – «свободы». Киноведческий анализ проведен на примере фильма российского режиссера К. Серебренникова «Рагин» (2004 г.) по произведению А. Чехова «Палата № 6».

Ключевые слова: Чехов, свобода, доктор, реальность, ответственность.

The article devoted to the problem of modern screen adaptations of Chechov's works in the aspect of one of central categories of ethics – «freedom». A cinematology analysis is conducted on the example of film «Ragin» (2004) by the Russian director K. Serebrennikov. This film based on Chechov's work «Chamber № 6».

Keywords: Chechov, Freedom, Doctor, Reality, Responsibility.

У статті розроблено питання смислових орієнтирів сучасних екранізацій творів А.Чехова. Для кінознавчого дослідження обрано картину К.Серебреннікова «Рагін» (2004 р.) – новітнє прочитання чеховської «Палати № 6». До того ж, переважно розглянуто трактування проблеми самовизначення та свободи людини, що здійснене авторами картини. У тексті статті ми торкаємось філософського змісту поняття «свободи», залучаючи праці А.Шопенгауера, Е.Фромма, Ж.-П.Сартра; вказуємо на розбіжності між літературним першоджерелом (чеховська «Палата № 6») та його екранною інтерпретацією (кінокартина «Рагін»); та, насамперед, аналізуємо відображення авторами фільму проблеми входження людської свободи у сучасне суспільство.

Картина «Рагін» під незвичним кутом розглядає питання людського права і свободи, коли прагнення до свободи перетворюється на свою протилежність: «втечу від свободи». Проблемою вибору свободи, безперечно, кінематограф займатиметься й надалі. Так само питання, що порушуватимуться надалі сучасними чеховськими інтерпретаціями у кінематографі, відкриватимуть широке поле для кінознавчого та естетичного дослідження.

Людина завжди здійснює вибір. Адже не обираючи щось одне, ми робимо вибір на користь чогось іншого. Тому свобода притаманна самій людській природі. Без свободи людина не може втілити у практичне життя свої потреби, цілі, бажання. Філософський словник пропонує таке визначення поняття «свободи»: «Здатність людини до активної діяльності у відповідності зі своїми намірами, бажаннями та інтересами, в процесі якої вона досягає визначених перед собою цілей»¹. Втім, оскільки буття людини часто розглядається як буття свободи, то зрозуміло, що будь-яке визначення даного поняття певною мірою є умовним. У класичній філософській традиції категорія свободи та домінуючий у її рамках аспект свободи волі посідають визначне місце. До цього поняття в різні часи зверталися такі мислителі, як Платон, Аристотель, Фома Аквінський, Мартін Лютер, Б.Спіноза, І.Кант, Г.Гегель, А.Шопенгауер, М.Бердяєв, Е.Фромм, наповнюючи його новим змістом.

Згадаємо одного з фундаторів філософського екзистенціалізму Ж. П.Сартра, за яким людина є «буття, в котрому існування передує сутності»², а тому: «людина приречена бути вільною»³. Така «приреченість» завжди спонукатиме людину боротися за свою свободу та долати важкі перешкоди на шляху до неї. Важко сперечатися з тим, що після розпаду радянської імперії чи не найголовнішим завоюванням новоутворених держав стала свобода у її багатоманітних іпостасях. А саме: свобода слова, свобода творчості, свобода вибору, свобода віросповідання та ін. Проте, як і в минулі часи, суспільство стикається із великими труднощами в опануванні стихії Свободи.

Проблема самовизначення та свободи людини на новітньому етапі розвитку суспільства дедалі частіше знаходить своє відображення у російському кінематографі. На наш погляд, симптоматичною та показовою у цьому контексті є стрічка «Рагін» (2004 р.). У титрах картини зазначено: «за мотивами оповідання А.Чехова «Палата № 6» (один з найвідоміших і найстрашніших прозових творів Чехова зазвичай називають і оповіданням, і повістю). Скажемо, що зовсім недаремно таку звичну і загальновідому назву («Палата № 6») було замінено на власне ім'я головного героя картини: «Рагін». Наголосимо: головного героя картини, а не повісті Чехова. Адже в чеховському творі є дві протидіючі сили, що зіштовхуються, дві ідеї, зведені в один текст: лікар Рагін – душевнохворий Громов. У картині ж «Рагін» таке загострене протистояння цих двох героїв відсутнє – в центрі уваги лікар Рагін.

Автори «Рагіна» за основу своєї картини взяли сюжетну лінію долі головного героя чеховської повісті лікаря Рагіна. Зрештою, вся картина вийшла наче його власною «довгою історією». Від імені Рагіна фактично і відбувається оповідь, точніше: глядачі бачать події, що відбуваються, крізь призму його свідомості.

Лікар Рагін у картині не холоднокровний філософ, якому все набридло і все давно байдуже, окрім можливості насолодитися витонченістю і вишуканістю людського розуму. Згадаємо чеховську повість та діалог лікаря із єдиною у місті «необтяжливою» для нього людиною – Михайлом Авер'яновичем (персонажем, якого немає у фільмі): «Розум проводить різку межу між твариною і людиною, натякає на божественність останньої і певною мірою навіть заступає їй безсмертя, якого нема. Виходячи з цього, розум є єдиним можливим джерелом насолоди. А ми не бачимо й не чуємо навколо себе розуму, – значить, ми позбавлені насолоди»⁴.

Омріяні Рагіним філософія та бесіди із розумними людьми у фільмі перетворюються на гіпертрофовану зацікавленість психологією. Людська психіка не просто приваблює лікаря Рагіна як спеціаліста, вона є його пристрасною, улюбленою справою, в яку хочеться занурюватись із головою. Звичайні хвороби: хворі зуби, ноги, шлунки давно не цікавлять його розум. Як і чим їх лікувати – вже давно всім відомо. Тим більше, що: «Пушкін перед смертю зазнав страшних мук, бідолаха Гейне кілька років лежав паралізований; чому ж не похворіти якому-небудь Андрієві Юхимовичу чи Мотроні Савівні, в яких життя беззмислове і було б зовсім порожнє й схоже на життя амеби, якби не страждання?»⁵ Вилікувати ж душевнохворого – ось завдання, до якого варто братися через його складність і нескінченну кількість варіантів його вирішення. Тож до палати під шостим номером він заходить зовсім не випадково. Її мешканців він відвідує ледь не щодня.

Звісно, лікар Рагін має свою «особисту» методику лікування душевнохворих. Вона полягає у тому, що хворобу треба «лікувати не із зовнішнього боку, а зсередини». Спочатку необхідно поставити хворому діагноз, себто виявити причину його захворювання. Після ж того варто «погодитися з хворим»; тобто прийняти правила гри, які він пропонує. Необхідно надати можливість хворому зіграти свою роль до кінця, причому зробити більш рельєфними «запропоновані обставини». Втім, обов'язково треба відшукати те слабке місце, влучивши в яке, можливо розвалити «оборону» хворого. Адже людська природа завжди сильніша за її розум.

Так і лікує Рагін своїх «підзвітних» (кожен із хворих у палаті № 6 отримує у лікаря свій «порядковий номер» – прізвисько). Бочці, хворому, що заплив жиром і не подає жодних людських ознак (лише апетит в нього ніяк не менший, аніж у звичайної людини), він забороняє давати їсти. «Якщо ти мертвий – навіщо тобі їжа?» Лікар упевнений, що настане час, коли той сам підніметься і

проситиме задовольнити голод. До Хлопчика Рагін приводить медсестру Саню, лікарняну повію, що задовольняє інтимні потреби чоловічої частини як медперсоналу, так і хворих. Можливо, поряд із нею сорокашестирічний дядько перестане бути дев'ятирічним хлопчиськом.

Читання неперекладених ще на російську мову лекцій і дослідів, що їх проводять західні світила медичних наук, окрім звичайного естетичного задоволення від пізнання нових звершень людського розуму, також слугують Рагіну в досягненні його головної мети. Свою методику він прагне постійно вдосконалювати за рахунок нових знань. А кожен дослід неодмінно треба перевірити на практиці самому. Ось Рагін намагається повторити в своїй лікарні експеримент, здійснений якимось німецьким професором Гіммельсдорфом. Експеримент, про який він вичитав у своїх іншомовних брошурах.

Отже, лікар Рагін постає у картині по-справжньому активним та свідомим діячем. Інша справа, що його активність стосується тільки його пристрасті – лікування душевнохворих. Але ж він перебуває на куди вищому щаблі соціальної ієрархії. Його влада не обмежена кордонами палати № 6 – вона поширюється на всю лікарню. Тобто Рагін має колосальний ступінь свободи.

Відомо, що відповідальність є не меншою сутністю для людини, аніж свобода. І ці категорії перебувають у прямій залежності: що більше свободи отримує людина, то більша її відповідальність за користування цим «дарунком». Так, А.Шопенгауер, незважаючи на ствердження про підпорядкованість усіх людських вчинків необхідності, писав про неспроможність людини відкинути ярмо відповідальності за свої діяння: «А саме: є ще один факт у свідомості, який я й досі цілковито лишав осторонь, щоб не відволікатись у своєму дослідженні. Він полягає у досить чіткому і твердому почутті *відповідальності** за те, що ми робимо, *осудності* наших вчинків, що базується на непохитній упевненості в тому, що ми самі є *авторами наших дій*. В силу цього усвідомлення нікому, навіть тому, хто досить упевнений у необхідності, котру ми доводили вище, з якою настають наші вчинки, ніколи не спаде на думку виправдовувати цієї необхідності який-небудь свій вчинок і звалювати вину з себе на мотиви, оскільки при їх появі дане діяння було неминучим»⁶.

Та лікар Рагін не бажає жодної «надлишкової» відповідальності. Його цікавить лише справжня наука, а не рутинні дріб'язкові справи, які супроводжують кожен день і ніколи не зникають. Тому влада Рагіна давно занурилась у здирництво та хамство медперсоналу, відсутність санітарних умов, та звичайного, не те що професійного, а людського ставлення до хворих. Втім, лікар Рагін у картині навіть не шукає філософських виправдань своїй бездіяльності, як його літературний прототип: «До того ж, якщо люди відкривали

*Тут і далі курсив автора твору, що цитований у статті.

лікарню й терплять її в себе, то, значить, вона їм потрібна; забобони і вся ця життєва гидота і мерзота потрібні, бо вони з часом перетворюються на щонебудь путне, як гній на чорнозем. На землі нема нічого такого доброго, що в своєму першоджерелі не мало б гидоти»⁷. Він просто воліє не помічати і оминати навколишню непристойність та вульгарність.

Але моральна убогість насичує увесь простір навколо Рагіна. Вулиці повітового міста задихаються від бруду. На світських прийомах панує атмосфера розпусти та пияцтва. Навіть у власному помешканні не вдається заслонитися від бридких спокус: господиня будинку, в якому живе Рагін, весь час намагається звабити лікаря. А її діти здійсмають у сусідніх кімнатах такий галас, який ніяк не дає змоги зосередитись на читанні. Тиск «зовнішніх величин» на Рагіна чимдалі збільшується, але він не бажає позбуватися своєї індивідуальності. Тим більше, він не самотній у своєму прагненні.

В палаті № 6 Рагіну вдається поговорити з єдиною розумною та цікавою для себе у всьому місті людиною – душевнохворим Громовим. Нехай навіть Громов і не дозволяє Рагіну називати себе «своїм другом», проте і супротивниками їх назвати важко. Вони радше добрі співрозмовники, яким є що сказати одне одному. Спілкування з лікарем не є неприємним для Громова, він просто кепкує з його «медичної методики».

Іван Громов у картині не схожий на душевнохворого, який «страждає на манію переслідування», і взагалі на людину, якій притаманні будь-які страхи чи навіть просто побоювання. Енергія в ньому кипуча і багата, – саме для повноцінного життя. Тому і просить він постійно Рагіна: «Відпустіть мене звідси». Дивно, чому словесні заборони, важкі дверні засуви чи навіть могутня статура сторожа Микити стримують його тут. Громов чомусь не пробує втекти. Він залишається в палаті № 6 «сходити з розуму» разом з іншими. Під час ролевої гри, коли Рагін займає місце «душевнохворого», а Громов – «лікаря», останній каже: «Божевілля – плата за довгу історію. Позбутися божевілля означає відмовитися від своєї історії». За його словами, ніхто не може врятувати душевнохворого проти його волі. І якщо людина «відходить» у власний світ і не хоче звідти повертатися – значить вона має на це свої причини.

Отож постає питання: наскільки хворим є Громов? І наскільки здоровими є всі ті, що вважаються «здоровими» по відношенню до нього? «Розрізняючи дві концепції здоров'я і неврозів, – писав Е. Фромм, – ми доходимо висновку, що людина, нормальна у сенсі гарного пристосування, часто менше здорова у сенсі людських цінностей, аніж невротик. Гарне пристосування часто досягається лише за рахунок відмови від своєї особистості; людина при цьому намагається більше або менше уподібнитись образу, – так вона вважає – що його потребують від неї, і може втратити всю свою індивідуальність та непосредність. І зворотно: невротик може бути охарактеризований як людина, що не здалася у

боротьбі за власну особистість»⁸. Чи не заради цієї боротьби за Себе, за свою істинну натуру не хоче бігти у Великий світ Громов? Світ, у якому так багато нормальних людей, але так мало – справжніх.

Лікарю Рагіну у картині вдається знайти та покохати світлу людину. Але, звісно, не в своєму місті, не серед цих пересічних, сірих облич. Він зустрічає її, оперну співачку Райську (персонаж відсутній у чеховській повісті), в потязі, який прямує до чарівного міста Відня. Саме сюди (а не в Москву, Петербург та Варшаву як у Чехова) вирушає «вдихнути іншого повітря» лікар Рагін.

Втім, відкритим залишається питання: чи була реальною ця поїздка до Відня? Чи не належить вона до світу мрій та сновидінь Рагіна? Адже, по-перше, диригентом оркестру, який виконує оперу Чайковського «Юланта» і арію з якої, власне, й співає Райська у Відні, виявляється професор Гіммельсдорф. Той самий, дослід якого хотів повторити в своїй лікарні Рагін. Невже образ, що його уявляв Рагін, є насправді реальним диригентом віденської опери? А по-друге, занадто вже добре почувається Рагін під час цієї подорожі. Тут йому вдається наїстися найчарівнішої страви на світі – легких різнобарвних тістечок. Живучи у своєму місті, Рагін забороняв собі навіть шматочок цукру. Чи то він хворий на діабет, чи то це певний забобон, що його він з такою дитячою радістю порушує в Австрії.

Врешті-решт, лікар Рагін знаходить свій останній притулок там, де йому було затишно та добре, – у палаті № 6. Рагін опиняється серед людей, чий внутрішній світ він так багато часу аналізував та на який намагався вплинути. Власне, мешканці палати під шостим номером є для лікаря куди більш одухотвореними людьми, аніж безликі сірі маси, які розгулюють вулицями його міста та збираються на прийомах місцевих чиновників. У картині ніякого прозріння Рагіна від замикання у палаті для душевнохворих (як у чеховській повісті) ми не спостерігаємо. Його появу у палаті № 6 у ролі пацієнта слід назвати радше не падінням, а поверненням. Поверненням до «своїх».

Згадаймо, що Топтун, ще один «підопічний» Рагіна у палаті № 6, постійно переносить свій дух у, так би мовити, рай. Там навкруги ліси і річки, назустріч скачуть чарівні коні. Як шаман, що задля перенесення своєї свідомості в інші виміри повинен здійснити певні ритуали, він тупотить босими ногами по підлозі, налаштовуючи себе таким чином на зв'язок із паралельною реальністю. І в одній з таких мандрівок Топтун бачить і Громова, який сам бажає відправитись у цей світ (в одному з епізодів він обіймає Топтуна під час його ритуалу), і Рагіна у своєму раю. Отже, Рагін однієї породи з Топтуном, з Громовим. Для нього відкритий шлях у потойбічність.

Героя іншого чеховського оповідання «Чорний чернець» Ковріна, визначного вченого, переслідує привид у подоби чорного ченця. Він називає Ковріна «божим обранцем», а на його побоювання щодо стану свого здоров'я, відповідає: «Друже

мій, здорові і нормальні лише звичайні, стадні люди. Міркування щодо нервового віку, перевтоми, виродження і т.п. можуть серйозно хвилювати лише тих, хто мету життя вбачає в сучасному, тобто стадних людей»⁹. Зрештою, страх Ковріна перемагає його віру в себе та своє щастя – він здобуває «нормальність», галюцинації полишають його, проте помирає, втративши бадьорість духу, талант та кохання.

Лікар Рагін, навпаки, знаходить у собі сили вийти із лав «стада». Потоїбічність та надреальність ваблять його, і він стає на цю втаємничену дорогу. У фінальній частині картини Рагін копіює ритуал Топтуна: перед згадкою про поїздку до Відня чи то перед самою поїздкою, він знімає взуття і тупоче босими ногами по підлозі своєї тісної кімнати. Рагін, так само як і Коврін, гине, але на відміну від останнього, отримує внутрішню перемогу у боротьбі за свою сутність. Характерно, що маленька особиста учта тістечками, яку із таким натхненням влаштовував собі Рагін у Відні, знову постає перед глядачами в останніх кадрах: після смерті Рагіна, якого побив сторож Микита.

Тож виходить так, що будь-який талант, сміливі наукові відкриття, кохання, прекрасна музика, «солодке життя» є проявами не «нормальними», а «божевільними». І саме такі речі можуть піднести людський дух. Недарма лікар Рагін з невимовною радістю промовляє до Райської: «Давайте зробимо щось божевільне! Стрибнемо з потягу або нап'ємось у цьому чарівному буфеті». Реальність же наповнена брудними вулицями, вузькими коридорами лікарні, шумними жахливими прийомами, тупими обмеженими людьми. І щоб остаточно втекти від цієї брутальної дійсності, необхідно позбутися своєї свободи. Такий вибір робить Рагін. Він відмовляється стримувати отой тиск, що його чинить вільне життя. Отже, лікар Рагін фактично добровільно стає мешканцем палати № 6. Закріплюючи за собою статус «ненормальної» людини, він позбавляється своєї свободи та відповідальності, яка постає за цією свободою.

У результаті ми опиняємось у парадоксальній ситуації. Адже головна ідейна спрямованість чеховського твору – жадоба до життя та безупинна боротьба за це життя – сьогодні обертається на свою протилежність. Людина втомилася від боротьби, Велике життя лякає її своєю насиченістю та багатозначністю; віднайти та захистити своє «Я» вдається тільки занурившись у внутрішній світ. Відомий російський культуролог С. Аверінцев характеризував біблейську Книгу Исходу як розповідь про втручання Бога в хід історії, мета якого зробити людину вільною та надати їй Свої заповіді. Але кому Бог віддає заповіді? «Хто може приймати заповідь? Очевидно, для цього необхідно бути обличчям. Не будемо вживати занадто сучасного, занадто нескромного слова «особистість» <...> Ні, Бог не потребує від кожного бути «особистістю». Але ось бути обличчям, тобто суб'єктом особистої відповідальності, що ні на кого не перекладається, – необхідна умова. Як зустріти Бога віч-на-віч, якщо обличчя нема або замість

нього – личина? Як стояти перед Богом, якщо відсутнє «самостояння?»¹⁰ Отже, лише приймаючи тягар відповідальності як єство свободи, можна віднайти істинне Обличчя. І тоді можливо стати на шлях «свободи до», а не «свободи від».

Безперечно, для сьогоdnішнього пострадянського суспільства питання людського права і свободи стоїть у ряду першочергових. Як ніколи раніше, лунають утвердження цінності окремого людського життя та людського самовизначення. Та до якої міри свобода увійде в політичне, культурне та духовне життя суспільства майбутнього? Можна не сумніватися, що мистецтво, зокрема кінематограф, активно відображатиме нинішні складнощі і суперечності цієї неосяжної проблеми, відкриваючи нові горизонти її дослідження

¹ Философский энциклопедический словарь. 2-е изд. – М., 1989. – С. 569.

² Сартр Ж. П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. – М., 1989. – С. 323.

³ Там само. – С. 327.

⁴ Чехов А. П. Повести и рассказы. – К., 1985. – С. 225.

⁵ Там само. – С. 222.

⁶ Шопенгауэр А. Свобода воли и нравственность. – М., 1992. – С. 116–117.

⁷ Чехов А. П. Повести и рассказы. – К., 1985. – С. 220.

⁸ Фромм Э. Бегство от свободы. – М., 2007. – С. 132.

⁹ Чехов А. П. Повести и рассказы. – К., 1985. – С. 276.

¹⁰ Аверинцев С. Боже! Ты – Бог мой // Литературная газета. – 1991. – № 2. – С. 14.

ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ЧАСОПРОСТОРУ У КІНЕМАТОГРАФІ ЯК СЕМАНТИКО-ЕСТЕТИЧНИЙ ПОШУК

У сфері наукових зацікавлень автора – особливості художнього моделювання кінематографічного часу-простору на основних етапах еволюції екранного видовища. У статті піддано аналізу кінохронотопи як такі, що концентрують у собі риси доби, як результат естетичного пошуку та вияву смислового розмаїття.

Ключові слова: художнє моделювання, кінохронотоп, екранна реальність, віртуальний часопросторовий континуум

В сфере научных интересов автора – особенности художественного моделирования кинематографического времени-пространства на основных этапах эволюции экранного зрелища. В статье проанализированы кинохронотопы как носители концентрированных черт эпохи, как результат эстетического поиска и выявления смыслового разнообразия.

Ключевые слова: художественное моделирование, кинохронотоп, экранная реальность, виртуальный пространственно-временной континуум

In the sphere author's the scientific interest is feature of artistic design of cinematographic time-space on the basic stages of evolution of screen performance. The article investigates of the analysis of cinema of cinemakhronotops as such, that concentrate in itself the lines of days, as a result of aesthetically beautiful search and display of semantic variety.

Keywords: artistic design, cinemakhronotop, screen reality, virtual time-space continuum.

Проблеми, пов'язані з відтворенням та перетворенням часопросторовості у кінематографі, з особливостями сприйняття екранного дивосвіту, були предметом наукових розвідок протягом усієї історії наймолодшого з мистецтв. Теоретичні основи естетики екранних мистецтв, зокрема окремі аспекти відображення простору і часу в кінематографі розглянуто у працях А.Базена,

Ю.Богомолова, Д.Вертова, В.Пудовкіна, Ю.Тинянова, В.Шкловського, С.Ейзенштейна. Насамперед аналізуються зображально-виражальні засоби кінематографа, особливості сприйняття екранних образів глядацькою аудиторією. І все ж часопросторовий феномен вивчено ще недостатньо. Особливо актуальним видається продовження досліджень у сфері художнього моделювання екранної часопросторовості на тлі бурхливого розвитку комунікативних технологій межі ХХ–ХХІ століть, коли використання можливостей комп'ютерної графіки дало змогу формувати умовний простір, створювати віртуальні образи, котрі, не маючи референцій у реальності, є чистим витвором фантазії та уяви. Людська психіка не завжди встигає адаптуватися до технологічних інновацій, тому лише поступово осмислює їх естетичний потенціал, перспективи оновлення семантичних кодів. У кінематографі, розвиток якого міцно пов'язаний з науково-технічним прогресом, технічні удосконалення (прихід звуку, кольору, цифрових методів фіксації тощо) значною мірою диктують способи зображення й відбиття часопростору. Тому на часі є аналіз питань, що досі залишалися поза сферою концентрації уваги дослідників, а саме розвідки особливостей художнього творення кінематографічного часопростору в історичній перспективі. Насамперед: як творча особистість, аби не стати заручником новітніх технологій, намагається використати їх потенціал для втілення власних задумів.

Щойно вмикається знімальна камера, одразу починає створюватися нова реальність, інший, «паралельний», світ, який може бути дуже подібним до свого фізичного праобразу або різнитися докорінно. За бажанням автора, створений ним екранний космос здатний деталізувати, змінювати відображувану дійсність, вносячи ту чи іншу міру умовності, отже, у певному розумінні є авторською версією буттєвого універсуму. Таке творення у вимірі екрана відкритих гетерогенних нелінійних систем, що відбивають, трансформують або симулюють фізичну картину світу, назвемо «художнім моделюванням».

Взагалі поняття *моделювання* доволі складне (тільки в академіка Олексія Федоровича Лосєва знаходимо понад 30 інтерпретацій цього терміна. Зокрема філософ і філолог О.Лосєв вирізняв моделі, почерпнуті з різного розуміння буття: моделі-міфи, моделі казкові, фантастичні, моделі, запозичені з літературної сфери та науки тощо). Ми розуміємо художнє моделювання як результат відтворення часопросторового континууму (фізичного, «об'єктивного» світу) суб'єктом творчості, тобто (за визначенням Гегеля) «суб'єктом, який творить оригінальну художню дійсність».

Кінематограф, як магія рухомих зображень, є часопросторовим мистецтвом за своїм визначенням. Поєднуючи простір і час, утворюючи структури, що зв'язують, переплітають, схрещують просторові та часові ряди, кіно відкриває принципово новий вимір моделювання часу й простору. Оскільки значення

метафізичного центру художнього всесвіту «молодшого» з мистецтв зберігає людина, в організації художнього часопростору значна роль належить проявам суб'єктивного.

Отже, візуальне або аудіовізуальне висловлювання, зафіксоване на плівку або інший носій, передбачає зв'язок з *реальною предметовістю*, а також з авторським її баченням – як на рівні *логічного конструювання*, так і на рівні *інтуїтивного-чуттєвого* осягнення образу. Означена триєдність характеристик художнього образу була свого часу термінологічно оформлена російськими авторами (Р.Зобовим та А.Мостепаненко). У своїй монографії «Про типологію просторово-часових відношень у сфері мистецтва»¹ ці автори звертаються до понять перцептуального і концептуального часу-простору, без яких неможливий науковий аналіз часопросторової проблематики. *Концептуальний* часопростір вони визначають як певну абстрактну хроногеометричну модель. А *перцептуальний* – як опосередковану кореляцією слухових та зорових почуттів. Причому якщо *перцептуальний простір* є переважно наслідком зовнішнього досвіду суб'єкта, то *перцептуальний час* – є умовою як зовнішнього, так і внутрішнього досвіду, оскільки на нього впливають внутрішні біологічні ритми. Відтак перцептуальний час має більшу суб'єктивність, аніж перцептуальний простір². На відміну від інтуїтивно-чуттєвого характеру *перцептуального, концептуальне* пов'язане насамперед зі сферою *ratio*. Типовими прикладами концептуальних просторів можуть слугувати ідеальні площинні структури (коло, квадрат, трикутник) або тримірні стереометричні фігури (шар, циліндр, куб) у вимірах евклідової або ж неевклідової геометрії.

Автори наголошують, що твір мистецтва – це особливий тип реальності, який існує, на відміну від інших типів реальності, у вигляді трьох сфер, кожна із котрих локалізована у просторі-часі особливого типу: в реальному просторі-часі відображення дійсності являє собою звичайний світ матеріальних об'єктів (предметів поряд з іншими предметами), на концептуальному рівні – постає у вигляді певної моделі «визначеного класу реальних або мислимих ситуацій»; на рівні перцептуальному – набуває форми художнього образу³.

В адаптації до кінематографа триєдність часопросторових рівнів має такий вигляд: на фізичному рівні відображення дійсності являє собою звичайний світ матеріальних об'єктів, *концептуальне* постає певною «ідеальною» моделлю у ставленні до феноменів реальності, а розуміння *перцептуального* пов'язується з віддзеркаленням у психіці людини об'єктивних якостей різноманітних форм руху (як фізичних переміщень, так і ментальних – мрії, спогади, марення тощо). Саме в перцептуальному вимірі, де сполучаються немов «інтимні», чуттєво забарвлені та ідеально-сміслові моменти, найбільш повно реалізується часова структура образу.

Не потребує додаткових обґрунтувань те, що художній часопростір кінематографічного твору є однією з найважливіших характеристик художнього образу. Саме через структуру кінохронотопу в тканину фільму потрапляють найсуттєвіші смисли (дозволимо собі адаптувати поняття, введене в літературознавство Михайлом Бахтіним). Принципи організації часопросторових координат великою мірою визначають композиційну будову фільму, ритм, динаміку перебігу подій, зумовлюють цілісність сприйняття художньої дійсності. Підходи до творення-аналізу часопросторовості на екрані були дуже несхожі в різні фази становлення екранної образності, в чому легко переконатися, простеживши рух художнього образу в кінематографі – від виникнення мистецтва екрана до технологічної ексцентрики сучасного кінопроцесу.

У перших простодушних рецепціях світу «люм'єрівського» типу екран відтворював певний простір протягом обумовленого часу й був технічним посередником у сприйнятті світу глядачем (кінематограф як «вікно, розчахнуте у світ»). У такому *кіно* концептуальний часопростір збігався з перцептуальним. Причому кіночас сприймався певною мірою через довжину відзнятої плівки (категорію суто просторову), прокатники навіть міряли кінострічку на метри (на зразок галантерейного товару).

Подальший розвиток кінематографа продемонстрував схильність до «гримування» передкадрового простору (за допомогою декорацій, костюмів відповідної епохи тощо). Зазвичай фільм являв послідовне поєднання сцен, упорядкованих за хронологічним принципом (фабульний час лінійний, фрагментований). Одним з перших наважується зруйнувати стереотип лінеарності часоперетікання Д.У.Гріффіт у фільмі «Нетерпимість» (1916 р.).

«Нетерпимість» стала новаторською спробою вийти на концептуальний рівень опанування сюжетним часопростором, випередивши можливості пересічного глядача сприйняти таку ускладнену модель.

Та насправді радикальний досвід перетворення екранного хронотопу, несподіваність часопросторового маневру, пов'язані з дивовижними стилістичними мутаціями, що визрівали всередині модерну, а вслід за тим були підхоплені кінематографічним «авангардом» 1920-х. В екранних версіях дадаїзму, футуризму, експресіонізму, сюрреалізму автори дають підстави говорити про творення та сприйняття сутнісного змісту візуальних деформацій не тільки (і не стільки) у раціональному вимірі, скільки на рівні інтуїтивного, чуттєво-емоційного.

Руйнуючи форму й принципи традиційної оповідності й тематики, авангард висуває на перший план естетичну новизну, насамперед новизну форми, прагне продемонструвати умовність соціальних, моральних, естетичних норм.

Принципова «ненаративність», безсюжетність, антиповідний пафос і втрата фабульного начала стали закономірним наслідком абсолютизації форми.

Авангардисти, розшукуючи *кіногенічне* у нетрадиційному вимірі, відмовившись від «безпосередньої» трансляції феноменів світу, прагнули візуалізувати «непрезентативне», «невидиме» – більш тонкі, невидимі сутності – те, що має прямий стосунок до чуттєвої сфери. І цим оголили «головний нерв» кінематографа і мистецтва взагалі – жадання побачити за видимим невидиме, за «фасадом» – сутність. У бажанні людства візуалізувати невидиме міститься чи не найглибший семіотичний парадокс.

У літературі подібну радикальну спробу подати невидиме через словесний ряд вчинив Д.Джойс. Доречно згадати й дослідження Вяч.Вс. Іванова «Видиме і невидиме у фольклорі», що присвячене специфіці словесного формулювання неявних змістів.

Логічно передбачати, що саме візуальні мистецтва здатні найбільш органічно поєднати «кажимість» або «позірність», «удаваність» (модус *невидимого*) з конкретикою *видимого*. Сказати б, тією мірою, як кінематограф здобував статус мистецтва, у ньому зрів потенціал передавати через зображення дещо таке, що напряду не схоплюється оком – акциденції духовного, чуттєві модальності, феномени внутрішнього світу тощо. Зрозуміло, переконливе втілення такого незвичного «надзавдання» передбачає певну технологічну, загальногуманітарну, антропологічну ситуацію, і вона поступово формується у першій чверті ХХ ст.

Вже у 1930-ті роки твори С.Ейзенштейна, особливо присвячені внутрішньому монологу, зосереджені на можливостях екрана візуалізувати мислення людини як процесуальність – її думки, спогади, приховані бажання, теоретично оформили й розвили експериментальні дослідження авангарду. Отже, практика навіть випередила теорію, хоча можна назвати лише поодинокі твори 1920-х, яким це вдалося повною мірою. Серед найбільш послідовних кіноекспериментів – фільм Р.Віне «Кабінет доктора Калігарі», «Потомлена смерть» (1921) Ф.Ланга, «Закована фільмою» (за сценарієм В.Маяковського та Лілі Брік, режисер Никандр Туркін, 1918), де органічно сполучались уявний світ, фантастичний світ марень і реальність.

Період 1920-х став принциповим у розвитку нового мистецтва: від домінанти «відображення» кінематограф зробив виразний крок до антропоцентричного принципу сприйняття світу через «удаваність» – «позірність». Різко індивідуальна стратегія світосприйняття піднесла пріоритети погляду особистісного, з усіма невротично-містичними комплексами.

Чи не вперше індивідуальність з її неповторним сприйняттям опинилась у центрі світу ще у кінематографічних версіях імпресіонізму (термін *impression*

перекладається як *враження*), що програмно орієнтований на проєкції зовнішнього світу у свідомість людини.

Серед основних візуальних мотивів кіноімпресіонізму – швидка калейдоскопічна зміна кадрів, що унаочнює миттєві зміни настроїв. Зображення дерев, доріг, автомобілів, будинків, вогню, води; багаторазове експонування, насичене нетривіальними смислами. Ефекти від спостереження довкілля та доволі інтенсивний комплекс виражальних засобів, були покликані розкривати *красу реальності*. Сенс ключового для кіноімпресіоністів поняття *фотогенії* Луї Деллюка полягав у тому, що кінокамера здатна розкрити красу в предметах навколишнього світу, передаючи їх надзвичайність через суто суб'єктивні враження.

Луї Деллюк та група його однодумців і наступників (серед яких Жермена Дюлак, Абель Ганс, Марсель Л'Ербье та Жан Епштейн) усвідомлювали, що фільм може стати засобом розкриття внутрішнього світу людини, втручаючись у спогади, сни, фантазії, інші виміри духовного життя; візуалізуючи минуле та уявне, реальне й фантастичне.

Однак про радикальний прорив кінематографа до власної художньої «автентичності», до удосконалення мови, кардинального розриву із здобутками традиційних мистецтв (насамперед живопису, театру, музики) та літератури, можна говорити радше у зв'язку з «другим кіноавангардом», визначною рисою якого став пошук нових пластичних цінностей – «чисте кіно». Початок антології самодостатніх художніх форм поклали «візуальні симфонії» Вікінга Еггелінга. «Нагнітання абстракції» у вимірі екрана великою мірою сприяли твори художника й фотографа Мана Рея на перетині дадаїзму, кубізму, футуризму та сюрреалізму. Насамперед – стрічка «Повернення до розуму» (1923), виконана в техніці «рейограм», коли образ об'єкта утворюється шляхом прямої засвітки при викладенні на плівку покадрово, без застосування кінокамери – безпосереднім отриманням світлотіньового абрису предметів. Цікавими видаються пошуки, запроваджені Маном Реєм разом з французьким художником-дадаїстом та письменником Марселем Дюшаном. Зокрема, в їх короткометражному (близько 7 хвилин) кіноексперименті «Анемічне кіно»⁴ (1926, М.Дюшан) було зафільмовано роторельєфи – механічні диски, що застосовуються у друкарнях для друкування тексту по спіралі (в інтерпретації авторів: «звичка спіралі») та концентричні форми, рухи яких викликають асоціацію з анемічною втратою енергії. Серед фільмів, побудованих за принципом музичного твору, що поєднують композиції предметів або ж абстрактних форм, варто згадати «Механічний балет» (1926, Фернан Леже) або ж його американський аналог «Принцип механіки» (1930, Роберт Стейнер).

Оскар Фішингер, автор анімації «Оптична поема» (1938) – своєрідної американської версії «чистого кіно», вочевидь претендує на вияв латентного

зв'язку форм та їх ритмічних пульсацій з певним кольором (така собі архаїчна кольорова музика).

Загалом «другий авангард» мав потужний вплив на подальший розвиток мови кіно: він сформував умови для вибуху, що ним стане 1928 року фільм Л.Бунюеля та С.Далі «Андалузський пес» – «сюр» у дусі кінематографічного письма.

Порівнюючи доміанти в організації кінематографічної часопросторовості представниками «першого» та «другого» кіноавангарду, легко помітити: так звані *кіноімпресіоністи* виявляли підвищену зацікавленість насамперед внутрішньокадровими аспектами (орієнтація на просторовість та візуальність), що відверто артикульовано, приміром, у статті «Кінематограф і простір» (1927) М.Л'Ерб'є, де автор намагається довести, що кіно – переважно просторове, а не часове мистецтво⁵. Такий дискусійний висновок тимчасом цілком узгоджується з подібними ідеями, проголошеними 1920 року П.Флоренським, а пізніше – М.Фуко. В центрі ж уваги представників «чистого кіно» був монтаж (отже – ритм, час, рух), що зближує їх з представниками радянського кіноавангарду другої половини 1920-х років.

Процес абстрагування від «об'єктивної основи» буття набув граничної відвертості в експресіонізмі – творчому методі, що передбачав «творення дійсності творчим суб'єктом» з метою виявлення-демонстрування «сутності» явища, його бачення «внутрішнім зором». Замість туманного настроєвого натяку експресіонізм запропонував конкретику драматичного виразу жаху непевності, напружений духовний досвід заглиблення у нетрі гнітючої внутрішньої темряви.

Замість імпресіоністичного *враження* кіноекспресіонізм передбачав *вираз* – тобто проекції назовні феноменів внутрішнього світу людини. Замість «видимості» – «удаваність».

Кіноекспресіонізм 1920-х років, успадкувавши живописну генезу, зосередився, насамперед, на пластичній організації кадру, намагаючись через деформації матеріально-просторових елементів передати їх сутнісний (ідеальний) зміст.

Особлива увага приділялась таким виражальним засобам, як акторська гра, декорації, освітлення. Одним з базових чинників, що генерують *атмосферу* емоційної напруги, неспокій, слід визнати світло-тіньові аномалії та привнесення деформуючого коефіцієнту в геометрію простору у кадр при створенні найфантастичніших транскрипцій світу.

Найбільш послідовно естетичні принципи течії відобразив головний фільм експресіонізму – «Кабінет доктора Калігарі» (1919) режисера Роберта Віне. Звабливо-лячний, незбагнений часопростір фільму – зона таємничого, присмеркового – символізує боротьбу між силами світла й темряви, що є характерною рисою експресіоністичного світосприйняття.

Актуалізація психоаналітичних мотивів та образів (тіні, дзеркала, двійника) у фільмах, позначених рисами експресіонізму, інтерпретується дослідниками різних часів – від Зигфріда Кракауера до Ганса Шлегеля як результат глибинного розладу особистості.

Експресіонізм тяжів до створення сновидної галюцинаторної реальності і став першим кінематографічним «...ізмом», що наважився зазирнути у несвідоме людини.

Для представників кінематографічного сюрреалізму також характерне спирання на досвід несвідомих проявів Духу – на галюцинації, марення, уривчасті спогади дитинства, сновидіння. Сюрреалісти абсолютизували цінності, що не підкоряються законам логіки, чистого розуму, традиційним естетиці й моралі. У «маніфесті» кінематографічного сюрреалізму – фільмі «Андалузський пес» Луїса Бунюеля і Сальватора Далі – знаходимо об'єктивації «хімерних» асоціацій, спонтанних парадоксальних, абсурдних (з огляду на буденну логіку) поєднань, гранично суб'єктивовані часопросторові версії світу.

У другій половині ХХ століття кінематограф повертається до люм'єрівських принципів реалістичності в італійському неореалізмі, а згодом, на тлі екзистенційної зацікавленості людиною, вчиться використовувати параметри предметного світу для виразу її, тобто людини, душевного стану. І це усвідомлення можливості виражати/втільовувати внутрішній світ людини через предметове середовище, через стан матеріального світу на екрані стало «головним зображальним досягненням кіно початку 1960-х»⁶.

Яскравий досвід використання *матеріального* з метою проєкції *ідеального* знаходимо в картинах Мікеланджело Антоніоні. Режисер передає образ некоммунікабельності, самотності людини через медитацію порожніх просторів, незатишних міських ландшафтів. За спогадами самого Антоніоні, в «Червоній пустелі» (1964) він «був змушений змінювати «обличчя реальності» – в буквальному розумінні слова перефарбовувати воду, дороги, цілі пейзажі»⁷. «Перефарбовуючи натуру», М. Антоніоні прагнув передати суб'єктивне сприйняття середовища персонажами, зокрема героїнею Джуліаною, що може слугувати яскравим прикладом «суб'єктивізації» реальності: «Пустеля тому *червона*, що сповнена кровоточивих бажань людей, їх земної плоти»⁸. Так колір у фільмі перетворюється на перцептуальний образ-симптом, насамперед пов'язаний із суб'єктивним баченням-сприйняттям.

У період активного розквіту «авторського» кінематографа доволі часто спостерігається зведення інтерпретації часопростору фільму до суто авторських зусиль: часопросторовість визначається проєкціями авторського «Я» та похідними від його суб'єктивного посилу, авторського бачення довколишнього світу.

Простір (як зображення) та час (як тривалість) є невід'ємними складовими будь-якого кінематографічного твору, і в цьому сенсі вони абсолютно рівноправні. Втім, під час переходу з суто «об'єктивного» рівня у вимір творчих суб'єктивізацій з'ясовується, що є фільми, які оперують насамперед предметністю та просторовістю, а є такі, що апелюють переважно до часових категорій. Прикладом «просторового» кіно, орієнтованого на розгортання фабули у вимірі суто матеріального буття, можуть слугувати фільми «сталінської епохи» (1930–1950-х рр.). Зосередження уваги на тонких вимірах людської «самості», на проблемах особистості, на феноменах її свідомості актуалізувало звернення до рухливої категорії часу, як сфери органічного існування думок, споминів, мрій. У фільмі «Вісім з половиною» Федеріко Фелліні не тільки задіяв усі модуси часу, а й урівнює у правах спогади й марення героя, сні й реальні події його життя.

Аналізуючи кінематограф повоєнного періоду, Жиль Дельоз констатує перевагу над *образом-рухом образу-часу*, що міцно пов'язаний з феноменами внутрішнього життя персонажів (роздумами, спогадами, уявою); робить висновок щодо дисоціації у цей «другий етап звукового кіно» пластичного та акустичного рядів, між якими встановлюються «невласне-прямі відносини»: «візуальний та звуковий елементи не відтворюють цілого, проте вступають в «ірраціональні» стосунки відповідно з двома асиметричними траєкторіями; аудіовізуальний образ – не ціле, а «злиття в розірваності»⁹. Причому головною особливістю *образу-часу* Ж.Дельоз визнає не рух або нерухомість, не зміну положення в часі та просторі, а *приналежність часові*¹⁰. Сприймаючи «приналежність часові» як параметр духовно-ментального виміру, легко помітити, що поняття «*образ-час*» перегукується з близьким за змістом терміном «*тиск часу*», що його вводить Андрій Тарковський у своєму есе «Закарбований час»¹¹.

Витончене маніпулювання категоріями простору та часу у кінематографі другої половини ХХ ст. було обумовлене ускладненням структури кінотворів у попередні періоди.

Подальша динаміка часопросторових трансформацій доводить перспективність зацікавлень специфічними хронтопіками та тонкими психологічними процесами: у завершальній чверті ХХ ст. актуалізуються фабульно-сюжетні конструкції, побудовані подібно до потоку свідомості, що оперує нелінійним та неієрархічним часопростором. Відкривається «невимушений» перехід до ірреальних модальностей часу та спроб побудови фільму у формі відкритого психологічного процесу.

За Жилем Дельозом, кіно наче «мислить» образами, даючи силу потенційним сутностям. У цьому «саморусі» екранних образів теоретик вбачає специфіку мистецтва екрана. Поступово від снів та спогадів кінематограф

переходить до презентування марень, фальсифікацій. Таке зміщення акцентів зумовлює остаточне звільнення / емансипацію «образу-часу» від детермінації реальності.

Яскравим прикладом можуть слугувати фільми Девіда Лінча. Простежуючи динаміку в трансформаціях авторської хронотопології від ранніх робіт режисера до «Внутрішньої імперії» (2007), неважко помітити, що поступово у картинах домінують *стає акт сприйняття*: світ існує лише як породження мозкової діяльності людини, а поза «ілюзією», цілком імовірно, міститься *ніщо* – зона концептуальної невизначеності. Таке припущення передбачає наявність порожнечі як потенції світу, темряви як доінтенційного простору.

Такий образ світу Лінч моделював уже у фільмах «Загублене шосе» (1997) та «Малхолланд драйв» (2001): тьма, де панує позачасся. Світло вириває з п'ятми, відвойовує і «легалізує», робить видимими лише локальні шматки/урипки реальності. Одне слово, в «Малхолланд драйв» Девід Лінч вдається до радикальних експериментів з темрявою та порожнечею, демонструє гетерогенний часопотік, асоціативний простір, варіативність життєвих програм та паралельну присутність світів, які, хоча й різняться, проте певною мірою корелюють між собою. Режисер запроваджує прийом використання одного актора в кількох ролях: ті самі обличчя трапляються в різних вимірах при відмінних функціях, що означає (чи означає) модель світосприйняття людини в суспільстві без *персони* – імперсональний план буття, де дійові особи взаємозамінні. Тому зброя або ключ синього кольору від шкатулки з темрявою можуть опинитися в руках то в одного, то в іншого персонажа. Ця таємнича шкатулка, у якій приховано порожнечу – «чорну діру», або *ніщо*, виявляється у певному розумінні смисловим центром запропонованого режисером світу. У ній – заперечення часопростору *реального*, можливість ірреального переходу в інший вимір буття. Персонажі, дематеріалізуючись в одному вимірі, набувають чинності в іншому буттєвому модусі. У цьому – не тільки заперечення існування єдиної реальності, а й натяк на паралельне та рівноправне співіснування різних часопросторовостей, а також творче осмислення гіпотези щодо закономірностей потойбічних зв'язків між людьми. Щодалі виразніше в картинах Девіда Лінча акт сприйняття стає домінуючим аспектом – після «Загубленого шосе» (1997) та «Малхолланд драйв» (2001) режисер відверто сконцентрувався на «Внутрішній імперії» («Inland Empire», 2007), де зміни свідомих та позасвідомих образів імітують тектонічні процеси у глибинах людської психіки. Внаслідок відмінності світосприйняття автором, персонажами, глядачем, ці стрічки передбачають програмну відсутність однозначних часопросторових інтерпретацій у заданій системі координат. Світ постає непізнаним. Реальність – проблемним дискурсом. Отож можна констатувати, що кінематограф після досвіду відтворення процесів мислення та світосприйняття, перейшов до більш

глибинних рівнів суб'єктивності, зосередившись на візуалізації іншого варіативного континууму – ірраціонального шизопотоку (термін Дельоза та Гваттарі),

«Внутрішня імперія» є доволі розгорнутим каталогом вивільнення внутрішніх феноменів, їх проекції у зовнішній світ, вплив майбутнього на минуле. Часові категорії «раніше» чи «потому» знецінюються, втрачаючи сенс. Героїня зізнається, що нездатна більше визначати послідовність подій: не може збагнути що було «до», а що «потім». У круговерті фактів не тільки минуле впливає на майбутнє, а й навпаки – майбуття здатне змінити хід подій минулого.

Час, що робить «фірмові петлі Лінча», по суті є головним структуро- і сюжетоутворювальним фактором фільму. Його вимірювальні прилади (годинники) щедро присутні в кадрі, різні персонажі помічають: «щось трапилось з часом», і це якось асоціюється в них з червоним кольором.

На відміну від тенденції представлення зовнішнього світу як внутрішнього, характерної для другої половини ХХ ст., Девід Лінч у картинах початку ХХІ ст. презентує назовні феномени несвідомого, психічні процеси персонажів, постулюючи їх як єдину реальність, у межах якої замикається буття. Цим режисер ніби завершує символічний шлях кіномистецтва «із простору зовнішнього світу у внутрішній простір людської свідомості»¹².

Мистецтво, яке традиційно давало відповіді на питання про світ і місце людини в ньому, продовжує шукати відповіді на ці питання, аби допомогти людству усвідомлювати нові аспекти буття-у-світі. Втративши продуктивність у перетворенні соціального часопростору, кінематограф наблизився до суб'єктивності, почав заглиблюватись у часопросторовість внутрішнього світу людини, передаючи суб'єктивний погляд на світ, імітуючи процеси мислення, психічні процеси або просто за допомогою оптичної ілюзії створюючи фантастичні світи із власною часопросторовою організацією. Тому в авторських проектах дедалі частіше натрапляємо на нелінійність і дискретність хронотопу як відбиття специфіки індивідуального світосприйняття.

Варто зазначити, що вже з середини 1990-х років почали виявлятися ознаки «концептуальної втоми» від ускладнених кінотекстів, розрахованих на утаємниченого глядача, що в добу after-постмодернізму проявилось у переорієнтації кіно на «прості історії», і цей поворот збігся з розвоєм «цифрової революції».

Еволюція аудіовізуального образу у «цифрову добу» симптоматично розпочалася з візуалізації «очуднень» світу, презентації аномальних часопросторових вирішень, насамперед у фільмах футуристичної фантастики, поступово наближаючись до імітації натурних зображень, творення мімікрічної (вже не міметичної!) подоби «передекранної дійсності» – практично «подвоєння» світу, тільки на новому витку технічного та ментального оснащення

людства. Ця фаза розвитку екранного видовища асоціюється з легендою про виноград, намальований давньогрецьким художником Зевксісом так правдиво, що птахи намагались склювати зображені митцем грона.

Сьогодні, сприймаючи цифровий дубль реальності, людське око практично втратило право експертної оцінки у визначенні міри достовірності матеріалу. Навіть усвідомлення неможливості пред'явленого феномена оскаржується людським оком, яке виставляє «алібі» існування фантазму, адже важко повірити в нереальність/ілюзорність/ефемерність того, що бачимо «на власні очі». Така довіра до оптичної переконливості віртуального образу у поєднанні з практично необмеженими можливостями маніпулювання оцифрованими ликами фізичного світу, аж до творення їх «з нічого», є своєрідним зазіханням/замахом на вторгнення у святая святих фізико-філософської матерії. І дає підстави визнати встановлення нової конвенції між автором і глядачем. Ідеться про довіру, радше про віру у позірну «достовірність» неймовірних зображень, що поймає «спецефектом». Запровадження радикальних перетворень образів світу, закарбованих за допомогою електромагнітних імпульсів, передбачає відповідні метаморфози у співвідношенні екранної реальності з її фізичним прототипом.

Відбувається прорив у вимір чистої фантазії, спровокований отриманням крійторами інструментарію з широким спектром можливостей у маніпулюванні часом-простором. Перед фахівцями з комп'ютерної анімації, супервайзерами та дизайнерами відкрилися практично необмежені перспективи: змінювати (у вимірі екрана) зовнішність актора, його вікові та фізичні параметри, навіть здійснювати субституцію померлого актора ідеальним сканом-двійником, «захоплювати» міміку живого обличчя та переносити її на дигітальний «клон» або на будь-яку віртуальну фігуру.

У фільмі «Беовульф» (2007) Роберта Земекіса світ давнього англосаксонського епосу, від інтер'єрів та екстер'єрів споруд до відповідного одягу й предметної атрибутики, повністю симульований комп'ютером. У цій ілюзорній часопросторовості діють віртуальні фантоми – анімаційні двійники «зірок» екрана, чий імена значаться у титрах (Ентоні Гопкінс, Анджеліна Джолі, Джон Малкович та ін.). Вирази облич акторів використано як прообрази для створення анімаційних блендінг-форм, тобто виконавці стали лише «донорами» пластики для своїх цифрових «дублерів». Симптоматично, що, попри всю фантастичність часопросторових вимірів нових кінематографічних «казок», їх автори дбають про «достовірність» творених світів, намагаються досягти максимальної переконливості, «натуральності» різними засобами. Однак ілюзія викриває себе своєю незвичністю, руйнацією усталених стандартів сприйняття. Тому передбачається залучення «додаткових аргументів», до яких, безумовно, належить достовірна акустична підтримка. Значна увага приділяється, зокрема, якості акустичного тла, багатоканальному стереозвучанню, іншим

«лжесвідченням» звуку¹³, що надають психологічній глибини і конкретності просторові. Успішно камуфлюючи негативні наслідки технологічного маніпулювання, звук навіть після електромеханічного відтворення/перетворення зберігає природні якості об'ємного звучання, створюючи достовірний акустичний контекст екранної оповіді – своєрідне «алібі справжності».

Фаза розвитку сучасного дигітографа нагадує ситуацію початку ХХ століття, коли, за влучним висловом Леоніда Андрєєва, «кінематограф жер усе», адаптувавши у зпримітивізованих версіях твори класичної літератури. Нині екран презентує казкові світи («Володар перснів», «Пірати Карибського моря»), актуалізує естетику комп'ютерних ігор («Біжи, Лоло, біжи!» Тома Тиквера, «Слон» Гаса Ван Сента тощо). У процесі гри припускається підміна естетики образу програмною «безобразністю». У фільмі Роберта Родрігеса «Планета страху» (2007), де діють мутанти, кіборги, інші потвори, канібалізм інтерпретовано як нову ритуальність, пожирання мозку постає тотемічною практикою привласнення життєвого часу супротивника або того, хто потрапив на очі нелюду. Чим не «геймплей» у жанрі «файтинг»¹⁴, де герої діють під гаслом «*побий їх усіх!*»? Фільм нібито адаптує до екрана різні жанри комп'ютерних ігор, у тому числі найпопулярніший жанр пригодницьких квестів (*Quest*) – екшн-адвенчур (*Action Adventure*), до якого цілком можна віднести некрожахи, презентовані Р.Родрігесом у «Планеті страху».

Спостерігаємо актуалізацію естетики коміксів, що зумовила хронотопічні вирішення стрічки «Місто гріхів» (2005), створеної Робертом Родрігесом за графічним романом Френка Міллера (запрошений режисер Квентін Тарантіно).

У фільмі «Монстро» (2008, режисер Матт Рівз) класична «страшилка» про Годзиллу вирішена у парадоксальному поєднанні екшн та псевдодокументалістики. Імітація ефекту «суб'єктивної камери» лише підсилює дієвість спецефектів, ніби перетворюючи глядача на учасника подій.

Новітні технічні можливості вивели екранне видовище на принципово новий рівень творення екранного світу. Комп'ютер – один з потужних інструментів, що сьогодні опинилися в руках крійторів, допомагає створювати світи і всесвіти з різними формами життєвості, породжуючи емпірику світу, якого не існує.

Комп'ютер веде активну містифікацію глядача шляхом постійних змін-мутацій: форми пластично трансформуються суто геометричним прийомом *морфінгу* – «розтягуванням по точках», що забезпечує непомітність поступової метаморфози; *компоузінг* легко перетворює двомірний простір у тривимірний; цифровий аналог традиційного «напливу» дає можливість зберігати у кадрі цілий шлейф попередніх зображень. Модернізувалися й інші засоби управління

екранною пластикою – повернення, рапід, швидка зміна «картинок» шляхом *перегортання* тощо¹⁵.

Місце реальності заступає імітаційний гайтеківський дубль – гранично «достовірною» фікція, де основним елементом виразності є спецефект.

«Підміни» візуального образу, його наочні трансформації, інші психокінетичні, звукооптичні аномалії викликають у глядача афектацію, шок, аналогічний «ударові по нервах», що в термінології класичного кіно називався «атракціоном» (С.Ейзенштейн). Загалом шок – крупний план в А.Ганса, «монтаж атракціонів» С.Ейзенштейна або цілком сучасний спецефект – стимулює кінематографічне мислення глядача, *Cogito* реципієнта («сприймаю, отже – існую»). Саме у його свідомості міститься «точка зборки», вибудовується цілісний образ: від почуття до осмислення, від перцепту до концепту.

Відтак наразі завершується певний цикл – від *фотографічної достовірності* технічно недосконалих зображень, через різноманітні суб'єктивовані перетворення, за допомогою ракурсів, світла, руху, кінетичних відхилень від звичного темпу або в результаті монтажу як всевладної форми вибудовування нового часопростору в кадрі, – до *нової достовірності*, отриманої шляхом цифрової фіксації довілля.

Отже, історію кіно можна описати як пошук нових естетичних і смислових кодів шляхом художнього моделювання різноманітних форм екранної часопросторовості у річищі різних мистецьких течій та суто авторських версій.

Технології не стоять на місці – для прикладу розглянемо дуже цікаву інновацію, що передбачає інтерактивну взаємодію з екранним зображенням та його часовими параметрами.

Проектор, розташований на задній стінці демонстраційного боксу, здійснює проєкції певних зображень на основний демонстраційний екран (з латексу або іншого еластичного матеріалу, що піддається деформаціям при різноманітних доторках – рукою, пучком світла тощо). Чіп, що зберігає візуальні образи зображуваного об'єкта покадрово зафіксовані протягом певного відтинку часу, видає ці зображення зі швидкістю 1 000 зображень на секунду на паралельні віртуальні площини всередині боксу (площини можуть розташовуватись горизонтально або ж вертикально). Тактильні деформації еластичного екрана призводять до перетинання демонстраційною поверхнею віртуальних площин експонування з утворенням ефекту оптичного «проникнення» у дотичні часові зрізи – глядачеві ніби відкривається найближча історія предметного світу, зафіксована покадровою зйомкою у миттєвості близького минулого, і – симетрично у зворотному напрямі. Квітка розпускається і в'яне, урбаністичний ландшафт нічного міста змінюється передсвітанковими сутінками, і знов у вікнах хмарочосів загорається світло. Усі ці метаморфози ініціюються натисканням на екран долонею або навіть пучком світла від ліхтарика. Дуже

цікаві трансформації відбуваються з рухами людей та предметів. Продемонструвавши їх на Міжнародній виставці у Токіо (2008) у межах експериментальної експозиції під назвою «Chronos», автори досягли приголомшливого ефекту: просторові деформації зображень рухливих предметів та облич виявили візуальні перегуки із зображеннями знаних картин експресіоністів та кубістів. Зокрема, Chronos Projection Snapshot (від англійського слова «snap» – миттєвий знімок) під невибагливою назвою «Чоловіки йдуть вулицею», споряджене поясненням «Dressed» (у значенні – перетворений, опрацьований), яскраво нагадує кубістській образотворчий опус Марселя Дюшана «Nude Descending a Staircase» («Оголені сходи вниз»), а у «Трьох проектах» Chronos Snapshots (2005) Моніки В. продемонстровано наочний збіг інтерактивних трансформацій зображення людського обличчя з відомим експресіоністичним триптихом Френсіса Бекона «Три студії портретів особистості» (1974).

Смислове навантаження новітніх «оптичних фокусів» схоплюється на інтуїтивному рівні. Естетичний потенціал – поки що під знаком питання... Ми навели приклади технологічних інновацій, аби переконатися: екранне рухоме зображення нібито знову опинилось у ситуації «Прибуття поїзду» (мається на увазі фільм Люм'єра), на новому витку технологічного оснащення. Отже, семантико-естетичний пошук триває.

¹ **Зобов Р.А., Мостепаненко А.М.** О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Пространство и время в искусстве. – Л., 1988.

Див. також: **Мостепаненко А.М.** Проблемы универсальности основных свойств пространства и времени. – Л.: Наука, 1969. – №№ 2, 3.

² **Зобов Р.А., Мостепаненко А.М.** О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Пространство и время в искусстве. – Л., 1988. – С. 13.

³ Там само. – С. 14.

⁴ Такий переклад автентичної назви фільму «Anemic cinema» видається не зовсім точним / російський еквівалент – «Анемическое кино», а не «Анемичное». Є підстави вважати, що у назву закладено каламбур, який обіграє співзвучність слів *анемія* [anaemic] та *анімація* [animation], таким чином, ліпше перекласти назву як «Анематичне кіно».

⁵ Цит за: Из истории французской киномысли. – М.: Искусство, 1978. – С. 125.

⁶ Див.: **Филиппов С.** Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Пролегомены к истории кино // «Киноведческие записки». – №№ 54–55.

⁷ **Антониони М.** Антониони об Антониони. – М.: Радуга, 1986. – С. 186.

⁸ **Антониони М.** Почему я обратился к цвету // Искусство кино. – 1967. – № 2. – С. 78.

⁹ **Делез Ж.** Кино-2: Образ-время // Кино. – М: «Ад Маргинем», 2004. – С. 601.

¹⁰ Там само.

¹¹ Аналіз теоретичного доробку Андрія Тарковського, зокрема ґрунтовне дослідження змісту введеного ним поняття «тиск часу» на основі філософії Жиль Дельоза, було здійснено американським автором Девідом Джорджем Менардом. Див.: **Менард Д.Д.** Жиль Делёз и «Зеркало» // Альманах «Восток». – 2005. – Вып. № 11\12 (35\36). – Ноябрь-декабрь. (На Интернет-сайте «Ситуация в России» <http://www.situation.ru/>).

¹² Михалев В. Видовая специфика и синтез искусств. – К., 1984. – С. 43.

¹³ При створенні гігантського монстра Кінг-Конга для повноти ілюзії звукорежисери вибудували й застосували електронний пристрій для імітації голосу горили у реальному часі, і цей пристрій перетворював акустичні вібрації у загрозливий рик майже 8-метрової горили. Було передано навіть вібрацію від її реву.

¹⁴ Тут і далі використовуємо без перекладу слова, що перетворились на своєрідний професійний сленг у середовищі «геймерів», тобто гравців.

¹⁵ Детальніше про ці та інші технічні пропозиції цифрових технологій див. на сайті: www.cinefex.ru.

ПРОДЮСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ І РІВНІ КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО СИНТЕЗУ

Продюсерська діяльність відкриває ще один вимір синтетичного характеру кіномистецтва. Режисер у своїй творчості об'єднує зусилля представників традиційних мистецтв у нову органічну єдність, а продюсер стає тією особистістю, яка замикає на собі всі найважливіші рівні створення фільму, поєднує технологічно, організаційно фінансове і суто мистецьке начало.

Ключові слова: продюсер, синтез, оригінальне, тиражоване, духовне виробництво.

Продюсерская деятельность открывает еще одно измерение синтетического характера искусства. Режиссер в своем творчестве объединяет усилия представителей традиционных искусств в новое органическое целое, а продюсер становится той личностью, которая замыкает на себе все важнейшие этапы создания фильма, соединяя технологически и организационно начала финансов и искусства.

Ключевые слова: продюсер, синтез, оригинальное, тиражированное, духовное производство.

Production opens up another dimension of the cinema's synthetic character. Just as the director unites efforts of the traditional artists' activities into a new organic entity, producer becomes a personality, which locks on itself all the crucial phases of film creation, and unites technological, financial and creative beginnings.

Keywords: producer, synthesis, original, reproduced, spiritual production.

Твердження, що кіно – мистецтво синтетичне, не ставиться під сумнів. Доречно буде згадати і думку С. Ейзенштейна про те, що синтетичний характер кінообразу – то не просто «концерт» традиційних мистецтв, а їх органічне поєднання та взаємопроникнення. «*Ибо здесь – в кино – впервые достигнуто подлинно синтетическое искусство – искусство органического синтеза в самой своей сущности, а не синтеза в виде некоего «концерта» сопresentствующих*

смежных «сведенных», но в себе самостоятельных искусств»¹. Кінематограф уперше об'єднав у собі риси як просторових, так і часових мистецтв. Можна заперечити, що подібний синтез уже мав місце на театральній сцені. Та не слід забувати, що реальний плин часу, який збігається на сцені і в глядацькому залі, входить у суперечність із абсолютною умовністю сценічного простору, яку протягом віків намагались або здолати, або використати як основу художнього прийому.

На думку того ж Ейзенштейна, *«расплатившись раз и навсегда условностью в самой предпосылке – условной, «экранной» реальностью чего угодно, тонфильм тем самым освобождается, раз и навсегда, – сняв противоречивость между различными элементами внутри себя»²*.

Отже, кіно – мистецтво синтетичне. Але це поняття варто розширити. До того ж, кіно – мистецтво технологічне і в цьому аспекті воно теж стало першим у сім'ї традиційних мистецтв. Звичайно, кожне з них для того, щоб з'явитись на світ, щоб стати доступним для аудиторії, мало спиратись на певну технологічну основу. Відомий естетик і теоретик мистецтва М. Каган звертав увагу на те, що *«будь-яке мистецтво має своєю основою певну технічну базу – часом більшу, часом меншу складну, інколи обмежену технікою ремесла, інколи підкріплену роботою механізмів, машин, приладів»³*. Літературний твір з'являється у світ завдяки друкарському верстату, скульптор і художник мають своє технічне знаряддя, в театрі необхідні сцена, декорації і т. ін. Але, за великим рахунком, кожне з цих мистецтв народилось поза будь-якими технічними засобами. В прадавні часи література існувала у формі усних переказів, що не записувались, а передавались від покоління до покоління. Платон навіть вважав певною художньою деградацією запис пісень, що їх виконували рапсоди й аеди. Так само в середні віки поява друкарського верстата, на думку освічених людей, не спрацьовувала на користь літератури. Писані висококваліфікованими майстрами з вишуканою каліграфією фоліанти тиражувалися, ставали здобутком натовпу, що не міг оцінити їх чесноти.

І тільки поява кінематографа була неможливою без цілого ряду технологічних винаходів, а головне – без кіноапарату та плівки. Тому цей винахід став можливим лише в індустріальну епоху, хоч явище персистенції (*здатності сітківки людського ока зберігати зображення предмета протягом миттєвостей, навіть після того, як він уже зник з поля зору*) описував ще в часи Стародавнього Риму поет і філософ Тит Лукрецій Кар у своєму творі «Про природу речей»: *«Нам здається, що зображення починають рухатися, якщо вони зникають одне за одним і змінюються новими образами в нових положеннях»⁴*.

Коротко нагадаємо, які технічні винаходи передували появі кінематографа. Насамперед це фотографія, з якою кінематограф пов'язаний генетично. Цей

зв'язок прочитується і в одному з перших визначень кінематографа: ожила фотографія. На кінокадр вона перетворилася лише тоді, коли завдяки технічним удосконаленням витримка стала миттєвою. Історики кіно описують цілий ряд апаратів, які передували появі власне кіноапарата.

Ще одним важливим винаходом була плівка з перфорацією, поява якої стала можливою за високого розвитку науки і промисловості.

Кінець XIX століття позначено конструюванням апаратури для демонстрації рухомого зображення в різних країнах світу. Майже в кожній з них був свій винахідник кінематографа. В Україні таким вважається Йосип Тимченко, що продемонстрував свою конструкцію для рухомої фотографії в січні 1894 року. Втім, є свого роду консенсус, згідно з яким днем народження кіно вважається перший сеанс «кінематографа» братів Люм'єр 28 грудня 1895 р. в Гран-кафе, в Парижі на бульварі Капуцинів. Їхня апаратура була найдосконалішою серед інших моделей.

Отже, можна говорити про пряму залежність кінематографа від виробничих процесів. Як відомо, кінематограф є *«дитям» науково-технічного прогресу і поява нових технологій неодмінно спричиняє метаморфози в естетиці екранного видовища»⁵*.

У кінематографі естетичне і технологічне начало перебуває в діалектичній взаємодії. Поява того чи іншого технічного винаходу стимулює розвиток нових мистецьких якостей кіно. Прикладом може бути винахід звуку, який принципово змінив художню ситуацію в кіно, відкинувши на певний час назад творчі здобутки Великого німого, трансформувавши і монтажні принципи, і характер гри актора перед кінокамерою. Значною мірою змінило художні параметри кіно і винайдення кольору. В сучасному кінематографі чорно-біле зображення використовується вже як художній прийом, як стилізація. В більшості своїй ми бачимо на екрані кольорові фільми. Зменшення ваги камери, можливості «зйомки з рук», її динамічність, висока світлочутливість плівки – все це розкриває нові можливості перед кіномитцями, впливає на характер їх стилістичних пошуків.

Кінематограф наділено ще однією, надзвичайно важливою технологічною характеристикою. В кожному з традиційних мистецтв є поняття оригіналу і копії. Навіть виконана самим художником-автором копія картини все ж залишиться копією, хоч і авторською. Мистецтво кіно принесло із собою принципово новий характер цього співвідношення. Кажучи дещо спрощено, копія в кінематографі дорівнює оригіналові. З одного негативу можна видрукувати скільки завгодно позитивних копій. А цифрова зйомка, взагалі, здається, не має обмежень.

Така ситуація не могла не вплинути на загальну картину мистецьких практик. Одна з найгрунтовніших спроб осмислити стосунки копії і оригіналу

мистецького твору належить німецькому філософові й естетику Вальтерові Беньяміну.

У праці «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності», Беньямін наголошує, що *«камери відкривається інша природа, ніж та, що відкривається окові»*⁶.

Порівнюючи екран, на якому демонструють фільм, з живописним полотном, Беньямін стверджує, що останнє неначе запрошує глядача до медитації, водночас *«кінокадр не дає такої можливості: щойно його схопив погляд, він уже змінився іншим і спинити його неможливо»*⁷.

Потік асоціацій у того, хто споглядає цей кадр, відразу змінюється і в цьому проявляється, на думку Беньяміна, шоковий вплив фільму.

Разом з тим дослідник зауважує, що кінематограф, характер його сприйняття, відповідають викликам часу. *«Фільм відповідає глибинним змінам апперцептивного апарату – змінам, які переживає в масштабі особливої екзистенції кожний перехожий у великому місті, які переживає в історичному масштабі кожен сучасний громадянин»*⁸.

Головне, що *«технічна відтворюваність кінофільмів ґрунтується безпосередньо на технології їхнього репродукування, яка не просто дає змогу прямим способом масово розповсюджувати твори кіномистецтва, вона змушує їх до цього»*⁹.

Далі Беньямін говорить про необхідність вкладання значних коштів, аби створити фільм. А для того, щоб цей проект окупився, та ще й приніс зиск, потрібна численна аудиторія.

Автор зауважує принципові зміни, що відбуваються з кіноаудиторією, її відмінність від аудиторії традиційних мистецтв.

Дійсно, *«малярство не має змоги запропонувати предмет симультанної колективної реєпції, як це вдавалося архітектурі віддавна, епосу вдавалось у минулому, і як сьогодні це вдається фільмові»*¹⁰.

Після кожного сеансу активно виявляються реакції окремих глядачів, які й формують у сукупності масову реакцію публіки. Вона, прагнучи шокуючих видовищ і переживань, разом із тим вважає себе за компетентного критика. Мабуть, у жодному виді мистецтв (окрім хіба що естради) широка публіка не вірить так щиро у свою компетентність. Тому, мабуть, досить глухо звучать голоси професійних кінокритиків. Адже вони повинні «конкурувати» з широким глядачем, який упевнений у своїй компетентності.

Професійний критик виступає вже після появи фільму на екрані, тобто тоді, коли в картину вже не можна внести жодних корективів. Театр має таку можливість. Спектакль переживає певні трансформації, і після того, як відбулась прем'єра, він неначе дозріває, режисер позбавляється прорахунків, актори

починають грати, відчуваючи реакцію аудиторії. В крайньому разі постановник може піти на заміну виконавця, якщо той не впорається з роллю.

У готовому фільмі все це неможливо. Картина, що вийшла на екран, починаючи з прем'єрного показу, так і пройде свій шлях спілкування з глядачем, аж поки опиниться на полиці фільмотеки, як матеріал для майбутніх науковців. Заради істини слід зауважити, що в історії кіно мали місце випадки зміни змісту екранного твору шляхом перемонтування. Але світова практика говорить про те, що готовий фільм, що з'явився в прокаті, вже не підлягає жодним переробкам.

Режисер, якщо він представляє авторський кінематограф, інколи навіть хизується тим, що він, працюючи над фільмом, не думає про майбутнього глядача. Найчастіше його цікавить думка кількох відомих критиків, від яких, у певному сенсі, залежить його мистецька репутація.

Та в кінематографі є особистість яка від початку представляє інтереси широкого кола глядачів. Це – продюсер.

Причому для продюсера важливий не лише швидкоплинний успіх «у просторі», коли фільм іде одночасно у великій кількості кінотеатрів та робить чималі збори. Не менш важливо, коли впродовж тривалого часу фільм продовжує викликати зацікавленість глядачів, раз у раз повертаючись на екрани. Як приклад, можна назвати фільми Фелліні, Параджанова, Тарковського. В радянському кінознавстві була досить поширена думка про те, що продюсер – такий собі «монстр», який відвертає режисера від чистого мистецтва і штовхає його на шлях чистої комерції.

Те, що продюсер займається комерційним боком кіносправи, цілком відповідає дійсності. Прагнучи охопити якнайбільшу аудиторію, заохотити глядача купівлею квитків, фінансово забезпечити не лише самоокупність фільму, а й принести певний зиск, – це одне з найважливіших продюсерських завдань. Інакше інвестори ніколи не зважаться фінансувати цього кіномитця.

Відомий дослідник продюсерської справи Б. Криштул дає перелік найважливіших пунктів у діяльності продюсера. Серед них він виокремлює такі, що належать, здавалось би, до абсолютно різних сфер професійної діяльності¹¹. У коло обов'язків продюсера входить забезпечення фінансування, складання бізнес-плану і визначення творчо-виробничих показників; організація постановочного проекту фільму.

Зусилля продюсера як організатора виробництва, стратега маркетингу, організатора прокату, завжди мають цілком конкретне спрямування. Мета продюсерської діяльності – створення мистецького продукту, тобто фільму. А це буде неможливим, якщо продюсер не зуміє вибрати із багатьох можливих ту ідею і тему фільму, що знайде відгук у серцях мільйонів глядачів.

Говорячи про театр, відомий вчений І. Безгін цілком слушно зауважив: *«Ідеальний менеджер для ідеї – це перш за все той, хто усвідомлює її та*

примушує працювати на неї інших»¹². Цю думку повною мірою можна екстраполювати на кінематограф.

Та для того, щоб задум реалізувати, необхідно знайти професійного сценариста, який надасть йому конкретну літературну форму, «заразити» нею режисера і працювати разом з цими визначальними для створення фільму особистостями, минаючи всі етапи роботи над кінотвором. Далі настає процес створення знімальної групи, що об'єднує як творчих, так і суто технічних працівників. Тут відповідальність продюсера теж надзвичайно висока.

У різні епохи, в різних країнах роль продюсера відчутно змінювалась і еволюціонувала від повного диктату в епоху Голлівуду 20–30-х років ХХ ст. до європейського «лібералізму», коли продюсер мав скоріше дорадчий голос у такому важливому питанні, як вибір акторів на головні ролі. В наші часи слово продюсера важить дуже багато. Можна згадати і «відступ» такого сильного режисера, як Міхалков, котрий погодився з вимогою італійського продюсера запросити на головну роль фільму «Очі чорні» знаменитого Марчелло Мاستроянні. Продюсер мав свої резони, стверджуючи, що без «зірки» фільм не матиме жодного успіху.

Під час роботи над фільмом продюсер має виконувати і певні редакторські функції, стежачи за тим, щоб у картині не порушувалась історична і фактична достовірність. Тобто продюсер повинен постійно контролювати весь матеріал під час знімального періоду.

Монтажний період теж не залишається поза увагою продюсера. Звичайно, минулися ті часи, коли всемогутній голлівудський магнат міг відсторонити навіть знаменитого режисера від кінцевого монтажу стрічки. Згадаймо лише хрестоматійні історії з Еріхом фон Штрогеймом і Орсоном Уеллсом. Та й сьогодні – монтаж картини – це також поле відповідальності продюсера.

Коли поставлено останню крапку в роботі над фільмом, коли режисер і кіногрупа отримали свою частку оплесків на прем'єрі, клопоти продюсера ще не закінчуються. Точніше можна сказати, що під час роботи над фільмом продюсер має визначити стратегію маркетингу, розпочати рекламну кампанію, працювати з дистриб'юторами над організацією прокату.

Врешті-решт, продюсер повинен проаналізувати і дати оцінку завершеному в виробництві фільму.

Поєднання всіх вищезгаданих функцій продюсера ще раз підтверджує думку про те, що він виступає координатором художньо-виробничого процесу, а саме таким є процес створення фільму.

Свого часу в науковий обіг було введено термін «духовне виробництво»¹³. Автори дослідження наголошують на його специфічності, аналізуючи сам зміст цього поняття, його генезу і структуру. Акцент ставиться на тому, що «неправомірним є нехтування особливостями творчої діяльності, специфікою

інтелектуальної праці, пряме перенесення на неї моделей, що працюють у матеріальному виробництві та виведені з нього»¹⁴.

І.Безгін визначає духовне виробництво як процес створення мистецьких цінностей. І звідси виводить визначення театрального виробництва як єдності усіх засобів сценічного втілення ідеї, включаючи економічні та технічні¹⁵.

Таке твердження повною мірою відповідає кіновиробництву, яке теж являє діяльність, результатом якої є створення мистецьких цінностей. І кожна зі згаданих ланок цієї діяльності є дійовою і результативною лише у взаємодії з іншими. Ось тут можна повернутися до думки про те, що така єдність, як і у випадку взаємодії мистецтв – не концерт, а взаємообумовлене органічне злиття, що породжує принципово нову синтетичну якість – кінематографічне виробництво духовних мистецьких цінностей.

¹ **Ейзенштейн С.М.** Гордость. Соч.: В 6 т. – М.: Искусство, 1968. – Т. 5. – С. 97.

² Цит. за: **Козлов Л.** Эйзенштейн и проблемы синтетичности киноискусства // Вопросы киноискусства. – № 7, 1963. – С. 113.

³ **Каган М.** Морфология искусства. – Л.: 1972. – С. 249.

⁴ Цит. за: **Садуль Ж.** Всеобщая история кино. – М.: Искусство. – Т. 1.: Изобретение кино. – С. 35.

⁵ **Зубавіна І.** Час і простір у кінематографі. Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва. – К.: Щек, 2008. – С. 387.

⁶ **Беньямін В.** Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – С. 75.

⁷ Там само. – С. 76.

⁸ Там само. – С. 90.

⁹ Там само. – С. 83.

¹⁰ Там само. – С. 72.

¹¹ **Криштул Б.** Кінопродюсер. – М.: Русская панорама, 2000. – С. 127.

¹² **Безгін І.Д.** Мистецтво і ринок. Нариси. – К.: ВВП «Компас», 2005. – С. 325.

¹³ Див. Духовное производство. Социально-философский аспект духовной деятельности / Отв. ред. В.И. Толстых. – М.: Наука, 1981.

¹⁴ Духовное производство. Социально-философский аспект проблемы духовной деятельности // **Новикова Л.И.** Духовное производство: источники, функции, механизмы. – М.: Наука, 1981. – С. 230.

¹⁵ **Безгін І.Д.** Мистецтво і ринок. Нариси. – К.: ВВП «Компас», 2005. – С. 147.

ТЕЛЕБАЧЕННЯ ЯК БАЗОВИЙ АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ КОНСТРУКТ МЕДІА-КУЛЬТУРИ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА

Дослідження присвячено проблемі телебачення як базового аудіовізуального конструкту медіа-культури інформаційного суспільства.

Ключові слова: телебачення, медіа-культура, інформаційне суспільство, телевізійна картина світу.

Исследование посвящено проблеме телевидения как базового аудиовизуального конструкта медиа-культуры информационного общества.

Ключевые слова: телевидение, медиа-культура, информационное общество, телевизионная картина мира.

The research is devoted to the problem of television (tv) as a basic audio&visual construct of media-culture of the informational society, TV image of the world.

Keywords: television, media-culture, informational society, television world view.

Культура сучасної епохи дедалі частіше ототожнюється з поняттям «медіа-культура», що обумовлюється активним впровадженням медійних технологій, розбудовою медіа-бізнесу, колосальним впливом інформації на всі сфери життя. Медіа-культура визначається як сукупність інформативно-комунікаційних засобів, матеріальних та інтелектуальних цінностей, вироблених людством у процесі культурно-історичного розвитку, котрі сприяють формуванню суспільної свідомості та соціалізації особистості¹.

Україна на межі ХХ–ХХІ століть не залишилась осторонь цих явищ. Інтенсивний, хоча і недостатній, розвиток медіа-культури як соціокультурного конструкту формування інформаційного суспільства є однією з головних ознак модернізації нашої країни.

Цей процес бере початок у другій половині минулого століття в Європі та США, коли нові інформаційно-комунікаційні технології (ІКТ) відкрили небачені на той час можливості змінювати духовне життя суспільного загалу, адже

переважна більшість вірувань, суджень, смаків людини сьогодні залежать від інформації, яку вона отримала через екранні медіа. Цей вплив потужно позначається на характері і функціонуванні системи культури загалом і культури повсякденності кожного.

Такі самі зміни, що пов'язані з процесом глобалізації, створюють інакший комунікативний простір, трансформують і його великий сегмент – медіа-середовище, в якому домінують аудіовізуальні медійні засоби, особливо телевізійне мовлення. Всебічно та ґрунтовно увійшовши в життя сучасної людини, воно сьогодні – невід'ємний і неминучий атрибут її повсякдення: телевізор кожного американця ввімкнено в середньому п'ять годин на добу, європейця – три години, українця – чотири. Вагомість телебачення неможливо перебільшити, оскільки воно не лише заповнює дозвілля людини, інформує її про стан справ у світі, розважає, а й дедалі більше заволодіває процесом формування спектра ціннісних орієнтирів, позначається на масовій свідомості. Вплив телебачення на людину має окрему дефініцію – **ефект медіа** – феномен, пов'язаний зі змінами в людській поведінці, обумовленими інформацією, сприйнятою з медіа-текстів. Навіть знання тепер отримують здебільшого не в системі освіти, а за допомогою засобів масової комунікації². Адже знання, які необхідні сьогодні для професійної діяльності, виходять далеко за межі тих навичок, які застосовуються у виконанні окремих завдань. Є загальнокультурні відомості, які не можуть бути надбані лише шляхом читання підручників чи відвідування якихось курсів. Такий тип знань більшою мірою набувається завдяки медійним засобам. Вчені з різних наукових галузей зазначають, що в останні роки зростає нова генерація, що отримала назву «екранне покоління», яке вмiє сприймати переважно зорову інформацію, що утруднює процес переходу з візуального на вербальне сприйняття. Це – «люди екрана», тобто антиподи «людей книги». Їх виростили телебачення, комп'ютерні ігри та Інтернет. Вони одночасно можуть цікавитися великою кількістю тем і речей, при цьому доволі поверхово, значний об'єм інформації невдовзі забувають, адже пропускають крізь себе потужні інформпотоки. Ймовірно, саме такий тип людей – «людей екрана» – поступово стане домінантною групою в суспільстві.

Окремі представники наукового істеблiшменту, враховуючи масштаби досить агресивної експансії в соціокультурний простір, що її телемовлення здійснило за вельми короткий термін свого існування, вбачають у цьому загрозливу тенденцію. Зокрема, професор політології та журналістики з Мюнхена Г.Нідермайер суттєво стурбований тим, що невдовзі замість демократії може з'явитися «телекратія». Ця небезпека, на його думку, однаково реальна як для Німеччини, так і для України³.

Враховуючи вищесказане, актуальним сьогодні є комплексне дослідження телебачення: виявлення характеру його взаємодії з усіма напрямками культури,

аналіз створюваної телебаченням інформативної картини світу та її вплив на суспільство. Телебаченню в Україні присвячені численні статті та інтерв'ю в пресі, Інтернеті, які, однак, не вичерпують усіх аспектів цього феномену. Лепше сказати так – у кожного свій галузевий, цеховий інтерес: телекритики пишуть (частіше негативно) про окремі телепроекти та програми; соціологів і рекламистів цікавить цільова аудиторія насамперед у рейтингоутворювальній площині, інші опікуються питаннями цифрових технологій телемовлення. Втім, сукупність позначених питань не утворює цілісний предмет дослідження, який залишається теоретично не осмисленим і практично не усвідомленим. Поза увагою сучасних українських науковців є також коло актуальних питань, що їх необхідно включити до розгорнутого історико-культурного контексту досліджень. Іншими словами, маємо контрастну невідповідність між високим соціальним статусом телебачення та рівнем його теоретичного осмислення в Україні. Слід констатувати: вітчизняна телетеорія, як частина медіалогії, опинилась у ситуації своєрідного відставання по фазі від західної наукової думки. Насамперед це пов'язане з умовами розвитку країни в цілому, модернізації «навздогін» майже всіх параметрів макроекономіки, соціокультурного сектору, а найголовніше – недостатня увага державного менеджменту до національної інтелектуальної сфери, відсутність реформування системи академічної науки, зокрема її гуманітарного департаменту, де майже відсутній приплив амбітних фахівців, а вектори наявних досліджень спрямовані переважно на досягнення історичного минулого, культурної спадщини. Телебачення ж – це одне з найновіших екранних мистецтв і, незважаючи на його виняткову значущість у сучасному житті суспільства, кількість наукових досліджень з проблем телемовлення залишається незначною, точніше мізерною. Частково те, що телебачення опинилось поза увагою науки, пояснюється стрімким його розвитком, а це утруднює його теоретичне осмислення.

Бурхливий розвиток телебачення, незважаючи на стан справ у науковій царині, обумовлений фактом максимальної й адекватної відповідності сучасному етапові розвитку, коли індустрія отримання, обробки і трансляції інформації стає провідною галуззю діяльності, куди з кожним роком вкладають дедалі вагоміші капітали. Вочевидь високою ціннісною категорією позначається не стільки сама інформація, скільки цінність засобів її оперативної інтерпретації з огляду на потужність фактора можливості формування громадської думки, ідеологічного впливу на суспільство. Таким чином, інформація дедалі більше стає важливим стратегічним ресурсом⁴, а інформатизація суспільства – одним з вирішальних чинників модернізації економіки і запорукою інтеграції України в світове співтовариство.

Про розуміння таких передумов з боку державних топ-менеджерів свідчить чинний Закон України «Про Основні засади розвитку інформаційного

суспільства в Україні на 2007–2015 роки» від 9 січня 2007 року⁵. В ньому, зокрема, сказано, що «одним з головних пріоритетів України є прагнення побудувати орієнтоване на інтереси людей, відкрите для всіх і спрямоване на розвиток інформаційне суспільство, в якому кожен міг би створювати і накопичувати інформацію та знання, мати до них вільний доступ, користуватися і обмінюватися ними <...>».

На нинішньому історичному відрізку, коли суперечності переходу до нової системи інформаційної цивілізації ускладнюються в Україні напруженими соціальними і політичними трансформаціями, вітчизняний ринок ІКТ перебуває у стані активного становлення та за певних умов може стати фундаментом розвитку інформаційного суспільства в нашій державі. У документі зазначено, що «ступінь розбудови інформаційного суспільства в Україні порівняно зі світовими тенденціями є недостатнім і не відповідає потенціалу та можливостям України»⁶. В сучасну епоху подальшого руху до раціоналізму і ще більшої глобалізації актуалізується необхідність перегляду значення національного телебачення та його функціонування. Потреба в телевізійній службі, яка відрізняється від комерційного ринкового телеканалу, обумовлюється завданням формування образу держави в суспільстві, зміцнення демократичних цінностей та державотворчої національної ідеї. В умовах існування державного телебачення, яке підтримує визначену державою національну ідентичність, важливим індикатором свободи слова є не стільки фактор існування цензури, адже вона є завжди, а те, чи корегується телемовлення ринком, чи керує ним держава, виступаючи в ролі цензора. Нагальним і невирішеним залишається в Україні питання створення суспільного телебачення, незалежного від державних, політичних і комерційних установ. Недостатній рівень розвитку громадянського суспільства (моделі громадянської участі) та системи суспільних організацій (суспільного поля комунікацій) гальмує процес створення такого типу телемовника.

В той час коли на пострадянських теренах становлення інформаційного суспільства, а саме так вчені визначають вектор новітніх змін, лише розпочалося, – в країнах «західної цивілізації» цей процес триває певний період⁷. Культурологи вважають, що новий світ зародився десь наприкінці 1960-х – у середині 1970 років, у період переходу «від економіки «фабричних труб» до економіки, що базується на комп'ютерах», коли почала складатися нова панівна соціальна структура – «сітьове суспільство», нова економіка – глобальна і нова культура – культура реальної віртуальності⁸. Загальний сенс цих змін: якщо раніше влада зосереджувалася в руках промисловців, то в новій цивілізації влада – у власників джерел інформації та нових технологій. Західні вчені започаткували вивчення інформаційної епохи ще в другій половині минулого століття.

Про розбудову «сітьового» суспільства переконливо свідчить розвиток масової Інтернет-культури: спостерігається інтенсивне зростання кількості користувачів глобальної мережі. В 2008 р. близько 1,4 млрд людей регулярно користувалися Інтернетом, а за прогнозами дослідницької компанії IDC – у 2012-му доступ до всесвітньої мережі матиме вже кожний третій житель планети. Відтак глобальна «павутина» буде не тільки невід’ємною частиною побуту, а й стане способом життя великої кількості людей. Вже сьогодні значна частина суспільства за допомогою глобальної мережі працює, розважається, купує, навчається, знайомиться і спілкується будь-коли та будь-де. Чи поступиться телебачення своєю першістю Інтернетові, можливості якого чимдалі частіше залучаються для створення окремих інтерактивних телевізійних програм, стане зрозуміло згодом. Проте дедалі активніше точаться розмови про створення інтерактивного телебачення або ІТВ (ITV). Окреслено його центральну ідею, але абрис цього проекту ще не досить чіткі: спочатку у глядачів ІТВ буде можливість вибирати і завантажувати програми для перегляду, в далі впливати на їхній зміст і регулювати під свої бажання та вимоги⁹. Першими про телевізійний інтерактивний проект ЄС, який надасть такі можливості, заявила британська компанія New Media for a New Millenium¹⁰. У результаті має з’явитися новий жанр телевидовища, де телеглядачі зможуть редагувати сюжети, склад учасників, змінювати декорації тощо. В задумах також глобальний телепроект «Золотий вік», присвячений епосі Ренесансу, де глядачі зможуть створити віртуальний світ відповідно до власних уподобань у поезії, музиці, архітектурі. Серед інших жанрів, запланованих до реалізації у новому інтерактивному телевізійному проекті, – бюлетень новин, документальний фільм, романтична комедія.

Нині у царині медіа-культури телебачення зайняло пріоритетні позиції: ні радіо, ні преса надалі, ані Інтернет допоки – не дають такого миттєвого і потужного охопту аудиторії, якого досягає телебачення (за рівнем доступу до всесвітньої мережі Україна перебуває на передостанньому місці в Європі¹¹).

На початковому етапі нового цивілізаційного розвитку, суспільство ще не усвідомлювало, яку нову і впливову силу воно здобуло з появою телемовлення. Першими вагомість телебачення зрозуміли ті, чия специфіка діяльності орієнтована на концептуальні узагальнення – вчені та політики. В середині минулого століття французький культуролог А.Моль передбачав, що телемовлення буде «найважливішим каналом масової комунікації в суспільстві, оскільки завдяки миттєвості здійснення зв’язків воно знижує значення щоденної преси, завдяки доступності – кіно, а завдяки легкості сприйняття – значення книг»¹². Свого часу президент Франції Франсуа Міттеран також наполягав на особливій увазі до аудіовізуальних засобів, оскільки телезображення, на його

переконання, невдовзі буде «нашою загальною мовою». Актуальність цих футуристичних прогнозів безперечна.

В суцільній структурі інформаційного процесу телебачення виступає як її невіддільна частина, водночас, воно являє собою складну систему інформаційних, документальних, розважальних та інших контентів, – систему, котра активно входить у соціальну практику, є частиною медіа-культури, культури-метаповідомлення і потребує поглибленого, методично обґрунтованого дослідження.

Етапи розвитку вітчизняного телебачення

За час існування телебачення пройшло декілька етапів свого історичного розвитку, які характеризуються якісно новим змістом (технічним, художнім або організаційним) і кожний приблизно охоплює 25–30 років¹³.

Перший етап — від наукових досліджень, винаходів у сфері передачі звуку та зображення на відстань. У 1931 році – перші спроби передачі зображення. Хронологічно – від початку ХХ століття до 30-х його років.

Другий етап – з перших передач 1939 р. до 1960-х років. Майже десятиліття (через війну) роботи сповільнились, а в окремі роки – зупинились. У цей період почалося формування системи центрального республіканського і місцевого телебачення, розроблялись проекти з виробництва вітчизняної телевізійної техніки.

Третій етап — від середини 1960-х до середини 1990-х років, коли масове мовлення стало загальносоюзним і мультипрограмним. Початок виробництва кольорових телевізорів, введення в експлуатацію центрального Останкінського телецентру в Москві та регіональних телецентрів у радянських республіках, розвиток супутникового телебачення.

Четвертий етап – з середини 1990-х – і донині: відбувається трансформація телевізійного мовлення. Цей процес загострюється не тільки політичними перетвореннями (розпад СРСР, створення нових незалежних держав), а й новою економічною ситуацією в усіх пострадянських країнах (впровадження ринкових відносин у телевізійне виробництво). В середині 1990-х триває жорстка боротьба за переділ телевізійної власності, точніше перша хвиля переділу. В Україні в 1986 р. на державному каналі УТ-2 збільшується частка мовлення приватної «Студії «1+1» до повного перекриття ефіру власними програмами Студії, через рік також зникає державний канал УТ-3, натомість з'являється комерційний канал «Інтер». А далі повним ходом відбувається процес децентралізації та демонополізації державного управління і власності, що зумовлює різноманітність телекомпаній, котрі виникають. Поряд з державним телебаченням утворилися комерційні ефірні телебачення, тобто аналогові, – ICTV, СТБ, Новий канал, телеканал «Україна», М1 та інші, кабельні й

супутниково-кабельні системи. Певний час діяли декілька «перехідних» каналів (НТУ, ТБ Табачук, Гравіс тощо), частина з яких зникла, а інші потрапили під ребрендинг. За рахунок незалежної фінансової політики та можливості акумулювати кращі творчі кадри, приватні телекомпанії створювали якіснішу ефірну продукцію, ніж державні студії. Адже фінансові інвестиції у виробничі потужності комерційних телеканалів давали можливість модернізувати технологічні лінійки телевізійного виробництва, придбати і адаптувати нові телеформати, купити ліцензію на показ рейтингостворювального телевізійного продукту тощо.

Приблизно з середини першого десятиліття ХХІ століття почалася друга хвиля переділу медіа-простору. Цього разу усталені бренди не змінюються, натомість змінюються власники. Причому інформація про справжніх власників, а не «фронтменів», майже ніколи не висвітлюється для широкого загалу і навіть аналітики губляться в здогадах. До гурту телемовних компаній національного масштабу час від часу додаються нові регіональні, кабельні чи супутникові, телеканали.

Подібна комерціалізація медіа-простору в Україні не є унікальним явищем. Схожі процеси водночас мали місце майже в усіх новостворених незалежних державах колишнього СРСР. Десятиліттями раніше така сама динаміка відбувалася і в європейському медіа-просторі. Але якщо в нашій країні цей хід подій був дещо стихійним, не спланованим, відбувався без особливої уваги спільноти, то в країнах Заходу існував потужний спротив з боку державних керівників¹⁴ і діячів культури. Проте комерційне ТБ поширилося в усіх країнах Європи. Маємо його і в Україні.

З появою альтернативних телевізійних каналів розпочався процес диференціації телеаудиторії, що ускладнило задоволення усіх уподобань глядачів: структура мовлення, вироблена за останні 10–15 років, демонструє свою неефективність. Не стало панацеєю і контрпрограмування, яке почали застосовувати телемедійники. Вочевидь період традиційного телебачення з домінуванням декількох загальнонаціональних каналів «general entertainment» добігає кінця. В очікуванні переходу на цифрове мовлення за останні 2 роки в Україні з'явилося близько десяти нових тематичних телеканалів і приблизно стільки ж готується до запуску до кінця цього року. Як бачимо, найближче майбутнє вітчизняного ТБ буде пов'язане з «нішевими» телеканалами, котрі збиратимуть біля своїх екранів не розмиту, а конкретну цільову аудиторію¹⁵. Крім того, це дасть можливість формувати привабливіші пакети для рекламодавців.

В цілому в Україні посилюється процес концентрації капіталів у медійній галузі, створюються великі холдинги і корпорації, які одночасно володіють різними ЗМК (оптимальний склад – преса, ТБ, краще декілька, та Інтернет –

портал)¹⁶. Виникає стратегія мультиплатформування, яка тільки починає реалізовуватись. Якщо медіа-компанії мають намір досягнути фінансового успіху, то повинні зайнятись пошуками окремих ніш, доставкою вузькоспеціалізованої інформації. Їхня мета – максимально задовольняти попит різної аудиторії, а за допомогою якої платформи – преси, телеканалу чи Інету – справа другорядна¹⁷. Відомий лозунг – «Мислити глобально, діяти локально» – дуже добре віддзеркалює реальні завдання, що їх доведеться вирішувати новим мас-медіа. Домінантна роль у цьому відводиться телебаченню, яке повинно сформувавши у глядача розуміння об'ємної картини світу, його багатогранності, причому кожний телеканал має робити це на свій кшталт, спілкуючись з аудиторією її ж мовою, адже саме аудиторія і вибирає собі телевізійного співрозмовника.

Утворюється національна система комунікації як частина багатоканального цифрового всесвіту. Глобальні перетворення наберуть шалених обертів після тотального переходу від аналогового до цифрового мовлення. З 2009 р. на «цифру» повністю перейшли США і більшість західних країн, на черзі – «оцифровування» України, що вже розпочалося, і є сподівання, що цей процес не стане затяжним і тривалим.

Комерціалізація телебачення і ЗМІ в Україні сприймається багатьма досить негативно, проте така система характеризується більшою свободою і плюралізмом, хоча говорити про цілковиту незалежність масмедіа поки ще зарано. Водночас сама наявність могутнього комунікативного середовища є «акселератором зрушень у системі влади» (Е.Тоффлер). Єдине вагоме обмеження комерційних (приватних) телеканалів пов'язане з отриманням профіту: «Можете говорити все, що заманеться, що ви можете дозволити собі говорити, але говорити з прибутком»¹⁸. І хоча гонитва телеканалів за доходом – найбільший подразник суспільства, все ж такий тип телебачення – кращий за авторитарний, коли головне завдання медіа – передача ідей, інструкцій і меседжів лише панівної групи (наприклад, російський Перший канал, ВГТРК «Росія», білоруське ТБ). Крім цих моделей, є патерналістська (різновид авторитарної, але цілі й цінності відповідальної політичної еліти поза рамками лише утримання влади, приміром, британське ТВ) і демократична (поки що ідеал, котрий реально не існує)¹⁹.

Специфіка телебачення як аудіовізуального лідера сучасної медіа-культури визначається не лише його технічними можливостями – швидкістю, масштабами трансляції та тиражування, а й високою інформаційною ємністю, легкістю та переконливістю образного сприйняття. Сьогодні телебачення краще за інші комунікативні засоби реалізує велике право людини у свободі вибору і «потребу в масовій трансляції емоційних смислів»²⁰. Неабиякий потенціал телебачення лежить у практичній площині – як масштабний носій реклами, а також у

суспільно-політичному аспекті – як джерело культурного і політичного впливу та як глобальний проект панування влади капіталу. В цьому ракурсі дуже актуальним для розуміння сучасних внутрішньо українських медіа-процесів видається теоретичний аналіз Раймонда Вільямса, розгорнутий ним ще в 70-х роках у праці «Телебачення: технологія та культурна форма».

Дослідження стосується взаємодії суспільства та культурних технологій, наслідком якої є процес прискорення нових технологій у соціальній реальності. Телебачення розглядають як частину культурної технології. Британський учений переконаний, що якби телебачення не було винайдено, то більшість соціальних і культурних процесів були б інакшими або не існували б узагалі. Особливе місце в теорії Вільямса посідає технологія «трансляції» (broadcasting), адже з її появою посилився вплив телемовлення на подальші соціальні трансформації. В Європі з самого початку держава контролювала і регулювала так звані «інститути технології», через які технологічні досягнення впроваджувались у соціум і сприяли його модернізації. В тоталітарних суспільствах прямий державний контроль був (і залишається) інструментом політики. Альтернативний варіант існував у США, де діяльність ЗМІ фінансувалась не державою, а приватним капіталом. Отож функціонувала риторика, що захищала комерційне телебачення, називаючи його вільним від державного контролю, а тому незалежним. Такі обставини формування телепростору та його позиціонування дуже близькі до сучасного стану телевізійної галузі в Україні. І так само, як тепер у нашій країні, в ті роки в західних суспільствах виник дискурс про необхідність «громадського контролю» над телемовленням. Моніторинг зарубіжних досліджень, присвячених телебаченню, показує, що й досі час від часу виникає багато загострених дискусій та конфліктних ситуацій у обговоренні питання регулювання сфери телекомунікацій навіть у країнах з усталеною демократичною системою, як це сталося в 90-х роках у Сполучених Штатах, коли численні громадські активісти та діячі повстали супроти «заміни свободи слова урядовим регулюванням»²¹. Суперечність різних інтересів спробували укласти в рамки нового концептуального закону, який «надалі виявився мінним полем компромісів»²².

Телевізійна картина світу

На сучасному етапі визначення телебачення тільки як засобу масової інформації є дуже звуженим з огляду на те, яку значення відіграє це екранне мистецтво у формуванні системи суджень про різнобічні процеси, що відбуваються довкола, їх оцінок та спектра ціннісних пріоритетів. Не буде перебільшенням стверджувати, що телевізійна картина світу дедалі більше збігається, ототожнюється з його загальною картиною. Віддзеркалення реальності іншими видами мистецтва, їх картини світу маргіналізуються, відступаючи під натиском медійного гіганта.

У сьогочасних наукових поглядах на ТБ панує розуміння того, що телебачення, буцімто показуючи реальність, щодалі більше містифікує життя, міфологізує довкілля і таким чином створює абсолютно нову модель дійсності.

Процес конструювання цієї моделі реалізується через «телевізійну картину світу», тобто ТБ, відображаючи, чи, скоріше, «перетравлюючи», окремі фрагменти інших картин світу (наукової, соціальної, політичної, художньої тощо) специфічно актуалізує їхню присутність у сучасності. Яким чином відбувається відбір для рефлексії – тема окремого важливого дослідження, тому що параметри такого відбору становлять великий комплекс мотивацій (піар, мода, політика, комерція, художні рішення, журналістські інтерпретації, суб'єктивні смаки тощо).

Залишився далеко позаду час, коли на ранніх етапах розвитку телебачення не створювало своєї, а інформувало про наявність інших картин світу. Вже з середини ХХ ст. і ТБ отримало власну характерну здатність моделювати реальність. Почала реалізовуватись ідея телевізії як «потоків» («течія», «плин», «перебіг»), яка посідала центральне місце в теорії телебачення В.Вільямса. Програмування як черговість передач або течія ефіру є одночасно характеристикою трансляції як технології і як культурної форми.

Кінець ХХ століття наділив і глядача здатністю створювати свій індивідуальний ефірний потік, коли в його руках з'явився пульт ДУ: запінг (channel zapping) або стрибання по каналах. І хоча телеканали борються з цим явищем, синхронізуючи рекламні блоки, багато хто з глядачів все одно часто і імпульсивно переключається з однієї програми на іншу, занурюючись у транс кліпом власної імпровізації. У такий спосіб глядач створює свою телевізійну картину світу.

Проблема реалістичності ТБ досі залишається дискусійною. Достеменно не з'ясовані визначення і сутність телебачення, його функції і те, яку картину світу воно створює. Чи є телебачення простою рефлексією, відбитком процесів навколишнього простору, мозаїчною картиною «шматків життя» що складається з купи подій, вихоплених з перебігу днів? Чи телебачення моделює реальний світ, продукуючи свій власний «псевдосвіт», замаскований і закодований, який живе за дивними законами форматів, жанрів, рейтингів і лише імітує життя з великою мірою достеменності? Існує й прагматичне, а тому однозначне судження: ТБ – це серйозний бізнес, де володарем є рейтинг, а головна мета – гроші. Інакший погляд: ТБ – міфотворець, це казка для дорослих, де є свої добрі й злі герої, свої блазні та королі, страховиська і чаклуни. І все це задля того, щоб задовольнити прадавню віру людей у дива і чудеса і щоб втамувати невпинну гедоністичну спрагу задоволення і розваги.

На чому базується телевізійна картина світу? Як уже зазначалося – на міфах як об'єктах віри без доказів. Дехто з дослідників (наприклад П. Бурдьє) вважає,

що телебачення як частина масової культури спирається на стереотипи, «готові ідеї». Проте це не зовсім так. Справді, телебачення використовує стереотипи, навіть створює їх та агресивно пропонує, проте головною ознакою телебачення є сенсаційність, особливо в сфері новин і документалістики. Сенсаційність передбачає несподіванку, непередбачуваність інформації, що викликає своєю новизною інтерес, подив, здивування, психологічний шок, котрий ламає традиційні уявлення, а тому навіть новини стали розвагою. Інформаційність і розважальність постають сьогодні головними характеристиками телебачення, створюючи необхідні умови для розвитку так званого «кліпового» мислення. Немає часу на власні розмірковування і рефлексії, з блакитного екрана похапцем виловлюється інформація – міфологічно оформлена та емоційно забарвлена, де реальним є тільки момент трансляції «тут і зараз». При цьому дійсність не просто корегується, а створюється інша, нова віртуальна реальність. І стрижневим є те, що глядачі далеко не завжди розрізняють, де штучно змодельоване життя, а де справжнє. Більш того, вони й не знають дійсності, бо, отримуючи меседжі з телевізора, сприймають усе як реально існуюче, непідробне, автентичне. Повідомлення про подію стає важливішим за власне подію, а живі люди трансформуються в певні екранні умовності (явності, удаваності). Така здатність ТБ перетворює його на наймогутнішу зброю нашої медійної ери.

Поза сумнівом, за останні десятиріччя в історії людства відбувся могутній інформаційний прорив, який змінив технології, комунікації, світосприйняття, тип мислення, художньо-естетичні критерії. ХХ століття минуло, прихопивши з собою більшість гуманістичних ідеалів і просвітницьких ілюзій, сталих морально-ціннісних еталонів. Технологічні оновлення несуть із собою не лише позитивні, а й негативні наслідки, які вимагають уваги з боку суспільства і тим паче науки.

Прийняти факт таких перетворень, незважаючи на суб'єктивне ставлення до результатів, намагатись досягнути масштаби змін і дослідити механізми і наслідки метаморфоз, звільнившись від обтяжливої академічної ментальності та застарілих ідеологічних моделей, а «не задовольнятися ритуальними балачками на теми духовного виховання» (О.Роднянський) – єдиний конструктивний підхід до неупереджених і ґрунтовних досліджень сучасних процесів. І щонайраніше це збагне неповоротка академічна наука, то швидше вона перестане тупцювати на місці й зробить крок, скерований на пошук відповідей на питання, що їх щодня загострює насичена інформацією епоха.

¹ Кирилова Н.Б. Медиа-культура: от модерна к постмодерну. – М.: Академический Проект, 2006. – С.8 Термін «медіа» від латинського *media* – засіб. Його використовують як аналог ЗМК (преса, фотографія, радіо і «екранні медіа» – кінематограф, телебачення, відео, Інтернет).

² Моль Абраам. Социодинамика культуры. – М.: Прогресс, 1973. – С. 45.

³ <http://www.day.kiev.ua/66422/>.

⁴ Цікавою ілюстрацією цього є список 100 найвпливовіших людей планети 2008 року за версією журналу Vanity Fair. У першій п'ятірці – представники медіа-бізнесу – засновник і президент компанії Google Inc., директор Apple Computer, Inc.

⁵ <http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=537-16>.

⁶ Там само.

⁷ Теорія інформаційного суспільства набула популярності в 1960-ті роки як на Заході, так і на Сході. 20-ма роками раніше про «комунікаційне суспільство» писав «батько кібернетики» американський математик Норберт Віннер. Дослідження в цій галузі виявили різноманітність назв і визначень нового суспільства: Дж. Ліхтхайм говорить про постбуржуазне суспільство, Р. Дарендорф – посткапіталістичне, А. Етціоні – постмодерністське, К. Боулдінг – постцивілізаційне, Г. Кан – постекономічне, Р. Сейденберг – постісторичне. Більшість цих епітетів, так чи інакше, близькі до поняття «постіндустріальне» суспільство», яке було популяризоване гарвардським соціологом Д. Беллом (автором терміна також називають японського вченого Ю. Хаяші). Американський футуролог-технократ Е. Тофлер висунув теорію «трьох хвиль» в історії, де в третій передбачається формування різноманітності субкультур і виникнення нового соціального інституту, який він назвав «електронним котеджем».

⁸ **Кастельс Мануель.** Информационная эпоха. Экономика, общество и культура. – М.: Государственный университет Высшая школа экономики, 2000.

⁹ <http://www.opentv.ru>.

¹⁰ <http://www.izvestia.ru/news/news89952> Технічні засоби, що забезпечуватимуть новий рівень інтерактивності в рамках телепроєкту, матимуть програми, де закладені складні закони кінематографа і правила монтажу.

¹¹ <http://www.day.kiev.ua/133797>

¹² **Моль Абраам.** Теория информации и эстетическое восприятие. – М.: Мир, 1966. – С. 248.

¹³ **Егоров В.В.** Телевидение: теория и практика. – М.: МНЭПУ, 1992. – С. 5.

¹⁴ Президент Ж. Помпіду був переконаний, що у Франції ніколи не існуватиме комерційне телебачення. В ФРН Г. Шмідт також заявляв, що комерційне ТБ небезпечніше для культури, ніж атомна зброя.

¹⁵ Інформаційні – 5 і 24, бізнесові – UBC, Діловий, 1-й Автомобільний канал, музичні – MTV UA, STAR TV, SMASH TV, Biz TV, RUMusic, Music Box; плануються: канал про здоровий спосіб життя, туристичний та інші.

¹⁶ Приміром, до медіа-холдингу U.A. Inter Media Group Ltd входять «Інтер», «Інтер+», НТН, K1, телесеріальні K2 и Enter Film, спортивний – «Мегаспорт», музичний – Enter Music. «1+1» має своє «Кіно», молодіжний «Сіті», «1+1 International». В умовний медіа-холдинг В. Пінчука, входять, крім Нового каналу, СТБ, ICTV, частково музичні канали М1 і М2 Естрада; незабаром буде екшн-канал для чоловіків: <http://tvshow.com.ua/category/novosti>.

¹⁷ Дивіться вужче, копайте глибше. <http://smi.liga.net/articles/IT084139.html>.

¹⁸ **Williams R.** Communications. – London: Penguin, 1982. – P. 92.

¹⁹ **C. Sparks.** Communism, Capitalism and the Mass Media. – London: SAGE Publications, 1998, P. 52.

²⁰ **Савчук В.В.** Конверсия искусства. – СПб: Петрополис, 2001. – С. 13.

²¹ **Cass R. Sunstein,** Democracy and the Problem of Free Speech. – New York: The Free Press, 1993. – P. 12., Turner Broadcasting System Inc. v. FCC, 114 S. Ct. 2445, 1994; **James B. Twitchell,** Carnival Culture: The Trashing of Taste in America. – New York: Columbia, 1992; **David Morley,** Television, Audiences and Cultural Studies. – New York: Routledge, 1992.

²² **Monroe E.** Price «Television, the Public Sphere and National Identity». – Oxford: Clarendon Press, 1995.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

ПРОБЛЕМА ПРОСТОРОВИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА В ТЕОРЕТИЧНІЙ СПАДЩИНІ А.ШОПЕНГАУЕРА

У статті здійснено естетичний аналіз концепції просторових видів мистецтва А.Шопенгауера.

Ключові слова: просторові види мистецтва, нон-фінито, споглядання, фантазія, експресіонізм.

В статье проведен эстетический анализ концепции пространственных видов искусства А. Шопенгауэра.

Ключевые слова: пространственные виды искусства, нон-финито, созерцание, фантазия, экспрессионизм.

The article gives an aesthetic analyses of A.Shopengauer's conception of spatial kinds of art.

Keywords: spatial kinds of art, non-finito, contemplation, fantasy, expressionism.

Актуальність та доцільність дослідження. Проблема видової специфіки мистецтва в історії естетичної думки ніколи не втрачала своєї актуальності. Починаючи від доби античності до цього часу, вона привертала увагу провідних учених, стаючи чи предметом самостійного дослідження, чи розчиняючись у контексті суміжних проблем: художньої творчості, геніальності та ін. Варто також наголосити, що особливості осмислення феномена видової специфіки мистецтва, відкривали можливості торкнутися і питання понятійного апарату естетичної науки, кооптувавши його у більш прикладну сферу. Так, скажімо, структурування видів мистецтва за принципом «вільні», «механічні», «витончені», «просторові», «часові», «синтетичні» тощо, яке, вочевидь, є самостійною теоретичною проблемою, водночас відкриває можливості співвіднести її з логікою відпрацювання естетичного тезаурусу, а саме: поняттями – «мімесис», «канон», «форма», «образ», «стиль», «гармонія», «смак»; категоріями – «прекрасне», «трагічне», «комічне» та ін. Саме шлях комплексного підходу до аналізу проблеми видової специфіки мистецтва виразно

простежується в спадщині А.Шопенгауера, теоретичний потенціал якої постійно спонукає до наукових розвідок, даючи змогу висвітлити несподівані ракурси цієї концепції видатного філософа. Ми, зокрема, зверталися до неї і безпосередньо на сторінках нашої докторської дисертації «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» (2002 р.), і в більш опосередкованій формі у відповідному підрозділі монографії «Художня творчість: проект некласичної естетики» (К., 2008), щоразу переконуючись у невичерпності ідей А.Шопенгауера. Оскільки обсяг наукової статті є регламентованим, розглянемо ті аспекти проблеми просторових видів мистецтва вченого (у нашій розвідці ми спираємося на сучасний принцип їх класифікації), що були оприлюднені ним у доповненні до третьої книги «Світ як воля та уявлення».

Розглядаючи проблему видової специфіки мистецтва, філософ зосереджує увагу на класичних видах: архітектурі, скульптурі, живопису (просторові види) і поезії та музиці (часові види), що стають предметом самостійного аналізу. Водночас А.Шопенгауер вводить у структуру свого дослідження ще два розділи, які виконують своєрідну підготовчу функцію для розгортання основної концепції його праці. У першому з них – «Окремі зауваження про красу природи» – йдеться про споглядання прекрасної природи, що конкретизується вченим на прикладі формування системи паркових комплексів. Оскільки, згідно з А.Шопенгауером, вільне царювання природи відкриває шлях до прекрасного, виявляючи «з чіткою ясністю об'єктивацію <...> позасвідомої волі до життя»¹, він, природно, надає перевагу англійським паркам, «де по можливості приховується мистецтво, аби склалось враження, ніби тут вільно творила природа»². Подальші міркування філософа з цього природу, що спонукали його, зокрема до здійснення порівняльного аналізу між різними типами паркових комплексів, давали підстави деяким дослідникам вдаватися до критичної оцінки такого підходу А.Шопенгауера, оскільки тлумачили його безпосередньо у контексті загальної моделі видової специфіки мистецтва вченого. Проте нам видається, що наразі «контекстний підхід» передусім пов'язаний з однією з наріжних проблем його філософії – теорією споглядання, осмислюючи яку В.Татаркевич відзначав: «<...> естетичне переживання – просто *споглядання*. Людина дознає такого переживання, прибравши позиції глядача, коли, як писав Шопенгауер, вона полишає звичайну, практичну позицію щодо речей, перестає думати про те, нащо вони й для чого, а зосереджується виключно на тому, що має перед собою; тоді вона перестає мислити абстрактно, всю силу розуму вкладає у споглядання речей, поринає в них, сповнює свою свідомість тим, що споглядає»³.

До ідеї споглядання А.Шопенгауер звертається і в наступному «підготовчому» розділі обґрунтування концепції видів мистецтва, що має назву «Про внутрішню сутність мистецтва». Зокрема, на думку філософа, сприймаючи художній твір, незважаючи на його приналежність до того чи іншого виду,

реципієнт має привнести дещо особистісне, що в силу його здібностей здобуте ним у процесі споглядання. Адже, згідно з А.Шопенгауером, у творах мистецтва у прихованому вигляді сконцентровано найвищу мудрість, оскільки «з них говорить мудрість самої природи речей, висловлювання якої вони тільки передають з більшою ясністю і в більш чистому відтворенні»⁴. Нам видається, що наведена теза вченого свідчить про своєрідні перетини, а точніше – про факт її певного концептуального успадкування З.Фрейдом, котрий, як відомо, визнавав значний вплив на свої теоретичні розвідки філософських поглядів А.Шопенгауера. Ознаки цього впливу простежуються на різних рівнях, проте наразі для нас показовим є порівняльна характеристика представників мистецтва і науки (філософії), до якої вдаються обидва вчені.

Так, А.Шопенгауер відзначає, що приховану мудрість художнього твору прагне подати в «розгорнутому вигляді» філософія, яка «має відношення до мистецького твору, як вино до винограду»⁵. Досить специфічне ототожнення, що до нього вдається вчений, набуває більш чіткої конкретизації у наступній тезі, згідно з якою те, «що дає філософія, – вже ніби реалізований і чистий дохід, <...> тоді як подаровані нам творіння мистецтва завжди треба знову створювати. Тому філософія і ставить не тільки до того, хто створює, але і до того, хто хоче сприйняти її творіння, вимоги, що лякають і є важкими для виконання. Її публіка залишається нечисленною, тоді як публіка мистецтва є великою»⁶. Ракурс висвітлення А.Шопенгауером проблеми споглядання художнього твору спонукає мислителя кореспондувати її з питанням співтворчості, а отже, фактично можна вибудувати показову понятійну тріаду: *сприйняття – споглядання – співтворчість*, осмислення якої може надалі актуалізувати розвідки у контексті низки проблем: «естетичного почуття», «естетичного смаку», «художньої творчості», «видової специфіки мистецтва» тощо.

У наведеній думці А.Шопенгауера також очевидним є наголос на відмінності сприйняття реципієнтом філософської праці і художнього твору, що, власне, і дає змогу вченому аргументувати основну розбіжність між науковцем і митцем. Проте не варто оминати увагою й ідею мудрості, що є прихованою у творі мистецтва, натомість – очевидна для теоретичного дослідження. Це розмірковування А.Шопенгауера не здобуло подальшого обґрунтування у його теорії, проте дістало своєрідний розвиток у праці З.Фрейда «Манія та сновидіння у «Градиві» В.Єнсена». Хоча засновник психоаналізу формально і зміщує певні акценти щодо, так би мовити, фахової спрямованості – замість філософа йдеться про психолога – загальний орієнтир залишається подібним концептуальному напряму, визначеному А.Шопенгауером: «У знанні психології поети залишили далеко позаду себе нас, людей прози, оскільки, створюючи, вони черпають з таких джерел, які ми ще не відкрили для науки»⁷. На нашу думку, існують реальні

підстави вдаватися до синоніміки на рівні «філософ-психолог», адже в перші десятиліття ХХ ст. цей процес у європейській гуманітарії був фактично легалізований.

Аналізуючи проблему естетичного впливу, до якого здатні тільки твори витончених мистецтв, порушуючи питання співучасті глядача у процесі їх споглядання, А.Шопенгауер відзначає особливу роль фантазії реципієнта у цьому процесі: «<...> художній твір не повинен давати почуттям глядача все, а лише стільки, скільки необхідно, аби спрямувати фантазію на правильний шлях: на долю фантазії завжди має залишитися дещо, і до того останнє»⁸. Ця думка вченого могла б залишитися на рівні лише абстрактного філософування, якби у його подальших міркуваннях не здобула наступної конкретизації.

Наголошуючи на визначній ролі фантазії глядача у процесі сприйняття мистецького твору, А.Шопенгауер вдається до такої аргументації: «Цим пояснюється, що ескізи великих майстрів справляють іноді більше враження, ніж їх завершені картини, чому <...> сприяє ще й те, що ескізи створюються одразу, на *одному* подиху, в мить, коли зародилася концепція твору, тоді як завершення картини, оскільки натхнення не може тривати протягом всього часу роботи над нею, досягається лише завдяки тривалим зусиллям, розумним міркуванням і настійливими намірами»⁹. Власне, весь процитований нами фрагмент вартий коментування кожного його аспекту, проте наразі нас цікавить той момент, котрий стосується питання ескізів – найпотужніших збудників фантазії реципієнта, що, за А.Шопенгауером, справляють значно більше естетичне враження порівняно з завершеними творами. Ця думка філософа дає змогу, подолавши відстань у понад сто років, перекинути «концептуальний міст» у феноменологічну естетику Р.Інгардена.

Загальновідомо, що в теоретично насиченій спадщині польського вченого чільне місце посідає ідея інтерпретації, яка відкриває широкі можливості для дослідження художнього твору. Серед низки питань, що порушуються Р.Інгарденом у цьому зв'язку, – проблема незавершеності, відкритості твору, яка значною мірою активізує процес діалогу на рівні митець – реципієнт. Про потужність теоретичного орієнтиру, обраного вченим, свідчить розголос, що виник навколо цієї концепції у європейській естетичній думці другої половини ХХ ст.: «Постановка Р.Інгарденом проблеми невизначеності, незавершеності художнього твору викликала <...> широку дискусію між поняттями «завершеність» («фініто»), «незавершеність» («нон-фініто»)»¹⁰. Завважимо, що всі науковці, котрі так чи інакше зверталися до зазначеного питання, природно виходили у площину феномена художньої творчості та її похідних, зокрема, проблеми співтворчості, до якої спонукає ідея «відкритого фіналу» – «non finito». І хоча А.Шопенгауер питання незавершеності художнього твору розглядав, передусім, на прикладі живопису, а представники феноменологічної естетики

принцип «non finito» трансформували у контекст усїєї видової структури мистецтва, цілком імовірно, що саме думка німецького філософа виконала функцію теоретичного стимулу для відповідних розвідок у новий період історії естетичної науки.

Вид мистецтва, що його в своєму аналізі А.Шопенгауер виокремлює першим – архітектура. Власне, у цьому вчений виступає спадкоємцем своїх великих попередників, адже від часів давньої Греції до початку XIX ст. саме архітектура виконувала роль своєрідного концептуального поштовху на шляху розгортання дискурсу видової специфіки мистецтва. У розвідці А.Шопенгауера осмислення архітектури відбувається безпосередньо у контексті наріжної ідеї його філософії – волі, хоча особливості цього виду мистецтва розглядаються вченим більш, ніж фундаментально. Ми ж зосередимо увагу на двох аспектах його моделі, які є показовими і стосовно власне теоретичних орієнтирів А. Шопенгауера, і стосовно певних концептуальних алюзій у царині естетичної думки, до яких вони стимулюють.

У процесі дослідження філософ зосереджується на порівняльному аналізі архітектури і музики, виявляючи спільні моменти в їх специфіці. Проте для нас принциповим є дискусійний момент, що його філософ формально розгортає у царині архітектурного мистецтва: «Оскільки ми <...> бачимо красу зодчества переважно в тому, що воно відкрито виражає і здійснює свої цілі найкоротшим і природним шляхом, наразі моя теорія виявляється у прямій суперечності з теорією Канта, котрий вбачає сутність прекрасного в удаваній доцільності без мети»¹¹. Предмет полеміки з І.Кантом, що його обирає А.Шопенгауер, на нашу думку, має дещо завуальований характер, адже відбувається вона на теренах архітектури, котра не є визначальним видом мистецтва ані для А. Шопенгауера, ані для його видатного попередника. Натомість принциповим для обох філософів є статус музики, що в їхніх моделях є діаметрально протилежним. Як відомо, І.Кант чи не єдиний вчений, котрий фактично нівелює своїми теоретичними аргументами естетичний потенціал музики, тоді як для А.Шопенгауера музика є «мистецтвом мистецтв». Водночас його науковий пієтет перед кантівською філософією настільки великий, він настільки відверто визнає себе її спадкоємцем: («Кант увів у філософію серйозність, і я її зберігаю»¹²), що провадити диспут у площині проблеми, де позиції мислителів відверто антагоністичні, ймовірно, було б теоретично небезпечним. Саме тому можна припустити, що А.Шопенгауер «підготував» своїми попередніми міркуваннями стосовно подібності музики та архітектури певну основу і на «нейтральній території», тобто на теренах архітектурного мистецтва, коректно подискутував із І.Кантом.

Другий момент «архітектурної розвідки» А.Шопенгауера, який ми виокремлюємо, ґрунтується на визначальній ролі античної архітектури в історії

цього виду мистецтва: «<...> сучасний архітектор не може набагато ухилятися від античних правил і взірців, не ставши, таким чином, на шлях погіршення. Йому залишається тільки використати успадковане від античності мистецтво і застосувати його правила до тих обмежень, що неминуче покладають на нього клімат, доба і його країна»¹³. Чи не головним уразливим моментом позиції філософа є відверта категоричність стосовно домінантної ролі античної архітектури. Зрозуміло, що ті «фахові» підвалини, які були закладені в зазначений історичний період, виконали важливу роль у логіці розвитку цього виду мистецтва. Проте, коли у своєму висновку А.Шопенгауер виокремлює такі «обмеження» як клімат, доба та країна, що, на його думку, лише дещо корегують основоположні принципи античної архітектури, виникає низка запитань: чи не пов'язані наведені чинники з мистецтвом архітектури зовсім в інший спосіб? Чи не відбивають вони специфіку певного історичного періоду в культурі конкретної країни; чи не є ознаками національної самобутності, чи не можуть стимулювати творче оновлення і чи не варто взагалі говорити про їх роль у появі принципово іншого стилю (напряму) у царині архітектури?

Ці питання, хоча в опосередкованій формі, постають і на сторінках розвідки А.Шопенгауера, котрий, акцентуючи на пріоритеті античної скульптури, відверто протиставляє її готичному стилеві: «Не можна заперечувати, що в ньому, імовірно, є своєрідна краса, але зазіхання на рівність з античним стилем зодчества – варварська зухвалість, дозволяти яку в жодному разі не можна»¹⁴. Свої закиди проти мистецтва готики філософ пояснює, апелюючи до специфічних архітектурних засад цього напряму, що, до речі, і зумовили його своєрідність, але водночас наводить й інші аргументи. Зокрема, А.Шопенгауер виявляє у готичному стилі ознаки, що суперечать сутності архітектурного мистецтва як такого: «Те, що нам подобаються готичні собори, поза сумнівом пояснюється, головним чином, асоціацією ідей та історичними ремінісценціями, а отже, чужим для мистецтва почуттям»¹⁵. Цю «чужість» філософ тлумачить у такий спосіб: «Якби ми хотіли знайти в готиці основну естетичну ідею, подібну тій, яку ми в античному зодчестві визначили як розкриття боротьби між нерухомістю і важкістю, то цю ідею варто було б визначити як повну перемогу нерухомості над важкістю і подоланням її»¹⁶. Наведені розмірковування А.Шопенгауера вимагають застосування власне мистецтвознавчого підходу, що дасть можливість об'єктивно оцінити правомірність аналізу, здійсненого філософом, проте ще деякі виміри його концепції архітектурного мистецтва потребують принаймні виокремлення задля подальшого обміркування вже власне на естетичних теренах.

Це, зокрема, стосується висновку вченого стосовно того, що «античний стиль зодчества просякнутий суворо *об'єктивним* духом, готичний – більш *суб'єктивним* (виділено мною – О.О.)»¹⁷, який може бути кооптований у

площину проблеми співвідношення «індивідуального стилю митця» та «стилю художньої доби», що протягом останніх десятиліть стає приводом для активних дискусій у царині естетики. Своєю чергою, наведений висновок також дає підстави поміркувати з приводу принципового світоглядного чинника середньовіччя, втіленням якого, зокрема, стала готична архітектура, реалізувавши один з визначальних принципів цього історичного періоду: «Собор має стати біблією для неписьменної людини».

Загалом критично оцінюючи готичний стиль зодчества, А.Шопенгауер водночас робить несподіваний «теоретичний прорив», вдаючись до алюзій з музичним мистецтвом: «Той, хто хоче вважати готичну архітектуру суттєвим і повноправним стилем <...>, може, якщо ж він до того ж любить аналогії, називати її негативним полюсом чи мінорною тональністю в архітектурі»¹⁸. Це твердження філософа варте залучення у контекст проблеми експресіоністичного мистецтва, зародження якого хоча і припадає на межу XIX–XX ст., проте його витoki, а швидше – опосередкований вплив зокрема пов'язують з феноменом готики. До того ж такий підхід дає змогу поміркувати стосовно розширення видового спектра експресіонізму за рахунок архітектурного мистецтва (зодчество переважно не розглядається в експресіоністичному контексті) і дасть відповідь на питання, яке порушує А.Шопенгауер, не розуміючи, чому «в наше невіруюче століття так активно добудовують готичні храми»¹⁹.

Розширенню можливостей аналізу феномену експресіонізму сприятиме залучення і теоретичного потенціалу концепції образотворчих мистецтв, розробленої філософом. Порівнюючи специфіку скульптури та живопису, А.Шопенгауер відзначає, що для першого «головне – краса і грація; в живописі переважне значення мають виразність, пристрасть, характер, тому тут менше уваги приділяється вимогам краси»²⁰. Свою думку вчений конкретизує в такий спосіб: «<...> в живописі дозволено зображення негарних облич і виснажених людей; натомість скульптура вимагає краси, хоча і не завжди досконалої, але – принаймні – сили і повноти образу»²¹. Зрозуміло, що у твердженні А.Шопенгауера закладено підвалини дискусії, проте такий концептуальний наголос імовірно може пояснити причину особливої уваги до експресіонізму з його тяжінням до деформації, викривлення, спотворення та інших представників саме живописного мистецтва і значно менший інтерес з боку скульпторів (до винятків належать геніальні роботи К. Кольвіц та блискучий скульптурний твір Е.Барлаха «Змилуйтесь»).

Орієнтир, визначений А.Шопенгауером, природно дав йому можливість увести скульптуру і живопис у загальний контекст його теорії, наполягаючи, що перша «відповідає утвердженню волі до життя, живопис – її запереченню, і цим можна пояснити, чому скульптура була мистецтвом давнини, а живопис – християнського часу»²². Отже, з одного боку, теза вченого є безпосередньою

рефлексією визначальної категорії його філософії – волі, а з другого – може вважатися складовою концептуального ланцюга, спрямованого на відпрацювання проблеми «актуального виду мистецтва», що є важливою для теоретичного контексту естетики.

У розділі «Окремі зауваження до естетики образотворчих мистецтв» акумульовано також низку ідей, відпрацювання яких, зокрема, збагатить дослідження таких важливих щодо осмислення феномену художньої творчості питань, як антиципація; проблеми художнього образу на рівні співвідношення індивідуального та типового тощо.

Взагалі залучення поглядів А.Шопенгауера, що наведені на сторінках цього розділу, дасть змогу під дещо іншим кутом зору розглянути низку концепцій, які в історії естетичної думки вже стали класичними. Зокрема йдеться про трактат Г.Е.Лессінга «Лаокоон, або Про межі живопису і поезії». Один з його принципових аспектів – відтворення крику героя засобами, що відповідають специфіці чи то поезії, чи то образотворчого мистецтва, – на нашу думку, набуде нового тлумачення за умови кореспондування з відповідним положенням концепції А.Шопенгауера.

Розглядаючи принципові відмінності виражальних засобів, які використовуються представниками поезії та образотворчого мистецтва задля передачі страждання, крику, стогону тощо, Г.Е.Лессінг вдається до ґрунтовного естетичного дослідження. Аналізуючи засоби втілення цих страшних станів і передусім крику в мистецтві поезії, вчений здійснює водночас вихід у площину морального виміру: «<...> Коли б і справді чоловікові не личило кричати із страшного болю, то хіба може така незначна хвилинна невитриманість принизити в наших очах того, хто прихилив наші серця іншими своїми чеснотами? Вергілій Лаокоон кричить, але ж це той самий Лаокоон, що його ми вже знаємо й любимо як найобачнішого патріота і найкращого батька. Той крик ми пояснюємо не його вдачею, а нестерпною мукою. Тільки її чуємо ми в його крикові, і тільки цим криком міг поет показати нам Лаокоонову муку»²³.

Натомість у творах образотворчого мистецтва Лаокоон не кричить, що дає підстави Г.Е.Лессінгу зробити загальний висновок стосовно специфіки цих видів: «Митець зображав почуття лише доти, доки воно <...> поєднувалося з красою й гідністю. <...> Тепер прикладемо сказане до Лаокоона й матимемо пояснення, яке я шукав: митець прагнув зобразити найвищу красу в наперед визначених умовах тілесного болю. Оскільки ж біль такої сили несумісний з красою, то митцеві довелося його пом'якшити: крик він мусив звести до стогону»²⁴. І далі своєрідний висновок попередніх розміркувань: «<...> Не відтворюючи крику, митець поступився виразністю задля краси»²⁵. Наразі вочевидь простежуються концептуальні паралелі між позиціями Г.Е. Лессінга і

А.Шопенгауера у розумінні особливостей скульптури – «як мистецтва, що вимагає краси».

Розвиваючи свої міркування стосовно неможливості відтворення крику у творах образотворчого мистецтва, що є «німими за своєю сутністю» А.Шопенгауер також апелює до твору Гвідо Рені «Побиття немовлят у Віфліємі» та кореспондує його зі специфікою мистецтва пантоміми, наголошуючи: якби «танцівник виразив крик тим, що зупинився б з широко відкритим ротом, то гучний сміх публіки показав би, наскільки це позбавлено смаку»²⁶. У наведеній тезі фактично йдеться про небезпеку трансформації трагічного начала у площину карикатурності, що можлива при порушенні канонів того чи іншого виду мистецтва. Цей момент має принципове значення, особливо коли йдеться про твір давньогрецького мистецтва, закони якого забороняли карикатуру (див.²⁷). Проте наведена думка вченого знову актуалізує наше повернення до феномену експресіонізму і його знакового твору «Крик» Е.Мунка.

Численні розвідки, що здійснювалися протягом століття, визначили як очевидні пріоритети у його дослідженні, так і питання, що у процесі осмислення дещо відійшли на другий план. У тому числі це стосується принципу карикатурності, який є показовою ознакою експресіонізму взагалі і картини норвезького живописця зокрема. Саме зазначений аспект є важливим чинником концепції Е.Гомбріха. Видатний австрійський мистецтвознавець, посилаючись на позицію В. Ван Гога, твори якого вважають одними з офіційних передвісників цього напрямку, наголошує, що експресіоністичний метод «подібний до методу карикатуриста»²⁸. Розвиваючи свою думку, Е.Гомбріх наголошує: «Карикатура за своєю природою «експресивна», оскільки в ній митець грає з виглядом своєї жертви <...>. <...> прагнення створити серйозну карикатуру, в якій видимі форми перетворюються митцем для того, аби виразити не зневагу, а інші почуття – любові, захоплення чи страху – наштовхуються на заслін нерозуміння, що і передбачав Ван Гог. І все ж така позиція митця цілком правомірна. <...> У відтворенні цих психологічних особливостей наступний крок після Ван Гога був зроблений <...> Едвардом Мунком»²⁹. Конкретизацією цього висновку стає літографія «Крик», де «митець показав, як під впливом сильного почуття перетворюється зрине оточення. Всі графічні лінії сходяться в одному фокусі спотвореного криком обличчя. Пейзаж ніби здригнувся, пронизаний болем жаху і душевного страждання. Карикатурно змінене обличчя, людини, котра кричить, подібне до черепа, що зловісно проступив у округлених очах і втягнутих щоках. Трапилося щось страшне, і вплив літографії тим страшніший, що ми ніколи не дізнаємося, що саме»³⁰.

Завершуючи нашу розвідку стосовно аналізу специфіки образотворчого мистецтва в концепції А.Шопенгауера і її кореспондування з певними положеннями трактату Г.Е.Лессінга «Лаокоон, або Про межі живопису і поезії»,

виокремимо ще один момент, який стосується, так би мовити, формального рішення художнього образу, що створений засобами скульптури. Г. Е. Лессінг робить особливий наголос на «різниці в одязі», акцентуючи, що «Вергіліїв Лаокоон одягнений у шати жерця, а в скульптурі він і обидва його сини цілком голі»³¹. Це положення вченого дістає серйозне відпрацювання у тексті трактату, але наразі Лессінгова думка спонукає звернутися ще до одного міркування А. Шопенгауера. Фактично філософ виступає концептуальним спадкоємцем Гете, проте щільно вписує його у контекст своєї моделі. Так, А. Шопенгауер торкається питання необхідності не тільки дотримання законів образотворчого мистецтва при зображенні стану страждання та його похідних, а, так би мовити, формального обґрунтування відсутності крику у Лаокоона: «<...> перед художником постало завдання мотивувати відсутність цього крику, переконати нас, що людина у такому стані не стане кричати. Це завдання він вирішив в такий спосіб, що зобразив укус змії не як такий, що вже відбувся і не як такий, що ще має загрозу, а як такий, що відбувається саме тепер, причому укус у бік: при цьому живіт втягується і кричати неможливо»³². Тому і було необхідним зображення саме оголених тіл у скульптурному творі, аби закарбувати у мармурі цю мить. Водночас наведена думка мислителя є ще одним підтвердженням слухності його висновку щодо важливої ролі фантазії реципієнта у сприйнятті твору мистецтва, яка є запорукою естетичного переживання і стає для вченого фундаментом концепції споглядання.

Спадщина А. Шопенгауера є тим стимулом до наукового пошуку на теренах гуманітарії, теоретичний потенціал якої активізуватиме розвідки нових і нових поколінь дослідників, щоразу доводячи слухність думки філософа щодо сутності його концепцій: «У них вони знайдуть дещо серйозне, це я їм обіцяю, в їхні голови прийде світло і порядок тією мірою, в якій вони здатні їх сприймати»³³.

¹ Шопенгауер А. Мир как воля и представление: В 2 т. / Пер. с нем. – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – С. 432.

² Там само.

³ Татаркевич В. Історія шести понять. – К.: Юніверс, 2001. – С. 303.

⁴ Шопенгауер А. Мир как воля и представление: В 2 т. / Пер. с нем. – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – С. 433.

⁵ Там само.

⁶ Там само. – С. 434.

⁷ Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» В. Иенсена / Пер. с нем. // З. Фрейд. Художник и фантазирование. – М.: Республика, 1995. – С. 139.

⁸ Шопенгауер А. Мир как воля и представление: В 2 т. / Пер. с нем. – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – С. 434.

⁹ Там само.

¹⁰ Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття. – К.: Либідь, 1997. – С. 99.

- ¹¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление: В 2 т. / Пер. с нем. – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – С. 441.
- ¹² Там само. – С. 13.
- ¹³ Там само. – С. 441.
- ¹⁴ Там само.
- ¹⁵ Там само. – С. 442.
- ¹⁶ Там само.
- ¹⁷ Там само.
- ¹⁸ Там само. – С. 443.
- ¹⁹ Там само.
- ²⁰ Там само.
- ²¹ Там само.
- ²² Там само. – С. 444.
- ²³ Лессінг Г.-Е. Лаокоон, або Про межі живопису і поезії // Вершини світового письменства / Пер. з нім. – К.: Дніпро, 1976. – Т. 21. – С. 18–187.
- ²⁴ Там само. – С. 182.
- ²⁵ Там само. – С. 201.
- ²⁶ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление: В 2 т. / Пер. с нем. – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – С. 447.
- ²⁷ Лессінг Г.-Е. Лаокоон, або Про межі живопису і поезії // Вершини світового письменства / Пер. з нім. – К.: Дніпро, 1976. – Т. 21. – С. 178.
- ²⁸ Гомбрих Э. История искусства. – М.: Трилисник, 1998. – С. 564.
- ²⁹ Там само.
- ³⁰ Там само. – С. 564–566.
- ³¹ Лессінг Г.-Е. Лаокоон, або Про межі живопису і поезії // Вершини світового письменства / Пер. з нім. – К.: Дніпро, 1976. – Т. 21. – С. 200.
- ³² Шопенгауэр А. Мир как воля и представление: В 2 т. / Пер. с нем. – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – С. 447.
- ³³ Там само. – С. 16.

УДК 78.0 + 07: 101.09

Наталія ВЛАДИМИРОВА

АДОЛЬФ АППІА: ОСМИСЛЕННЯ МУЗИКИ РІХАРДА ВАГНЕРА КРІЗЬ ФІЛОСОФІЮ ФРІДРІХА НІЦШЕ

У дослідженні простежено етапи формування й трансформації основних естетико-художніх концепцій одного з реформаторів західноєвропейського театру на рубежі XIX–XX століть – А.Аппія. Дослідження ґрунтується на порівняльному аналізі теоретичної спадщини митця з естетико-мистецтвознавчими позиціями Ф.Ніцше.

Ключові слова: А.Аппія, Р.Вагнер, теоретична режисура, Ф.Ніцше, синтез мистецтв, музична драма.

В исследовании прослеживаются этапы формирования и трансформации основных эстетико-художественных концепций одного из реформаторов западноевропейского театра рубежа XIX–XX столетий А.Аппиа. Исследование основано на сравнительном анализе теоретического наследия творца с эстетико-искусствоведческими позициями Ф. Ницше.

Ключевые слова: А.Аппиа, Р.Вагнер, теоретическая режиссура, Ф.Ницше, синтез искусств, музыкальная драма.

The article searches for the aesthetic-artistic concepts formation and reformation phases of A. Appia – one of the West European theater of the later 19th – early 20th centuries reformers. The article is based on the comparison of the practitioner of fine arts' theoretical heritage and F. Nietzsche fine arts theoretical positions.

Keywords: A.Appia, R.Vagner, theoretical produce, F.Nytchshe, musical drama, synthetic of arts.

Швейцарський режисер Адольф Аппія належить до кола тих реформаторів західноєвропейської театральної культури межі XIX–XX століть, які, розвиваючи власні естетико-художні концепти, активно включалися до діалогу з філософсько-мистецтвознавчою думкою свого часу.

Поставивши собі за мету утвердження самодостатності музичної драми, шукаючи оригінальні шляхи організації театрального дійства музично-

поетичним текстом, А.Аппія рішуче закликає до реформування, насамперед, принципів сценічної інтерпретації вагнерівської драми, намагаючись пристосувати до вимог сучасного мистецтва канони сценічного втілення опер німецького композитора. Але, як відомо, у цьому прагненні режисер не знайшов підтримки ані серед дирекції Байройтського фестивалю, ані серед прихильників Р.Вагнера. Таким чином, Байройт, «відкидаючи сміливі спроби відійти від сліпого наслідування традицій і надати творам Вагнера артистичних форм майбутнього»¹, втрачає молодого режисера-новатора. Згодом, створивши велику кількість сценографічних проєктів до вагнерівських творів, А.Аппія напише: «Майстер поставив свою працю у стандартні рамки свого часу; і, якщо у залі все вказувало на його геній, то з іншого боку рампи – все спростовувало його»². Отже, режисером А.Аппія фактично залишається лише на папері. У нього ніколи не буде власного театру, йому все життя доведеться обґрунтовувати доцільність переведення своїх теоретичних напрацювань і проєктів до сфери мистецької практики. Водночас, «кабінетні» обставини, у яких він опиняється, обумовлюють причину того, що А.Аппія одним із перших серед режисерів, які звертаються до «теоретичної режисури», зосереджується саме на специфічних особливостях музичної драми та на можливостях її інтерпретації.

Три роки триває робота А.Аппія над книжкою «Сценічне втілення вагнерівської драми», що виходить друком у Парижі в січні 1894 року. І майже одразу режисер розпочинає наступну – «Музика та інсценізація». Нарешті, у 1921 р. А.Аппія завершує свою книжку «Твір живого мистецтва», попередні редакції якої окремими напрацюваннями з'являлися на сторінках різних друкованих видань, починаючи з 1918 р. Французький мистецтвознавець Д. Бабле так висловився про цей твір режисера: «Його книжка – «візерунки мрії», вона, попри хиби стилю та випадковість деяких формулювань, – вказівка можливостей, які протягом наступних років ставали реальністю театру ХХ століття»³.

Вже на перших сторінках праці «Сценічне втілення вагнерівської драми» А.Аппія формулює головні положення власного розуміння театру, відштовхуючись саме від вагнерівської концепції синтезу мистецтв, зокрема, висловленої композитором на сторінках праці «Художній твір мистецтва майбутнього». В одній з публікацій уже розглядалися теоретичні положення А.Аппія, проаналізовані у контексті художньо-естетичних поглядів Р.Вагнера⁴. У цій статті варто нагадати лише основні позиції режисера. «Музична виразність, з точки зору постановника, – зауважував А.Аппія, – полягає у тому, що музика керує усіма пропорціями і угруповує їх, керуючись потребами драматичної напруженості. Таким чином, вистава повинна набувати необхідної гнучкості, щоб беззастережно підкорятися музичним вимогам»⁵. Розглядаючи це питання у площині визначення пропорцій окремих виражальних засобів

вистави, А.Аппія вибудовував власну ієрархічну систему їх співвідносин, виходячи з «виражальних засобів поета-музиканта». На думку дослідника В.Максимова, уводячи у контекст власних міркувань словосполучення «поет-музикант», режисер, передусім, вкладає у нього значення «автора «словесно-музичної драми» (Wort-Tondram). Аппія називає цю драму «вагнерівською», зауважуючи, що це зовсім не означає «драма, написана Вагнером»⁶.

Накреслюючи подальші шляхи втілення вагнерівської драми, наполягаючи на введенні спеціальних тренінгів для розвинення відчуття ритму, А.Аппія зрештою визначає і найголовнішу, на його думку, «мету актора – Зречення: зречення власного ества, щоб перетворитися на істоту виключно музичну, у тому розумінні, яке це слово набуває у новій драматичній формі, тобто, щоб виявити себе та усе драматичне життя у музичному Часі. Розумний актор погодиться, – висловлював переконання режисер, – що не існує більш високої мети <...>»⁷.

Наголошуючи вплив німецького композитора на формування власних ідей, А.Аппія переконував: «Без Ріхарда Вагнера ці нотатки не могли б існувати, ми не мали б жодної можливості дізнатися на практиці про внесок музики у драму». Стверджуючи далі, що «драми Р.Вагнера не можуть використовуватися, як приклад застосування звичайних постановочних засобів <...> Надзвичайна сила виразності цих драм, як правило, не може бути залежною від випадкової постановочної форми»⁸, режисер ще більш відокремлює особистість Р.Вагнера-теоретика і драматурга від тих методів, якими німецький композитор користувався як постановник. Таким чином, А.Аппія формулює одну зі своїх вихідних позицій стосовно інсценізації музичної драми: візуальна форма драми не може повністю перебувати у владі драматурга. Саме ця особливість театрального мистецтва, на думку швейцарського митця, породжує всі його недоліки.

У своїх працях режисер послідовно обґрунтовував необхідність «регульовального принципу» постановки художнього твору. Таким «регульовальним принципом» у виставі, вважав А.Аппія, повинна виступати музика. «Поет-музикант черпає своє бачення у Музиці»⁹, – неодноразово повторює А.Аппія і називає світ, який вона викликає до життя, «найвищою ілюзією». Пануючи у цьому світові, музика зобов'язує усі «елементи декору» (до яких, за Аппія, належить і актор) прагнути такого рівня виразності, що народжував би найтісніший контакт поміж усіма компонентами вистави. «Необхідно усі ілюзії принести «у жертву» гармонійному поєднанню постановочних засобів, і завдяки цьому досягти такої сили впливу, про яку ми раніш і не підозрювали»¹⁰. На нашу думку, у цих словах режисера простежується певна аналогія з тими вказівками Р.Вагнера, за якими усі види мистецтва повинні бути вірними законам «добірної родини», тобто – музики.

І хоча у своїй праці «Музика та інсценізація» А.Аппія заперечує будь-які методи аналізу світу «найвищої ілюзії», надалі сам пропонує той ключ, що допомагає зазирнути і зрозуміти образно-художнє наповнення його моделі театру. Цю функцію виконує Партитура: «Партитура фіксує кількість внутрішньої дії (музикою), – повторює режисер, – кількість зовнішньої дії (за допомогою музичної довгочасності), визначає ступінь зосередженості та силу випромінювання Виразності зовні (поєднанням поетичного і музичного текстів)»¹¹.

Нарешті, в одній із останніх праць – «Твір живого мистецтва», яку, без сумніву, можна розглядати як підсумок багаторічних міркувань А.Аппія та його режисерсько-сценографічних спроб втілення на практиці театральної концепції Р.Вагнера, набутий досвід змушує митця зосередитися не стільки на проблемі синтезу мистецтв, скільки – на утворенні та застосуванні сценічних елементів. Вважаємо, що такий підхід спричиняє й переосмислення режисером окремих положень німецького композитора.

А.Аппія, по суті, рішуче, хоча й у коректній формі, відмовляється від розуміння синтезу мистецтв, запропонованого Р.Вагнером. Нагадаємо, якщо для Р.Вагнера «музична драма з її акторами, співаками та оркестром» завжди виступала «символом і структурною необхідністю»¹², то А.Аппія згодом наголошує: «Один із найризикованіших афоризмів увів і продовжує вводити нас в оману. Гідні довіри люди стверджували, що драматичне мистецтво є гармонійним поєднанням усіх мистецтв; і якщо б воно не досягло такого поєднання, то мало би до нього прагнути, для того щоб утворити, таким чином, у майбутньому інтегральний твір мистецтва. Вони навіть попередньо визначили таке мистецтво: твір мистецтва майбутнього». На думку А.Аппія, ніщо з сучасного мистецького життя не підтверджує цю тезу «достойних людей»: ані концерти, ані художні виставки чи архітектура, ані література – «навіть наші театри спростовують його». «Якщо драматичне мистецтво повинно бути гармонійним поєднанням, вищим синтезом усіх мистецтв, то тоді я вже більше нічого не розумію в жодному із цих мистецтв, а найменше – у драматичному мистецтві: повний хаос», – доходить категоричного висновку митець¹³.

Звертаючи увагу на переосмислення А.Аппія власного ставлення до вагнерівського синтезу мистецтв, наголосимо наближення його формулювань до окремих положень Ф.Ніцше, зокрема, висловлених філософом у роботі «Народження трагедії з духу музики». Так, розмірковуючи над прірвою, що виникає між такими поняттями, як «міркування» і «відчуття», викликаними спілкуванням з творами мистецтва, А.Аппія зауважує: «Ми відмовляємося шукати у наших спогадах... те, що схвилювало нас <...> Водночас відкриті музеї і виставки, архітектура, література, музика цілком доступні. Ми перекидаємося з одного на інше, сподіваючись знайти скарби, але не маючи ясності і – визнаємо

прямо – без реального задоволення»¹⁴. У цих словах А.Аппія відчувається перегук з оцінкою Ф.Ніцше сучасної культури. Філософ акцентував такі риси «жахливої історичної потреби невдоволеної модерної культури». За його словами, «це нагромадження довкола себе незліченних інших культур, це пожираюче прагнення пізнання..., неможливість насичення всім тим, що вона поглинає <...>»¹⁵. Ф.Ніцше наголошує на відсутності розуміння сучасними митцями тієї цілісності та виразності, що закладені у міфі.

Розмірковуючи над можливостями і виражальними засобами різних видів мистецтв у контексті взаємодії з тілом актора, А.Аппія, зокрема, висловлював думку, що естетичний принцип, найвища ціль архітектури полягає у виявленні її «вагомості в гармонійному підпорядкуванні, у відповідності з масштабами живого тіла людини». При цьому він вирізняв готичну архітектуру: «Готична архітектура добре підкреслює вагу каміння, але через заперечення її; однією з її складових виступає моральне зусилля, яке ми помічаємо всюди, де це заперечення не повинно виражати нічого морального і стає зайвим»¹⁶. Дослідники теоретичної спадщини режисера вважають, що у цьому разі митець використовує поняття «морального» у ніцшеанському розумінні»¹⁷. Стверджуючи, що «під тиском демонічного Сократа <...> філософська думка оповиває мистецтво та змушує його щільно притулитися до стовбура діалектики», виокремлюючи у сутності діалектики «оптимістичний елемент», який, проникаючи у трагедію, підштовхує її діонісійські елементи до самознищення, філософ пропонує таку характеристику моралі як «наслідок сократівських положень»: «Бо тепер чеснотний герой мусить бути діалектиком, тепер між чеснотою і знанням, вірою та мораллю мусить бути необхідною видима пов'язаність, тепер трансцендентальне справедливе рішення Есхіла знижується до плаского та зухвалого принципу «поетичної справедливості» з його звичним *deus machina*»¹⁸.

Акцентуючи на важливості активності внутрішнього життя митця і водночас неодноразово наголошуючи, що музика – це вираз душі людини, А.Аппія послідовно наближається до майже повної ідентифікації художнього твору з його автором. Він стверджує: «Твір драматичного мистецтва – єдиний твір мистецтва, що зливається зі своїм автором. Поема повинна бути прочитана, живопис, скульптура – побачені, музика – почута: твір драматичного мистецтва живе, автор його оживлює. Автор його висловлює, володіє ним і споглядає його одночасно»¹⁹. На наш погляд, ці визначення режисера надають можливість ототожнити не тільки його думки, а й загальне рушійне значення особистості А.Аппія у процесі осмислення художнього твору з міркуваннями Ф.Ніцше. А саме: «Жодна музика сама по собі не має глибини і наповнення значенням, вона не промовляє про «волю», про «річ у собі»; це інтелект спромігся увиявити лише в епоху, яка надала музичній символіці усю царину внутрішнього життя.

Сам інтелект вклав у звуки цю значущість – так само як він уклав ту ж саму значущість у лінії й архітектурні маси, – значущість, яка сама по собі дуже далека від механічних законів»²⁰.

У цьому контексті вважаємо за необхідне звернути увагу на декілька позицій, що простежуються в інших працях філософа. Зокрема, в його роботі «Ріхард Вагнер у Байройті» (1876) і, по суті, виявляють основні позиції філософа щодо визначення місця творчої особистості у процесі народження художнього твору. «Власний розвиток автора перевершив цей твір», – вважає італійський учений Дж. Коллі, водночас зауважуючи, що цей твір у доробку Ф.Ніцше «напевно, найвагомий із того позитивного, що будь-коли написано про Вагнера» і що саме у цій роботі філософ «геніально розпізнає великі можливості, звабливі сили феномену Вагнера, передусім у позамузичній сфері»²¹. Отже, вітаючи радикальність запропонованих Р.Вагнером змін у царині оперного мистецтва, Ф.Ніцше наполягає на персоніфікації цього процесу, зауважуючи: «Те, що хтось окремих протягом звичайного життя може створити щось цілком нове, напевно, викликає обурення в усіх тих, хто вірить у поступовість будь-якого розвитку як у якийсь вид звичаєвого закону: самі вони повільні й вимагають повільності, – а тут вони бачать когось дуже швидкого, не розуміють, як йому це вдається, і гніваються на нього. Така подія, як Байройтська, не має жодних передвісток, жодних переходів, жодних опосередкувань: довгого шляху до мети і самої мети не знав ніхто, крім Вагнера». Виводячи реформи Р.Вагнера на орбіту «першої навколосвітньої подорожі у царині мистецтва», філософ наголошує на їх значенні й важливості для усього загалу видів мистецтв: «Усі попередні модерні мистецтва, відтак, були як самі в собі занепалі або розважальні мистецтва наполовину знецінені; тепер також і непевні, погано пов'язані між собою спогади про справжнє мистецтво, які ми, новітні, отримали від греків, можуть відійти на спочинок, якщо вони самі не зможуть засяяти в новому значенні. Для багатьох речей настав тепер час відмерти: це нове мистецтво є провидцем, який віщує наближення занепаду не лише для мистецтва. Його застережна рука мусить виглядати дуже моторошно для всієї нашої сучасної освіти...»²². Мине лише десятиліття, і, нібито втілюючи пророцтво Ф.Ніцше, у західно-європейському театрі з'явиться А.Аппія – той «провидець», для якого саме творчість Р.Вагнера стане найважливішим важелем у реформуванні усталених традицій театральної культури.

Варто звернути увагу ще на одну працю Ф.Ніцше, що майже не опрацьована у контексті мистецтвознавчих досліджень. Йдеться про один із ранніх трактатів філософа «Діонісійний світогляд» [1870], у якому вміщені вельми цікаві міркування щодо засобів виразності різних видів мистецтв. Слід відзначити, що ці міркування, по суті, виступають першим і чи не єдиним прикладом аналізу філософом виразальних засобів театральної вистави, відбиваючи, певною

мірою, і власні естетичні орієнтири ученого у площині театральної культури. Отже, зараховуючи мову жестів до видимих, «загальнозрозумілих символів, до знаків-натяків, Ф.Ніцше зауважує, що жест у процесі виникнення чуттєвого враження виконує функцію «супровідного уявлення, адже лише на нього можна, недосконало та частково, натякнути видимим жестом: символом образу може бути лише образ». Відносячи малярство та пластику, що зображають людину в її жестах, до таких, які наслідують символ, філософ робить висновок, що актор «зображає символ насправді, а не лише для видимості, але вплив цього символу на нас не ґрунтується на його розумінні, ба більше, ми занурюємося у символізоване почуття і не зупиняємося на радості від видимості, на гарній видимості».

Визначивши, що «жест символізує в почутті супровідне уявлення», Ф.Ніцше надає особливого статусу іншому засобові повідомлення почуття у межах театрального твору, а саме – звукові. Розглядаючи різні характеристики цього засобу – динаміку, ритміку – філософ утворює сполуку, приєднуючи до них таке поняття, як воля. І зрештою доходить висновку, що «справжня її (волі – Н. В.) сутність приховується <...> в гармонії <...>, гармонія – це символ чистої есенції волі». Таким чином, пропонуючи сприймати ритміку та динаміку звуків як «зовнішній бік», проголошеної в символах волі – «у ритміці та динаміці ще слід характеризувати окреме явище як явище», Ф.Ніцше висуває надзвичайно цікаве припущення: «з цього погляду музика може бути розбудована до мистецтва видимості»²³. У контексті цього висловлювання філософа наголосимо, що одна із найпоказовіших тез усього теоретичного доробку А.Аппія полягала у такому: музика здатна набути «характерно вираженої матеріальності». Заявляючи про це, режисер і прагнув втілити на сцені ті самі координати, які виразно проступили у трактаті Р.Вагнера «Художній твір мистецтва майбутнього», а саме: «вертикальний розряд музичної глибини», що має здатність до «абсолютного гармонійного руху ушир». Координати цієї архітектурної споруди: лінія горизонту з чіткими вертикальними колонами, що тягнуться вгору – будуть присутні згодом майже у всіх сценічних роботах А.Аппія і здобудуть у його «теоретичній режисурі» визначення «ритмічного простору» вистави.

¹ Аппія А. 1962–1928. Actor-space-light.–John Galder (Publishers) Ltd, London: Riverrun Press, New York, 1982. – С. 76.

² Там само. – С. 68.

³ Цит. за кн.: Комментарий //Адольф Аппиа. Живое искусство: Сб. ст. / Составление, перевод и комментарий А. Бобылевой. – М.: Изд-во «ГИТИС», 1993. – С. 96.

⁴ Див.: Владимірова Н. Театральні експерименти Адольфа Аппія в контексті художньо-естетичних поглядів Ріхарда Вагнера // Мистецтвознавчі записки. – Вип. 8. – К.: Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – 2005. – С. 71–81.

- ⁵ Аппія А. Постановка вагнеровської драми // *Искусство режиссури за рубежом. Первая половина XX века. Хрестоматия.* – Санкт-Петербург: Чистый лист, 2004. – С. 102.
- ⁶ Там само. – С. 103.
- ⁷ Там само. – С. 105–106.
- ⁸ Аппія А. Живое искусство: Сб. статей / Сост., пер. и коммент. А. Бобылевой. – М.: Изд-во «ГИТИС». – 1993. – С. 31.
- ⁹ Там само. – С. 39.
- ¹⁰ Там само. – С. 43–44.
- ¹¹ Там само. – С. 48.
- ¹² Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // **А. Ф. Лосев** Философия. Мифология. Культура. – М.: Полтиздат, 1991. – С. 294.
- ¹³ Аппія А. Элементы // *Искусство режиссури за рубежом. Первая половина XX века. Хрестоматия.* – Санкт-Петербург: Чистый лист, 2004. – С. 107–108.
- ¹⁴ Там само.
- ¹⁵ Ніцше Ф. Народження трагедії: // **Фрідріх Ніцше**. Повне збір. тв.: Крит.-наук. вид. у 15 т. / Пер. з нім. О. Фешовця – Львів: Астролябія, 2004. – Т. 1. – С. 120.
- ¹⁶ Аппія А. Элементы // *Искусство режиссури за рубежом. Первая половина XX века. Хрестоматия.* – Санкт-Петербург: Чистый лист, 2004. – С. 113.
- ¹⁷ Там само. – С. 303.
- ¹⁸ Ніцше Ф. Народження трагедії: // **Фрідріх Ніцше**. Повне збір. тв.: Крит.-наук. вид. у 15 т. / Пер. з нім. О. Фешовця – Львів: Астролябія, 2004. – Т. 1. – С. 79.
- ¹⁹ Аппія А. Живое искусство: Сб. ст. / А. Аппія. – М.: Изд-во «ГИТИС», 1993. – С. 91.
- ²⁰ Ніцше Ф. Человеческое, слишком человеческое: // **Фридрих Ницше**. Соч. в 2 т. / Пер. с нем. С. Л. Франка. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 349.
- ²¹ Коллі Джорджо. Післямова // **Фрідріх Ніцше**: Повне збір. тв.: Крит.-наук. вид. у 15 т. / Пер. з нім. О. Фешовця – Львів: Астролябія, 2004. – Т. 1. – С. 755–756.
- ²² Ніцше Ф. Ріхард Вагнер у Байройті // **Фрідріх Ніцше**. Повне збір. тв.: Крит.-наук. вид. у 15 т. / Пер. з нім. О. Фешовця. – Львів: Астролябія, 2004. – Т. 1. – С. 360–361.
- ²³ Ніцше Ф. Діонісійний світогляд // **Фрідріх Ніцше**. Повне збір. тв.: Крит.-наук. вид. у 15 т. / Пер. з нім. О. Фешовця. – Львів: Астролябія, 2004. – Т. 1. – С. 476.

«ФІЛОСОФІЯ АБСУРДУ» І ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ XX СТОЛІТТЯ

У статті представлено естетико-культурні імплікації «філософії абсурду» на матеріалі художніх практик XX століття.

Ключові слова: «філософія абсурду», художні практики, беззмістовність.

В статье представлены эстетико-культурные импликации «философии абсурда» на материале художественных практик XX столетия.

Ключевые слова: «философия абсурда», художественные практики, бессодержательность.

The article represents «philosophy of absurd's» aesthetical-cultural implications on the material of artistic practices of the XX century.

Keywords: «philosophy of absurd», artistic practices, senseless.

Ситуацію, в якій людина має будувати існування на базі трагічної суперечності між потребою в сенсі життя й не менш глибокою впевненістю в його відсутності, відобразила «філософія абсурду».

Різні аспекти постановки проблеми абсурду в сучасній західній думці, пов'язані з відчуженням людини, нереалізованістю її призначення, феноменом смисловтрати, розглянуті у філософських працях І.Бичка, В.Бичкова, К.Долгова, У.Еко, З.Какабадзе, Є.Коссака, Д.Кука, Н.Маньковської, Б.Маркова, Б.Парахонського, М.Поповича, А.Саті, В.Табачковського, Т.Тульчинського та ін.

У контексті обраної теми інтерес становлять дослідження специфіки підходів до проблеми особистості в сучасній західній філософії (Г.Атаманчук, Т.Гуменюк, Р.Данильченко, І.Кон, С.Кузнецова, Г.Тавризян та ін.).

Безпосередньо питанням «філософії абсурду» А.Камю присвячено дослідження С.Великовського, Ю.Давидова, А.Кравця, Р.Москвіної, О.Огурцова, К.Райди, в яких різнобічно окреслено її зв'язок з європейською гуманістичною традицією та кризою її основоположних цінностей.

«Філософія абсурду» істотно вплинула на характер художньої практики ХХ ст., віднайшла органічні сполучні з «радістю абсурду» (А. Камю) – творчістю головним чином завдяки своїй здатності втілювати пошуки смислу людського буття в таких структурних одиницях філософської думки, як *філософемі* – засадничі концепти, що цілісно репрезентують її зміст у мистецтві. Твори модерних і постмодерних митців неможливо сприйняти без розуміння цілої низки понять і підходів «філософії абсурду». Так, теоретики західного мистецтва Т. Адорно, А. Арто наполягали на «темряві абсурду», практики – Л. Бунюель, С. Далі та ін. утверджували нереферентність, трагізм, бентежність, комічне в абсурдистському їх заломленні як важливі засади побудови і розгортання мистецького простору, вкотре доводячи тим самим, що філософія і мистецтво доповнюють одне одного.

Ексцентризм світобачення в галузі живопису, скульптури, літератури, музики не тільки реформував мистецтво, а й зворотно впливав на філософську думку, наприклад, театр абсурду – на філософію Ж.-П. Сартра та Т. Адорно, який мав на думці присвятити свою «Естетичну теорію» С. Беккетові.

Зв'язок філософсько-естетичних концепцій з мистецтвом знайшов відображення у працях Н. Горенкової, А. Гулиги, Ю. Давидова, І. Изволіної, Л. Левчук, О. Семашка, Н. Сергуніної та ін.

Значний внесок у вивчення зв'язку «філософії абсурду» з театральною естетикою здійснили літературознавці і теоретики мистецтва: Л. Андрєєв, Г. Бояджієв, Г. Зверев, Б. Зінгерман, О. Свободін, Т. Якимович, Р. Корліс, Юд. Вебер, Дж. Гамільтон-Патерсон, Д. Секстон.

Таким чином, з одного боку, можна констатувати, що сьогодні вже напрацьовано певний теоретичний доробок щодо «філософії абсурду». З іншого – про недостатність уже зробленого свідчить наявність цілої низки ще не розв'язаних питань. Наприклад, ще не стало об'єктом філософського аналізу мистецьке поле впливу саме «філософії абсурду», чому і присвячено цю статтю.

«Філософія абсурду» – напрям філософії, що розглядає людину в контексті її неминучих стосунків зі світом, який є глухим до її запитів щодо сенсу буття і, отже, ворожим її індивідуальності. Осмислення цього становища заганяє людину в глухий кут, спричиняє екзистенціальний надрив, що породжує «абсурдну свідомість» – нетипову форму мислення, яка фіксує абсурд існування через розуміння і відчуття людською особистістю втрати або незнаходження себе. Це виражено самотністю, чуттєвою асиметричністю, відчуттям невлаштованості у зв'язку з непрозорістю життя і водночас готовністю чинити опір цій темряві через сумнів і боротьбу, через покладання сенсу життя насамперед в автентичності власного існування.

«Філософія абсурду» відкидає заспокійливі трансцендентні ілюзії і покладає на людину відповідальність за все, що з нею відбувається. Її витoki сягають уже латинської християнської думки. Знамените тертуліанівське «Credo quia inepertum» було підхоплене Августином і згодом розвинуте Паскалем («людина – різна»); напруга думки цих мислителів знаходить відлуння у філософських настановах раціоналізму Нового Часу, в ХІХ ст. – у творчості Шопенгауера, Ніцше та К'єркегора; на початку ж ХХ ст. думки філософського неспокою пролунали в працях М.Гайдеггера, К.Ясперса («життя завжди мое»), Ж.-П.Сартра, А.Камю, М.Бердяєва, Є.Трубецького («людина – не безособовий номер») та ін.

Витoki «філософії абсурду» – у песимізмі «філософії життя», проте вирішального поштовху її становленню надав екзистенціалістський аналіз абсурду як ситуації людини, яка постійно перебуває в пошуках виходу із порожнечі. Вона знає, що світ – глухий, але звертається до нього. І хоч пошуки не дають відчутного результату, але людина *шукає* (іноді трагічно, іноді комічно), а не пасивно підкоряється обставинам «духу серйозності».

Єдиною можливістю зафіксувати свої дерзання, на думку Ж.-П.Сартра, А.Камю, є творчість – опис того, що людина бачить і переживає. І «філософія абсурду» стала і явищем художньої практики, що засвоїла її ідеї через образи «абсурдної свідомості», діалектично поєднуючи несполучене і невідповідне одне одному.

ХХ століття – яскравий приклад багатоманіття стильових форм і світоглядних концепцій. На думку В.Бичкова, нонкласика «маніфестувала істотну *трансформацію* предмета естетики впритул до нульового рівня (аннігіляції), «відставку» традиційних естетичних категорій і введення в «актуальну сферу естетичного дискурсу чималої низки понять, більшість з яких у класичній естетиці були не тільки маргінальними, але часто загалом не потрапляли в естетичне поле <...> Передусім серед них можна вказати на такі, як *лабіринт, абсурд, жорстокість, повсякденність, тілесність, річ <...>, симулякр, артефакт, еkleктика, жест, інтертекст, реконструкція* та ін.»¹.

Часто філософи-абсурдисти водночас були поетами, драматургами, режисерами і художниками, відобразивши у такий спосіб загальну спрямованість культури ХХ ст. до синтезу форм, єднання і стирання меж між життям, філософією та мистецтвом.

Митці осмислювали і оцінювали дух життя у всій його складності, доносячи до сучасників і нащадків суть і пошуки свого часу. Ж.Дельоз називав їх «клініцистами цивілізації»² за те, що вони виокремлюють симптоми і ставлять діагноз суспільству, а Т.Адорно – протестантами, завдяки яким виникає «якісно нове»³, що часто називають «негативністю мистецтва»⁴.

Радикальним руйнівником художнього канону теоретики-музиканти вважають засновника нововіденської композиторської школи А.Шенберга. Він відкинув тональну систему в музиці, що уможливило в ній дисонанс, хаотичність ритму, розрізненість мелодійного малюнка. Це зближувало композитора з ідеями деформування і руйнування, закладеними в «філософії абсурду». Звуки його музики активні й агресивні. І разом з тим, ця невгамовна свобода музичних форм, метод додекафонії Шенберга створювали дивовижні музичні образи, побудовані на контрастах. Він шукав і знаходив зовсім нові форми, нові засоби для вираження своїх переживань. Так, він створив новий жанр *Shpreshgesang* (щось середнє між мелодекламацією і співом) і використав його у «Місячному П'єро».

Заперечуючи конвенційну мову класичного танцю, притаманних йому особливостей руху і композиційних взірців, Айседора Дункан протиставила класичній школі балету *вільний класичний танець*, зробивши акцент на новій формі презентації хореографії. Розуміння актрисою призначення союзу хореографії й музики, бажання відкрити тілесну мову, трактування танцю як унікального втілення чуттєвого стану людини можна вважати своєрідним *бунтом* проти класики за експресивну функцію танцю.

Ознаки активності й часто агресивності знаходимо і в лініях живопису першої половини ХХ ст. На думку М.Бердяєва, кубізм і футуризм розкладають «будь-яку органічність»⁵, викриваючи ілюзії. «Людський образ зникає в цьому процесі космічного розпилення і розпластування»⁶. Багато картин написано у нервовій, іноді похмурій манері, яка навіює страх, акцентуючи настрій безвихідності, жахливого і трагічного в людському житті.

Абсурд у мистецтві став не тільки ірраціонально-містичним висловлюванням авторів, занурених у світ власних фантазій, а й свого роду шляхом бунтівників.

У живописних працях С.Далі відчувається і вплив З.Фрейда, своєрідна транскрипція сновидінь, і моторошні гримаси – попередження історії («Передчуття громадянської війни», «Осінній канібалізм»).

У минулому столітті авангардне мистецтво часто переростало в абсурдне. В кіномистецтві апофеозом світового авангарду став фільм Л.Бунюеля і С.Далі «Андалузський пес», який можливо розшифрувати тільки будучи обізнаним у символіці сюрреалізму. Згодом з'являються фільми, побудовані на темі самотності, відчуження, некоммунікбельності, непровідності смислу. У фільмах Антоніоні, наприклад, «Затемнення», світ нестійкий, хиткий, люди невлаштовані, відлюдкуваті.

Позачасовість, алогізм, гротеск, сміх і сум – усе це поєднано в фільмах Ф.Фелліні «8½», «Місто жінок», «Амаркорд».

У ігровій стрічці реж. Ж.Дювів'є «Диявол і десять заповідей» Богом (в його ролі – видатний французький комік Фернандель) виявляється божевільний, що втік із психіатричної лікарні, але стара хвора жінка, яка про це не знає і якій «Бог» запропонував повернути молодість, рішуче відмовляється знову стати 20-річною дівчиною, щоб не повторити жахливе мученицьке життя, яке випало на її долю.

Особливо яскраво такі співзвучні «філософії абсурду» риси, як намагання надати смисл беззмистовному буттю, відхід від стандартизованого рішення або розуміння проблеми, показ ціннісного вакууму, були осмислені в кіномистецтві Л.Бунюеля.

Людина і середовище абстраговані одне від одного. Але в цих фільмах створено й іронічний світ, в якому глядач бачить іпостасі альтернативного стилю життя і навіть образ дзен-буддистської філософії – шлях («Скромна привабливість буржуазії»), яким герої йдуть упевнено і бадьоро, абсолютно не знаючи і не думаючи про те, куди він їх приведе.

Герой роману Ж.-П.Сартра «Нудота» Антуан Рокантен у своїх записках прагне визначити сенс свого існування і страждає від його абсурдності.

С.Великовський вважав, що образ сартрівського мученика метафізичної «нудоти» вже віщує «страхітливо-хімерні притчі «театру абсурду» у Беккета і Йонеска, де маячні витівки речей засмучують замордованих цим безглуздям людей»⁷.

Наголосимо, що ці твори на перший погляд здаються позбавленими смислу. Смисл не руйнується, він набуває нової форми його організації. Тут також задіяна одна з філософем абсурду – *сміслові децентрування, метонімія*, за якої твір втрачає звичну функцію комунікації. Причому від початку до кінця ці літературні твори витримані в єдиній тональності, що розрахована на цілісне сприймання.

І якщо серед героїв класичної літератури теж були персонажі, які заперечували навколишню дійсність і шукали своє Ельдорадо (Дон Кіхот, Мельмот-блукач та ін.), і їм хоча б здавалось, що вони знайшли його (адже вони були романтиками), то герої абсурдистської літератури не знаходять цієї країни. На відміну від романтичного мотиву, який уособлюють вищеназвані персонажі, література абсурду найчастіше сповнена драматичними фарбами людського існування, ідеєю несобітотожності людини.

Особливо яскраво репрезентувала абсурдистське сприйняття колізій ХХ століття *драматургія абсурду*, яку ще називають антидрамою, оскільки її типовими ознаками є відсутність місця й часу дії, руйнування сюжету і композиції, ірраціоналізм, екзистенціальний характер персонажів, абсурдні сюжетні ситуації, словесний нонсенс тощо. Один з «китів» цього напрямку Ежен Йонеско, однак, писав: «Ми – я стали показувати світ і життя в їх реальній,

дійсній, а не пригладженій, не підсолонженій парадоксальності. Вірніше, трагічності»⁸.

Театрові абсурду передували європейський театральний авангард 1910–1920 рр. (італійські футуристи та дадаїсти), який фактично виключав режисера та актора зі сцени, «перетворюючи останнього на маріонетку, клоуна» і цей досвід передав післявоєнним оновлювачам театру.

Для Ж.-П.Сартра театр абсурду також був театром «критичним». У статтях «До театру ситуацій», «Міф і реальність театру» філософ висловлює думки, що театр післявоєнного авангарду має бути представлений як ситуація тотального вибору, де однією з альтернатив вибору виступає смерть. Адже життя виявляється суворішим і трагічнішим, ніж воно раніше було представлено на сцені.

Якщо традиційний класичний театр переносить глядачів у емоційну гармонію, кульмінацією якої має бути стан катарсису, то театр абсурду виконує зовсім іншу функцію, зриваючи маски з пригніченої людської психіки, долаючи будь-які табу. Театр абсурду – це територія, де трапляються різні, часто алогічні, підходи до життя й різні способи його проживання, найчастіше екстремальні. Цей театр підпадає під одне з ключових понять постмодернізму – ризому, що фіксує тільки рухомі лінії.

Зміщення логічних побудов фраз героїв наповнюють п'єси Е.Йонеска, Ф.Аррабаля.

І якщо у класичному театрі преференційною формою вираження є діалог, який, за М.Бахтіним, відбувається ще й на тлі незримо присутнього третього, який стоїть над всіма учасниками діалогу⁹ (у театрі цей третій може бути саме глядачем, якого навмисно включають до пошуку смислу діалогу), то в театрі абсурду (особливо в п'єсах С.Беккета) превалує монолог, а текст, написаний як діалог, є скоріше послідовністю монологів, що мають повну автономію, аніж обміном реплік. І, навпаки, багато монологів є діалогічними за своєю суттю, діалогами персонажів з самими собою чи зі світом, що його вони беруть у свідки або у співрозмовники.

Попри те, що в театрі абсурду відсутні такі універсалиї діалогічного спілкування, як співпричетність, домінантність та інші, безумовно-ціннісне ставлення до світу, в ньому представлено умовно-локальні ознаки такого світу навколишнього, який переважно виявляє жорстокість, іноді лірично тужачи за щастям, яке вічно цурається персонажів. Деякі з п'єс для театру абсурду оповідають не стільки про неминучість страшного кінця людини, скільки про її невичерпну духовну силу і винахідливість у боротьбі зі, здавалось би, невідвратною загрозою, коли тужлива і слабка людина зазвичай гине чи здається (п'єси В.Гавела, деякі з п'єс С.Беккета).

Але у низці імен драматургів абсурдистського напрямку особливе місце належить найпослідовнішому втілювачеві та інтерпретаторові ідей «філософії абсурду» С.Беккету, чия творчість за радянських часів вважалась яскравим прикладом свідомого відриву глядача від болючих точок сучасної буржуазної дійсності. П'єсам Беккета приписували ескапізм, але він наблизив і блискуче показав на сцені окремо взятую душевно змучену людину, засвідчив, якою жорстокою може бути до неї дійсність.

Е.Йонеско відніс п'єси С.Беккета до правдивіших творів, аніж класика, в яких автор «порушує проблему людського талану або смислу буття»¹⁰. Він акцентує увагу на тому факті, що люди вмирають не тільки на війні. На його думку, С.Беккет поставив точний діагноз тому, що вбиває людину, – її виснаження. І саме про це явище оповідають п'єси С.Беккета.

Головна тема його творчості – приреченість людини «котити свій валун», її самотність, руйнування всього того, що її оточує, вихід з обумовлених обставин – модальності, яка має бути нормою і способом буття.

Театрознавець В.Рябополова, шукаючи витoki цих мотивів у творчості С.Беккета, наводить його слова: «Я <...> сів у таксі. На скляній перегородці між мною і водієм були наклеєні три плакати: один кликав допомогти сліпим, другий – сиротам, третій – біженцям. Страждання не треба шукати спеціально. Воно кричить вам в обличчя навіть у лондонських таксі»¹¹.

Сам Беккет так сказав про своїх персонажів: «Здається, мої герої зазнали повної поразки»¹².

Показуючи крайні явища в бутті людини, як такі, що ніби вивернуті навиворіт і доведені до повного абсурду: всюди перекручення, гротеск, – митці-абсурдисти через такі наслідки «філософії абсурду» та її філософеми, як трагізм, порушення принципів комунікації, бунтарський дух, жага тощо, в чомусь випередили свій вік. Випередили саме своєю чутливістю до складних сторін людської психіки, до людини, в житті якої зірки не лягли щасливо для неї.

Філософеми абсурду в мистецтві ХХ століття явили мотиви, «екзистенціали» (М.Гайдеггер) алогічного і беззмістовного життя, яке письменники, драматурги, художники, режисери втілили, пропонуючи глядачам досвід особливого роду, специфіка якого полягає в тому, що через несподіваність, розмитість, що припускає сполучення того, що раніше здавалося несумісним, він доповнює і розбурхує поширені сьогодні мас-медійно-опосередковані схеми повсякденного життя та стереотипи мислення.

Філософеми абсурду у мистецтві найчастіше не хвилюють до сліз. Але подібна трансформація ідей «філософії абсурду», виражена засобами антисемантики, стала «людським документом», що дав більш-менш об'єктивну інформацію про світ, розширив сфери смислу цієї філософії, зробив її більш значущою, такою, що перевершує її буквальне значення. М.Попович зауважив:

«Абсурд має глибинні корені в нашому мисленні і нашому бутті. Поява суперечностей є симптомом того, що думка торкнулась чогось кардинально істотного. І вийти з катастрофи можна буде, лише осмисливши пізнавальну ситуацію в цілому, поглянувши на увесь свій інтелектуальний витвір і на себе самого неначе збоку чи з висоти. Що саме по собі є найнебезпечнішим балансуванням на грані припустимого»¹³.

¹ **Бычков В.В.** Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. – 2003. – № 12. – С. 82.

² **Делез Ж.** Логика смысла. – М.: Academia, 1995. – С. 284.

³ **Адорно Т.В.** Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – С. 72.

⁴ Там само. – С. 31.

⁵ **Бердяев Н.** Кризис искусства. – М.: Изд. Г.А.Лемана и С.И.Сахарова, 1918. – С. 7.

⁶ Там само. – С. 10.

⁷ **Великовский С.** Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – М. – Спб.: Университетская книга, 1999. – С. 30.

⁸ Театр парадокса. – М.: Искусство, 1991. – С. 5.

⁹ **Бахтин М.** Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 152.

¹⁰ **Ионеско Э.** Между жизнью и сновидением // Иностранная литература. – 1997. – № 10. – С. 152.

¹¹ **Рябополова В.** Беккет: ретроспективный взгляд // Театр. – 1993. – № 8. – С. 113.

¹² **Malkin Jeanete R.** Memory. Theater and Postmodern Drama. – Michigan: The University of Michigan Press. – 1999. – С. 40.

¹³ **Попович М.В.** Раціональність і виміри людського буття. – К.: Сфера, 1997. – С. 151.

ФРАЗЕОЛОГІЯ ДРАМИ У ВИСВІТЛЕННІ КОГНІТИВНОЇ ЛІНГВІСТИКИ

Ідіоматичні вирази в драматичному тексті породжують мережу взаємних посилань (корелюваній), котра виходить за межі цього тексту. Їхній сенс є результат «ментальної інтеграції» як вузлів цієї мережі. Здобута таким чином багатозначність виразів становить передумову їх відособлення як потенційних афоризмів.

Ключові слова: ідіоми, корелювання, дейктична схема, інтертекстуальність, полісемія, семантичний перехід.

Идиоматические выражения в драматическом тексте порождают сеть взаимных ссылок (корелюваній), выходящую за рамки этого текста. Их смысл есть результат «ментальной интеграции» как узлов этой сети. Полученная таким образом многозначность выражений является предпосылкой их обособления как потенциальных афоризмов.

Ключевые слова: идиомы, корелюванія, дейктическая схема, интертекстуальность, полисемия, семантический переход.

Idiomatic expression of a dramatic text generate a net of mutual coreferences that reaches beyond the text. Their contents are the product of a «mental integration» as the knots of such a net. Thus obtained polysemy is a prerequisite for their separation as a kind of potential aphorisms.

Keywords: idioms, coreference, deictic scheme, intertextuality, polysemy, semantic transition.

У славетній комедії М.Старицького «За двома зайцями» легко прочитується низка висловлювань головного героя, Свирида Петровича Голохвостого, які виразно пов'язані між собою. Перша фраза його ролі, звернута до себе¹ – «А славні тут дівчатка-міщаночки, доложу вам: чистое амбре!» – несе виразну печатку ловеласа. Зізнаючись собі в своїх почуттях, він тут же себе й застерігає: «Трохи чи я даже не влюбився у єю... Чи не прогавив за нею головного предмета,

Проні?» Закоханість подано тут як чинник, що відвертає увагу від головного предмета «любовного полювання». Що йдеться саме про образ полювання, дізнаємося з промовистої фрази, звернутої також до себе (дія 1, вихід 7)²: *«Годі вам, Свириде Петровичу, тепер зайцем бути, – буде, доволно! Можна будеть і самому зайців ловити, а особливо курін'яточок <...>»*. Самий по собі такий образ належить до стійких архетипів поетичної традиції – приміром, він відомий з «*Argv amatoria*» Овідія. Та його вживання в устах колишнього перукаря, а тепер залицяльника, який розмовляє суцільним суржилом і бажає грати ампула коханця-мисливця, прибирає від того додаткової гротескності, що посилює комічний ефект.

Ці мотиви відвертості в промовах до самого себе контрастують з висловлюваннями, звернутими до інших, а відтак визначають їх сенс. Узалежнення «зовнішніх» висловлювань від внутрішніх монологів є особливо суттєвим внаслідок розмаїття цих висловів, що міняються, як маски. З Пронею герой удає з себе те, що, за його уявою, мало б забезпечувати йому зверхність в очах оточення (дія 2, вихід 13)³: *«<...> ежели человек ученый, так йому уже свет переміняється; тогда, тогда, приміром, що Химці будет белое, то йому рябое <...> когда человек подиметься разумом вгору вище лаврської колокольні да глянет оттудова на людей, то вони йому здаются-кажутся такі маненькі, как пацюки, пардон, криси!»* У цьому вислові цікаві принаймні три обставини. По-перше, протиставлення білого та рябого тут має виразні сліди образної системи «перевернутого світу» – одного з виявів карнавальної ритуалістики, де припускається, що в «іншому світі», в антисвіті (в даному разі – світі панської, «вищої» культури), все повинно бути протилежним тому, що існує у світі звичайному. По-друге, виразно засвідчується психологія лакея, раба, який прагне не волі, а панування над іншими рабами – в даному разі, можливості зверхнього ставлення до всіх інших. Згадка про лаврську дзвіницю тут акцентує свідчення такої погорди, впроваджуючи алюзії на християнство, для якого погорда та зневага до ближнього є капітальний гріх. Нарешті, по-третє, промовиста згадка про пацюків: прагнучи відособитися від них, протиставити себе їм, герой виявляє підсвідоме ототожнення себе саме зі світом дрібних хижаків, приналежність до їх світу. Цілком інакше виглядають репліки у залицянні до Секлиту, де герой просто вдається до цитування прислів'їв (дія 3, вихід 10)⁴: *«Пошли, Боже, з неба, чого нам треба!»*, *«Ой не бійся, пригорнися <...>»*. Однак чи тільки удавані ці вислови? Адже в тій же дії (3, вихід 1) герой звертається і до самого себе в паремійному дусі⁵: *«От только Секлиту обчеркнути курячим зубом, штоб заспокоїлась, да й кури!»* Згадка про курячий зуб в устах Голохвостого не привертає особливої уваги, а між тим вона видається цілком несподіваною: адже йдеться про архаїчні народні вірування, які вкрай далекі від того вищезгаданого середовища «міських пацюків», в якому перебуває герой.

Звичайний дрібний міський шахрай не засвідчив би обізнаність з такими подробицями. Нарешті, в останній репліці персонаж твердить, звертаючись вже до рідні Проні⁶: «А ви думали, як би я був багатий, так пішов би до вашого смітника? <...> не сватався б на вашій дурній поторочі, поганій Проні!» Вживання таких образливих виразів, як потороча та смітник, та й до того ж дуже далеких від суржику, свідчить про відвертість вислову, на противагу всьому, що твердилося всередині, і знову-таки засвідчують складність персонажа. Таким чином, адресовані іншим висловлювання – це лише оболонка, яка натягається, а справжній сенс їх можна зрозуміти лише у зіставленні з тим, що він говорить до себе.

Наведений приклад свідчить, що навіть для аналізу кількох реплік театральної ролі необхідно залучати широкий культурно-історичний коментар, а перед тим – зіставляти окремі фрази, щоб виявити їх сенс у структурі цілого тексту. Завдання такого зіставлення, зі свого боку, становить лише один бік ширшого питання, яке можна окреслити так: завдяки чому текст ролі стає суцільним текстом, а не послідовністю окремих речень? Інакше кажучи, аналіз театрального тексту спонукає звертатися до тієї проблематики, яка лежить у центрі уваги такого найновішого напрямку гуманітарних досліджень, як когнітивна лінгвістика та, зокрема, лінгвістика тексту і дискурсу як один з її напрямів.

Сенс кожного окремого висловлювання, що його здійснює дійова особа драматичного твору, як щойно бачили, стає зрозумілим лише в перспективі тексту цілої ролі та, далі, сюжетно-композиційної структури драми. В наративі прозаїчного твору вмотивованість тексту, його відмежування від випадкового зіставлення речень є значно слабшими, можуть трапитися тексти, що дозволяють різні послідовності тих самих речень. У віршових текстах чинник ритмічної та звукової організації накладає низку зовнішніх обмежень, якими визначає зіставлення речень у тексті, а водночас залишає можливості суб'єктивного мотивування їх об'єднання в тексті як висловів ліричного героя. У драмі одноразовість і невідворотність висловлювання, з одного боку, та обмеження його лише прямим мовленням дійових осіб, з іншого – створює особливо сприятливі умови для спостереження над процесом побудов суцільного тексту. В термінології когнітивістики така побудова цілісності тексту визначається як **ментальна інтеграція**, що узагальнює поняття словосполучення (колокації) як «поширення», експансії слова – переходу від словникового значення до сенсу (або, за уявленнями античних стоїків, від логосу до лектону, чи від значення до сенсу, в термінології Г.Фреге). Основне поняття в характеристиці такого процесу – це **концепт**, у якому знаходять підсумок ті семантичні переходи від найменування до перейменування, що їх зазнає слово в процесі його переосмислення в різних okazіональних вживаннях⁷. Значеннева генералізація

та спеціалізація характеризують концепт як узагальнення сенсоутворення – своєрідне «згущення думки», за О.Потебнею. Зі свого боку, поняття лексичної атракції та валентності у словосполученні, обмежені суміжними відношеннями між словами, зі свого боку, тут поширюються на дистантні відношення й узагальнюються поняттям **корєференції**, або дейксису – системою взаємних посилянь висловлювань. Зрозуміло, що поняття концепту та дейксису невіддільні одне від одного, оскільки концепт становить згортку цілої сукупності текстуальних інтерпретацій, а відтак передбачає мережу посилянь. Наприклад, розгляд концепту НЕБО в ідіолекті поета спирається на характеристику місць його вжитку. Відповідно, посилення поширюються як на синтагматичні зв'язки в межах одного тексту, так і на парадигматичні – в корпусі текстів. Мережа посилянь надає словесному текстові вигляду своєрідної партитури. Суттєво, що драматичний твір своєю будовою наближається до партитури, а відтак реалізує висловлені ще В.Г. Адмоні⁸ та реалізовані К. Леві-Строссом проекти партитурного аналізу словесного тексту.

Концепт як основа ментальної інтеграції узагальнює докорінну полісемію слова яка здійснює на цей концепт зворотний вплив, зокрема передбачається також неявне, імпліцитне знання, необхідне для розуміння вислову, таке як пресуппозиція та дейк西斯, тобто неявні передумови, на які спирається твердження, та спектр тих висновків, які з нього випливають. Відомий вислів про рушницю в пролозі, котра має вистрелити в фіналі, характеризує зручність драматичного тексту для вияву розгортання концепту.

Якщо з погляду когнітивістики спробувати висвітлити «Бояриню» Лесі Українки, то впаде в око увага письменниці до самого концепту, винесеного в заголовок. По суті фразеологія значною мірою побудована саме як витлумачення наскрізного концепту БОЯРИНЯ, вияв його семантичних суперечностей, а через нього пролягає шлях до провідного концепту твору – ВОЛЯ. Цілий вузол семантичних ліній, пов'язаних з цими концептами, постає вже в першій сцені, в обміні репліками між Перебійним (батьком Оксани) та Степаном⁹:

Перебійний: «<...> заберу тебе в полон / поки не визволять бояри».

Степан: «Боже! / Такий полон миліший од визволу».

Тут, по-перше, майстерно обіграно двоїстість сенсу слова бояри, яке одразу виявляє принаймні дві лінії корєференції: одна – до весілля, інша – до загибелі серед боярства. Оскільки, як одразу відкривається, Степан з дитинства знає Оксану, а незабаром відбувається їх шлюб, то бояри з репліки її батька пов'язуються з персонажами традиційного українського весільного обряду, а не з представниками московського чиновництва. З терміном бояри тут поводяться грайливо, наче за ним ще не прозирає інший, зловісний сенс. По-друге, з'являється концепт МИЛИЙ ПОЛОН – образ, що віддавна служив утіленню уявлень про кохання (приміром, вираз «у полоні серця»). Він у такому сенсі не

протиставляється волі. По-третє, вже можна запідозрити, що не все так безхмарно з отим боярством, коли оказіональне словосполучення – концепт БОЯРСЬКЕ ВИЗВОЛЕННЯ викликає негативну оцінку героя.

Цей епізод обігравання двох сенсів концепту БОЯРИ виразно акцентує їхню протилежність, коли починається розгортання характеристик саме того сенсу, що його винесено в заголовок твору. Спочатку він постає як позначення оболонки, штучної шкіри, яку змушена натягати людина серед чужинців, у розмові Оксани з матір'ю Степана¹⁰:

Мати: «<...> як ти бояриня московська, / неначе то б воно й тобі годиться / вбиратися по-їхньому».

Оксана: «<...> І навіщо / Степан убрався в те боярське фантя?»

Тут вражає лексична чутливість Лесі Українки. Адже слово фантя (польське fant) – це позичка з нім. Pfand у значенні «заклад, позика» (за семантикою подібне до спорідненості *плаття* та *платити*, оскільки *плати* – відтини тканини – в давнину служили мірою розрахунків)¹¹. Якщо прочитати останній вислів у етимологічному значенні, то йтиметься не про вбрання, не про одяг, а про віддане в заклад тіло – тіло заручника.

Наступний аспект концепту БОЯРИН розкривається, коли впроваджується ще один його варіант – поняття бояришня в діалозі Оксани з Ганною¹²:

О.: «А ти хіба товаришок не маєш?»

Г.: «Товаришок? От декого там знаю / З бояришень <...> та як до їх ходити?»

<...>

Сидять по теремах, як от і я, / не бачать світу».

Атрибутом бояришни, отже, виявляється «сидіння по теремах», яке аж надто суголосне з поточним виразом «сидіння по тюрмах». До речі, за одним з припущень обидва слова виводяться з давньотюркського джерела, що означає «мур, стіна», отож ефект параномазії тут історично вмотивований. Стан бояришни в такому разі постає як стан окремішності, відособлення, вимушеної ізоляції. Що таке трактування має підстави, свідчить також одна з останніх реплік Степана¹³: «Хто засланий, в турму замкнутий був, / а ми несли кайдани невидимі». Вочевидь терем і становить ті невидимі кайдани, що дорівнюють ув'язненню.

Тут варто привернути увагу до історичної долі зменшувальної форми бояришня, з якої склалося похідне поняття – російське звернення до незаміжніх дівчат «барышня» так само, як бояриня породило дериватив «барыня». Приміром, такі форми вживаються поруч у повісті Гр.Квітки-Основ'яненка «Ярмарка»¹⁴: «Внутри была уже толпа барынь с барышнями». Прикметно, що питання доцільності такого звернення активно обговорювалось у народницькій літературі. Так, у забутій російськомовній драмі П.Я. Соловйова «На пороге к

делу» натрапляємо на промовистий діалог між представницею народницької інтелігенції, яка прибула до села вчителювати і заперечує саме проти такого звернення, та старим лакеєм¹⁵:

Лоніна: «Ха-ха-ха <...> Я не благородие и не барышня, а просто зовут меня Вера Николаевна».

Акимыч: «Этого мы не можем знать, хучь и барышня, а на офицерском положении, и выходит значит: “Ваше благородие!”».

Рефлексія щодо народницького питання про звернення, можливо, позначилася також і на наведених рядках Лесі Українки.

Нарешті, кульмінацію розгортання атрибутів концепту БОЯРИНЯ становить діалог Степана та Оксани з приводу відвідування їхньої домівки московським боярином¹⁶.

С.: «Оксаночко, передягнися швидче / в московське вбрання. Там прийшли бояри<...>/

<...> уклонишся, боярин поцілує / тебе в уста».

О.: «Степане! Що ти кажеш! / Мене бояри цілувати мають?»

Вирішальним аргументом у розмові виявляється розповідь Степана про реальну загрозу: «Ба, ти не знаєш / які тут люди мстиві ... За зневагу / старий боярин візьме, як не вийдеш».

Таким чином, атрибути заручництва та ув'язнення доповнюються тепер мотивом злої мстивості та насильства. Тому саме в цей момент повертається обговорення концепту ВОЛІ, антитеза якої тепер пов'язується з чужинськістю, «бусурменством»¹⁷.

О.: «Та це ж якась неволя бусурменська?»

С.: «я й не казав тобі, що тут воля. <...>

<...> а як я повинен / «холопом Стъопкою» себе звивати / та руки цілувати, як невільник <...>»

У цьому ж місці виникає оказіональний концепт НЕВОЛЬНИЧИЙ (НАСИЛЬНИЦЬКИЙ) ПОЦІЛУНОК. Неволя протиставляється не лише волі, але і коханню, тому саме вона стає джерелом колізій взаємин Оксани та Степана. Про таку невіддільність кохання та волі свідчить і те, що вперше увага персонажів до цього питання повертається саме в зв'язку з заручинами. Розмову про волю розпочинає Степан, освідчуючись у коханні. Згадуючи паничів, які «вибирають квітку для забави, / і тільки ждуть, щоб краще розцвілася», Степан протиставляє себе їм¹⁸: «Мені була б не для забави квітка, / я бачу в ній життя і волі образ», а далі застерігає Оксану: «<...> Я забув, / що ти живеш на волі, що для тебе / привабного нема нічого там, / де я живу».

Суттєво, що тут вжито фігуру так званого гендіадес – оказіональних синонімів: життя і воля. Звідси випливає, що невольництво, відповідно,

рівнозначне смерті. І саме цей висновок реалізується в фіналі, у обміні репліками обох провідних персонажів¹⁹:

С.: *«Вже ж тепера на Україні / утихомирилося»*

О. (гостро): *«Як ти кажеш? / Утихомирилося? Зломилась воля, <...> / Отак і я утихомирюсь хутко / в труні».*

Рівнозначність неволі та смерті визначає і завершення твору. За обрієм сідає сонце, Оксана прощається з ним і з чоловіком: *«Отже, треба вмерти.»*

З мотивом «воля як життя» пов'язується ще один мотив, виражений концептом ЧИСТІ РУКИ, який обрамлює драму. Спочатку він з'являється в репліці Оксани, яка пояснює відмову численним прихильникам²⁰: *«Простягне лицар руку, щоб узяти / мене до танцю, а мені здається, / що та рука червона вся від крові...».* У фіналі ці слова нагадує їй Степан і одержує відповідь²¹: *«от, здається, чисті руки, / проте все мариться, що їх покрила / не кров, а так <...> немов якась іржа».* Реалізації цього концепту в цьому світі, отже, немає. Але промовистим є зіставлення того, чим занечищуються руки: це – іржа та кров, добре відомі атрибути мотивів оспівування зброї (наприклад, про те, як шабля ржавіє без вжитку). Тут, отже, неявно міститься висновок: руки рівнозначні зброї, вони повинні працювати, а не вкриватися тим, що їх занечищує.

Наведений приклад демонструє ще одну важливу перевагу театрального тексту як матеріалу когнітивістики: цей текст завжди постає не лише як пов'язана в цілісність послідовність речень, але і як дискурс, тобто як аргументація тих чи інших положень, а тому створює сприятливі умови для вияву ключових фразеологічних одиниць, що можуть розглядатися як потенційні афоризми – так звані епоніми. Коли врахувати відому з пареміології взаємну обертальність прислів'їв та загадок²², то маємо підстави поширити цю особливість на театральну фразеологію, з огляду на референційні зв'язки, якими визначається її сенс. Тоді висловлювання, об'єднані в театральному тексті, розшаровуються за мірою значущості, від так званих діалогів рамплісажу, багатослів'я (плеоназму) до афористики. Іманентно властива драмі інтенціональність, спрямування до обґрунтування певних тез становить основу такого розшарування: утворюються, з одного боку, образні узагальнення, що спираються на розширення поняттєвого обсягу концептів, а з іншого – словесні заповнення, призначені утворювати сполучну тканину тексту. В когнітивістиці цьому відповідають процеси ідіоматизації та граматикалізації висловлювань.

«Хуртовина» С.Черкасенка, драма з типово мартирологічним сюжетом (дочка власника шахти і водночас прихильниця робітничого руху Марія, головна постать, стає жертвою соціального конфлікту), написана в дусі так званих розмовних п'єс, де основу дії становлять дискусії, зіткнення поглядів на пекучі питання сьогодення. Така композиція робить твір особливо зручним для вияву

аргументації персонажами своїх позицій, а відтак для аналізу фразеологічних засобів, до яких вони вдаються. Промовисто окреслено, зокрема, аргументи колишнього учасника студентського руху, а нині непримиренного противника робітників, управителя шахти Гульбицького, яка передбачає референцію до тогочасних уявлень про соціальні питання. Ці посилення увиразнюються вже у 1-й дії, в дискусії ще з одним управителем, Усовим²³:

Г.: *«Повигонивши свідомий елемент, ви позбудетьесь найкращих, тямких робітників».*

У.: *«На жаль, мушу признатись, що й справді того <...> ці зайдиголови гарні робітники».*

Г.: *«Ага, от бачте. Ні, так не годиться. Краще утворити для них такі умови, щоб вони були слухняним знаряддям в наших руках».*

У.: *«Ну, на них не дуже той <...>».*

Г. (сміється): *«Гай, гай, пане штейгер! Кепський з вас психолог. Видно, що не були в бувальцях».*

В цьому діалозі привертають увагу два моменти. По-перше, Гульбицький цитує один з варіантів прислів'я («бував я в буваличах та видав видаличі») ²⁴, що засвідчує його обізнаність з фольклором, а відтак – з життям народу. По-друге, промовисте цинічне висування мети «утворення умов» для перетворення цього ж таки народу в знаряддя. Така соціальна програма відсилає ще до античних традицій соціотехніки, зокрема, тих, що висловлені в латинському прислів'ї *mundus vult decipi, ergo decipiatur*.

Ще один аргумент, в якому розкривається ворожа до робітників позиція, висувається в дискусії з народолобцем Похмурим, який висловлюється проти революціонера Андрія. Спочатку вони обмінюються репліками²⁵:

П.: *«Маса не пішла за вами й не піде. Вона піде за тим, хто покаже їй хліб, звичайний хліб».*

Г.: *«Цілком згоджуюсь з вами. Голодному треба дати хліба, а не казок. Ви добре це сказали».*

Та далі Гульбицький висуває контраргумент стосовно становища низів:

Г.: *«<...> Людина, котрій їсти нема чого, не питиме по тій простій причині, що не матиме за що. А що ми бачимо у робітників? Загальне пияцтво».*

Тут вжито типовий для початку ХХ ст. софізм, заснований на замовчуванні того, що згадане в ньому пияцтво утверджувалося в низах згори. Ця обставина широко дебатовалась у тій літературі, з якою вочевидь був обізнаний С. Черкасенко – приміром, у популярній розвідці І. Прижова про історію торгівлі алкоголем у Російській імперії або в не менш гучній публікації одного з лідерів майбутнього Соцінтерну Ван дер Вельде²⁶. Таким чином, фразеологія персонажа відсилає до сучасної публіцистики та її історичних витоків. Інакше кажучи, фразеологія розкриває свій сенс у відсиланні до гіпертексту, утвореного цією

публіцистикою, а її розуміння передбачає неявне, імпліцитне знання про існування такого гіпертексту.

Один з концептів, що визначається такою референцією, подано у фразеологізмі ХВИЛІ ЖИТТЯ. Уперше він виринає у репліці згаданого Похмурого²⁷: *«Коли підіймаються хвилі на морі життя, то воно хвилюється тільки зверхечку й робить цілковиту ілюзію, ніби схвилювалося до дна. А дно мовчить, притаївшись в своїй таємності»*. Цей вислів укупі з образом моря життя відсилає до надзвичайно популярної на початку ХХ ст. філософії життя. Водночас тут з'являється образ дна, глибини як неосяжної суті життя, з яким ідентифікуються уявлення про низи суспільства (досить згадати драму «На дні» М.Горького, що здобула шалений успіх у річищі натуралістичних уподобань епохи).

Інший аспект цього концепту розкривається у 2-й дії в репліці сестри Гульбицького Соні, розчарованої в житті²⁸: *«Нелегко тепер знайти людину безпосередню, котру не знівечило б життя, жбурляючи на своїх хвилях <...> та я вже одспівала свою пісню життя на його бурхливих хвилях і воно викинуло мене на берег»*. Тут впроваджується ще один варіант концепту – ПІСНЯ ЖИТТЯ, який відсилає тепер до ще одного дискурсу – до сентиментальної романсової лірики, яка поділяла популярність з філософією життя. Водночас вихідний концепт ХВИЛІ ЖИТТЯ прибирає загрозливої конотації того, що руйнує життя окремих людей. Інакше кажучи, вихідний концепт роздвоюється, подається в амбівалентному вигляді пари ХВИЛІ ЖИТТЯ – ПІСНІ ЖИТТЯ, що тлумачаться як антитези.

Саме останній, деструктивний аспект руйнування світу «хвилями життя» відчутний у фіналі, в одній з останніх реплік Марії, де наче проречена її близька загибель²⁹: *«Прийшов хтось та взяв щось. Хвилі життя не минули й мого спокійного захистку»*. Ця репліка залишиться незрозумілою, коли перше речення сприйняти лише в дослівному значенні. А між тим воно являє собою майже дослівну цитату відомої загадки, поданої в збірнику Номиса (№ 57)³⁰: *Прийшов хтось та взяв щось, бігти за ним та не знайти за ним*. Відгадка – вітер, відомий символ спустошення домашніх вогнищ. Вітер і хвилі сполучаються тепер в єдину руйнівну силу, символізовану фразою Марії.

Мартирологічна фабула і композиція розмовної п'єси дають нагоду розгортання аргументації в сперечанні персонажів у «Патетичній сонаті» М. Куліша, де також загибель провідної героїні Марини становить об'єднувальну подію, до якої спрямовані в остаточному рахунку дискусії дійових осіб. Відзначимо тут лише два концепти, що їх ужито як аргументи в цих нескінченних дискусіях. Один з них – це концепт НЕПРОШЕНИЙ ГІСТЬ, тобто той, хто входить без запрошення, без привітання, кого не чекають. Спочатку автор звертається з відповідною фразою до образу Марини в своєму видінні

(дія 2)³¹: «<...> ви не здивуйте, що я непрошений, – скажу, – непрошено зайшли ви до мене у серце! Ні, не так. <...> Ні, – я, не спитавшись увійшов, це привілей старців і закоханих». У фіналі він чує віддзеркалену відповідь приреченої до страти Марини³²: «Ви, не спитавшись, увійшли, – це привілей старців, закоханих і, здається, катів». Так відбувається обертання концепту: виникає образ «каткоханець» – типовий персонаж літератури декадансу, популяризований, зокрема, «Баладою про Редінгську в'язницю» О.Вайлда. Ще один аргумент, який виникає в дискусіях дійових осіб і містить референцію до сучасного гіпертексту – це концепт КІНЬ-ГОЙДАЛКА. Автор звертається до нього двічі у діалогах з Мариною, і обидва рази його міркування фактично спростовуються. Спочатку в 4-й дії йдеться про уточнення образів коней³³:

Я: «<...> він мчав на паличці. Жив мріями. Жив у минулому. Тепер він хоче жити прийдешнім. Пересідає на коня».

М.: «На якого?»

Я: «На якого?.. На огняногривого! У революції їх багато».

М.: «Перекажіть, що на нього ждала й жде біля української криниці самотня українська дівчина <...> з нею виглядає стара рідна ненька. Виглядає синів своїх із солдатів на вороних, на козацьких конях <...>».

Я: «Ці коні вже в музеї».

М.: «Ці наші коні у когось на припоні! <...>»

Відзначимо, що останнє речення – не що інше, як цитата з відомої думи про Берестейську битву («А де ж твої, Хмельниченко, воронії коні? / У гетьмана Потоцького стоять на припоні»)³⁴. Питання про те, які ж ті реальні коні, що на них збирається пересісти автор, залишається без відповіді, натомість трохи далі уїдливо висміяне уявлення про інтернаціоналізацію в репліці невідомих перехожих³⁵: «<...> всі мови хочу знати і вже трошки знаю <...> Гранд-отель це тобі що? Орієнбанк, скажи? <...> ну, нація, – це, правда, нація. А панація тоді що? Чи, скажім, антракт? <...> Крути революцію без антракту, от що!» Така тирада демонструє самоспростування своєю абсурдністю.

У фіналі вдруге повертається мотив пересідання з гойдалки на коня³⁶:

Я: «<...> жив минулим. Тепер я хочу жити днем прийдешнім. Благословляю день майбутній і пересідаю на коня!»

М.: «На якого?»

Я: «На якого? На світанку нового дня революція напуває коней. У революції їх багато».

М.: «Революція напуває коней. На світанку. Напуває, звичайно, з української криниці. <...> Я вийду з хати – безсонна од бажання дівка – з відрами по воду і напою вашого коня <...>».

Контраргументом тут виявляється давній образ козака і дівчини біля криниці, що, як відомо, відтворює євангельський мотив Самаритянки. Тоді з

психоаналітичного погляду мотив пересідання з гойдалки на коня становить вияв комплексу притлумленого або затриманого інфантилізму (що посилюється завдяки згадкам про коханця – ката, тобто Ерос – Танатос, за психоаналітичними уявленнями). Автор прагне вибратися з дитинства, прагне дорослішати, але він не в змозі цього здійснити.

Отже, театральний текст – це дискурс, в якому фразеологічні одиниці розшаровуються за поняттєвим обсягом: серед них вирізняються ключові, вузлові висловлювання, які становлять образні узагальнення та протиставляються «сполучній тканині» тексту, утвореній загальними місцями малозначущих обмінів репліками та епізодичного «говоріння» заради заповнення місця (так званий рамплісаж). Ці вузлові фразеологічні одиниці, утворюючи потенційний фонд афористики³⁷, покликані аргументувати вчинки персонажів, а відтак їх сенс залежить від розгалуженої мережі кореференції, посилянь як у межах самого тексту драми, так і поза її межами. Такий підхід до окремих реплік драми дає змогу повніше виявити їхній прихований зміст, надаючи додаткові можливості їх творчої сценічної інтерпретації.

¹ Старицький, М. Твори в 6-ти т.– К.: Дніпро, 1989. – Т. 2. – С. 354.

² Там само. – С. 364.

³ Там само. – С. 385.

⁴ Там само. – С. 397–398.

⁵ Там само. – С. 391.

⁶ Там само. – С. 419.

⁷ Див. Болдырев Н.Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004. – № 1. – С. 18–36.

⁸ Адмони В.Г. Основы теории грамматики. Изд. 2-е. – М.: УРСС, 2004. – (Лингвистическое наследие XX века) – С. 43–44.

⁹ Леся Українка. Бояриня. Драматична поема. – К.: Богдана, 2006. – С. 5.

¹⁰ Там само. – С. 25–26.

¹¹ Див. Brückner A.I. Słownik etymologiczny języka polskiego. – Warszawa: Wiedza powszechna, 1970. – S.118.

¹² Леся Українка. Бояриня. Драматична поема. – К.: Богдана, 2006. – С. 31–32.

¹³ Там само. – С. 78.

¹⁴ Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Збір. творів у 7-ми т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 4. – С. 405.

¹⁵ Соловьев Н.Я. На пороге к делу / Русская драма эпохи А.Н.Островского. – М.: Изд. Московского ун-та, 1984. – (Университетская библиотека). – С. 359.

¹⁶ Леся Українка. Бояриня. Драматична поема. – К.: Богдана, 2006. – С. 39–41.

¹⁷ Там само. – С. 41.

¹⁸ Там само. – С. 17.

¹⁹ Там само. – С. 73.

²⁰ Там само. – С. 18.

²¹ Там само. – С. 75.

²² Див. **Юдкін-Ріпун І.Н.** Универсальные концепты в белорусских и украинских загадках / Питанні мистацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. – Вып. 4. – Мінск: Права і эканоміка, 2008. – С. 464–468.

²³ **Черкасенко С.** Твори в 2-х т. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1. – С. 376.

²⁴ Див. про це прислів'я докладніше **Юдкін-Ріпун, І.М.** Семантика опорних слів як предмет культурології. Культурологічний аспект опорних слів: тропи, перифрастика, семантична атракція. / Українське народознавство. Стан і перспективи розвитку на зламі віків. Матеріали міжнародних науково-практичних читань, присвячених пам'яті українського фольклориста Михайла Пазяка. Київ, 2000. – С. 319–326.

²⁵ **Черкасенко С.** Твори в 2-х т. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1. – С. 392–393.

²⁶ Див. **Прыжов И.Т.** История кабаков в России в связи с историей русского народа. Репринтное воспроизведение. – М.: СП Book Chamber international, 1991. – 272 с.; **Вандервельде Э.** Социалистические этюды. Введение. 1. Социализм и алкоголь. 2. Социализм и религия. 3. Социализм и искусство. – М.: Изд. Е. Д. Мягкова «Народная мысль», 1906. – 160 с.

²⁷ **Черкасенко С.** Твори в 2-х т. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1. – С. 391.

²⁸ Там само. – С. 401.

²⁹ Там само. – С. 443.

³⁰ **Номис М.** Українські приказки, прислів'я і таке інше. – К.: Либідь, 1993. – (Літературні пам'ятки України). – С. 639.

³¹ **Куліш М.** Твори в 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 192.

³² Там само. – С. 254

³³ Там само. – С. 219

³⁴ **Юдкін І.М.** Формування визначників української культури. Культурологічні студії Київ, 2008 – (Інститут культурології Академії мистецтв України) – С. 39.

³⁵ Там само. – С. 220.

³⁶ Там само. – С. 257.

³⁷ Див. **Юдкін-Ріпун І. М.** Фразеологія прислів'їв та афоризмів у аспекті діячності / Слов'янські обрії. – Вып. 2. – XIV міжнародний з'їзд славистів (7.09–16.09.2008, Охрид, республіка Македонія). – К., 2008 (НАН України. Український Комітет Славистів). – С. 854–855.

«І НЕ ЗАЛИШИЛОСЬ НІКОГО...»
(До проблеми духовності сучасного кіномистецтва)

У статті розглянуто одне із базових етико-філософських понять «духовність» в аспекті сучасного кінематографа.

Також висвітлюються концептуальні питання естетичного простору постмодерну, зокрема: проблема духовного відчуження, моральнісного релятивізму в мистецтві, інверсійні процеси в системі «мистецтво – маскультура».

Ключові слова: *духовність, моральнісний ідеал, художність.*

В статье рассмотрено одно из базовых этико-философских понятий «духовность» в аспекте современного кинематографа; а также концептуальные вопросы эстетического пространства постмодерна, в частности: духовное отчуждение, нравственный релятивизм в искусстве, инверсионные процессы в системе «искусство – маскультура».

Ключевые слова: *духовность, нравственный идеал, художественность.*

In the article one of the basic ethic and philosophic notion «spirituality» is took up in the aspect of modern cinematography. A range of conceptual problems of aesthetical space of postmodern, namely spiritual estrangement, moral relativity in art, inversion processes in the system «art – mass culture», are also considered in it.

Keywords: *spirituality, moral ideal, artistic.*

«Я не боюся загибелі науки.

Смерть мистецтва – ось що насправді лякає».

Метерлінк

В одній із бесід з приводу творчості А.Тарковського ієромонах Феодор висловив думку, що «дійсна духовність в мистецтві неможлива». Завдання мистецтва полягає в тому, щоб возвеличити людську душу, так би мовити розпушити її і підготувати для сприймання насіння духовного. Духовне ж мистецтво – це молитва, це життя людини во Христі»¹.

Отже, варто розібратися – чи справді можлива духовність у мистецтві і який зміст ми вкладаємо в саме поняття *духовність*.

Проблема духовності є центральною для мистецтва за будь-яких часів. Без її акцентуалізації аксеологічний аспект мистецтва втрачає свій сенс. Проте поняття духовності вкрай рідко ставало об'єктом дослідження мистецтвознавців, в тому числі кінознавців. Хоч як парадоксально, але найбільшу увагу цьому питанню приділялося за радянських часів. Зокрема, можна назвати поодинокі монографії Є.Громова «Духовність екрана» (М., 1976), А.Медведева «Духовний світ героя радянського кіно» (М., 1984). Тема духовності час від часу спливала в статтях Сергія Герасимова, Андрія Тарковського, Василя Шукшина та інших кіномитців. Водночас, цим поняттям здебільшого маніпулювали, як кеглюю, вкладаючи в нього абиякий зміст, натомість не переобтяжуючись його тлумаченням.

Треба зазначити, що в філософії поняття духовності залишається одним з найбільш розмивчастих і полемічних. Хоча, до феномену духу зверталось чимало мислителів, починаючи зі Стародавньої Греції. Так, у працях Платона, Аристотеля, Плотіна дух трактується як космологічне, безособистісне, формоутворювальне начало. В християнській традиції дух, навпаки, постає як особистісний абсолют, воля (бога), що утворив світ із самого себе.

Чималу лепту в осмислення категорії духу вніс Гегель, який збудував філософію світового духу, що має надіндивідуальну чуттєвість, об'єктивізовану форму існування, і виявляє себе як систему логічних категорій, котрі розвиваються.

Натомість М.Шелер, поряд з «класичним» ототожненням «духу зі всемогутнім Богом» сприймав дух «як усю культурно-творчу діяльність людини, як сукупність всіх моральних, логічних, естетичних і художньо оформлених актів»².

У сучасній українській філософії найбільш плідно проблема духовності представлена в роботах Г.Горак, в яких «справжня сутність духу» пов'язана з людиною і поза нею не може реалізуватися. Зокрема, людина постає як носій, творець і «оживлювач» суспільної сили у вигляді форм суспільної свідомості та інших об'єктивізованих і втілених у предметні форми (книжки, картини, скульптури, правила і т.ін.) духовних надбань, що є «мертвим нагромадженням» без їх оживлення індивідуальним мисленням, почуттям, індивідуальним споживанням і творенням духовного. «Дух – це той простір, – пише авторка, – відмінний від матеріалістичного, у якому формується і чинить людська особистість як духовна істота. Він, очевидно, пов'язаний з космічною буттєвістю людини, бо є надто специфічним космічним утворенням, у якому акумульовано духовну енергію людства, що є вищим ще недостатньо збагненим її виявом,

завдяки якому здійснюється процес саморозвитку Космосу на рівні рефлексії і цілепокладання»³.

Таким чином, сучасне філософське тлумачення духовності залучає низку важливих понять – «ідеал», «цінність», «норма», «цілепокладання» тощо, які відтворюють багатоаспектність цього поняття, даючи можливість, зокрема, уникнути обмежень релігійно-містичних конструкцій. Також необхідно зазначити, всі аспекти, що утворюють поняття духовності, так чи так, повинні бути морально зорієнтовані. Скажімо так: моральність (рос. «нравственность») є наріжною засадою духовності. Адже, коли гору бере, скажімо, суспільно-політичний або соціальний фактор, – мета починає домінувати за будь-що і, врешті-решт, виправдовувати всі засоби її досягнення, руйнуючи тим саме поняття духовності.

Український філософ В.Малахов виділяє також таке поняття, як *вчинок*, який визначається як «практичний акт цілеспрямованого утвердження певних моральнісних цінностей у ситуації, де ці цінності беруться під сумнів або заперечуються»⁴. Як приклад, науковець наводить сумнозвісну подію від 4 вересня 1965 року з приводу зустрічі творчої групи фільму «Тіні забутих предків» (1964, реж. С.Параджанов) з глядачами, коли із емоційною промовою на захист національного, самобутнього кінематографа, свободи творчої особистості виступив Іван Дзюба. Його виступ підтримали Василь Стус і В'ячеслав Чорновіл, які незабаром усі жорстоко поплавилися за свій *Вчинок*.

Таким чином, «утвердження цінностей у цупкій структурі вчинку по суті невіддільне від «суворої прози» практичного цілепокладання – тільки завдяки цьому воно й не лишається головною декларацією, а постає дієвим проявом людського духу тут і тепер, у «силовому полі» даного моменту»⁵.

За радянських часів, на відміну від наших, проблема духовності посідала не останнє місце в працях науковців. Звичайно, були тут свої недоліки і обмеження. Насамперед, проблема духовності зводилася, головним чином, до матеріалістичного аспекту, втрачаючи свою метафізичну глибину. Суспільно-політичні цінності мали панувати над загальнолюдськими. І на додаток, згідно з так званою «теорією двох потоків», буржуазному способу життя загалом відмовлялося у духовності. Внаслідок цього мистецтвознавчі роздуми з приводу духовності часто-густо перетворювалися на якусь мудровану тарабарщину, на кшталт: «духовність радянської людини – це <...> єдність громадянської позиції, світогляду і моральності, які результуються в активній суспільно-трудовій діяльності в ім'я добробуту народу, <...> глибока зацікавленість в долях країни і світу, напруженість і яскравість внутрішнього життя, благородство і широта думок...»⁶.

Проте в мистецтві, зокрема кінематографі, ситуація почала змінюватися наприкінці 1950-х років, коли в центр уваги потрапила людина. Проблема

духовності почала ототожнюватись насамперед із проблемою героя, тобто особистості. Шістдесяті роки принципово переакцентували саму проблему героя в мистецтві, коли «незадоволеність світом починається із незадоволенням самим собою», а «необхідність перевлаштування взагалі, сприймається насамперед як необхідність перевлаштування особистого життя»⁷. Фільми цієї доби режисерів М.Ромма, Ю.Райзмана, М.Хуцієва, В.Шукшина та ін. досліджували насамперед не ідею, а людину, світ її думок, почуттів, бажань.

Отже, можна говорити, що в 1950-ті роки, в радянському (і світовому в цілому) кіномистецтві поступово формується і визначається духовність екранного простору як предмет мистецтвознавчого дослідження.

Також не буде перебільшенням стверджувати, що духовність мистецтва передусім визначається духовністю його героїв. На думку одного з провідних російських філософів А.Гусейнова, поняття духовності має розумітися як «звернення людини до вищих цінностей – до ідеалу, як свідомий потяг людини до самовдосконалення, наближення свого життя до цього ідеалу – одухотворення»⁸.

Водночас, оскільки «високі» чи загальнолюдські цінності є приналежністю світу духовного, то відсутність таких орієнтирів свідчить про те, що ми потрапляємо в царину бездуховності.

Одним із визначальних понять постмодернізму є трансгресія як вихід за межі звичного, традиційного і створення нової свідомості, що також передбачає ревізію в сфері морально-етичних відносин. Децентралізація, спонтанність, анархія, до яких тяжіє сучасна соціокультурна ситуація, привносить в етику не тільки плюралізм думок, а й релятивізм фундаментальних ціннісних понять – «добро», «любов», «справедливість» і т.д.

Особлива місія, на думку певного кола філософів покладається на імморалізм як одну з визначальних філософських позицій постмодернізму. Та хоч до якого б терміна ми вдавалися – «імморалізм» чи «аморалізм» – суті це не змінює. Хоч скільки повторюй – «лукум, лукум...», а в роті від того солодше не стане. Аморалізм – це етичний принцип, що виправдовує егоїзм, індивідуалізм; негативне ставлення до загальнолюдських моральних цінностей.

Зрозуміло, що людство у своєму еволюційному поступі не може довгий час тупцювати на місці. Змінюється сама людина, її уявлення про Всесвіт, суспільне життя, отже, зазнає змін і сфера моральних імперативів суспільства. Водночас, процес релятивізації цінностей, що наростає, як його визначав Ж.Бодрійяр, «вірус розсіювання», несе не тільки оригінальний погляд, незаангажовану думку, а і приховує досить небезпечні пастки, що можуть зумовити руйнацію наріжних засад сталого розвитку суспільства.

Якщо теоцентризм премодерну поступився місцем раціоцентризму модерну, то сьогодні соціокультурний простір опановує нігілізм людини постмодерну.

Для такого героя не існує непорушних законів, визначених авторитетів, він живе у нелінійному світі, де все може статися, де майбутнє невизначене і незумовлене навіть Богом. І якщо модерн можна характеризувати як часи «сутінків богів», постмодерн – як добу «смерті богів», то сьогодні настає доба *сюрмодерну* – «після кінця світу», або «творення наднової реальності», штучного, віртуального світу*.

Штучний світ, масштаби якого постійно нарощує наша цивілізація, становить дедалі більшу загрозу для всього природного, зокрема цілісності людської особистості. Штучне середовище (збільшення мегаполісів, нарощування промислово-технічного потенціалу за рахунок знищення природних ресурсів), штучне суспільство (суспільство споживання), штучний інтелект (глобалізуюча комп'ютерна система), штучна інтелігенція (адміністративно-командний апарат), штучна культура (маскультура), штучне здоров'я (ліки, біостимулятори), штучна зовнішність (пластична хірургія) і, нарешті, штучні діти з пробірки. Все це спрощує життя сучасної людини, проте суттєво обмежує її ініціативу, гальмує її творчий розвиток, духовно знекровлює суспільство.

Наразі ми стикаємося із явищем так званого *соціального відчуження*, сутністю якого стає інверсія, тобто порушення природних зв'язків між об'єктом і суб'єктом. Цей феномен проявляється в різних сферах людської діяльності, насамперед матеріальній – соціально-політичній, економічній і, як наслідок, у сфері надбудови – духовній (мораль, ідеологія, наука, мистецтво). В сфері етичних відносин відчуження виявляється в спотворенні моральних цінностей, моральному релятивізмі, лицемірстві та нігілізмі. В ідеологічній сфері політичні інститути починають домінувати над культурою, засоби масової інформації використовуються як засіб психологічної обробки широких верств населення, вкорінення в свідомість ідеологічних кліше і штампів.

Дослідник Святого Письма, протоієрей В.Свешников виділяє суттєву характеристику, що вказує на особливе викривлення моральності людей останнього часу «напередодні» кінця світу – лицемірство: «вони мають вигляд благочестя, але сили його відреклися». Також вказано і моральну причину відходу від внутрішнього благочестя: «Здорової науки не будуть триматись, але за своїми пожадливістями виберуть собі вчителів, щоб вони їх вуха влещували (по-слов'янськи більш точно – «чешемі слухом»)»⁹. Внаслідок такої «моральної та інтелектуальної сверблячки», тобто викривлених загальних настанов, людина починає замість духовних реальностей сприймати її симулятивні подоби.

Отож члени спільноти звикають отримувати задоволення не від самого життя, а від його ерзаців. Навіщо книги, коли є комікси; вишукана їжа, коли є

* Ця ідея знайшла своє віддзеркалення в американському культовому блокбастері «Матриця».

фаст-фуд; безпосереднє спілкування, що його замінює Інтернет; любов, яка витісняється швидким сексом і т. ін.

Процес соціального відчуження, в контексті якого відбувається вульгаризація наріжних загальнолюдських цінностей особливо наростає у сучасну добу постіндустріального суспільства, загрожуючи самому людству. Аналізуючи теоретичну спадщину С.Рубінштейна*, російський дослідник Г.Батищев наголошує, що неповноцінний образ Всесвіту є, звісно ж, наслідком неповноцінності людини, яка сама цілком винна в тому, що виробила собі лише такий її образ. Разом з тим, неповноцінне, сурогатне уявлення про Всесвіт має зворотний негативний вплив на людину, руйнуючи її буття, поглиблюючи дисгармонійний стан, навіть протистояння діалектиці Космогенезу..¹⁰

Особливо загрозової руйнації зазнає духовна сфера, коли за відсутністю Абсолютно-суцього відкривається перспектива обоготворення людини. В основі такої етики, що зводить в абсолют саму людину, полягає *стирання відмінності* між життям і смертю, добром і злом, прекрасним і потворним. Наразі залишається лише один крок від нігілізму до цинізму, який заперечує будь-які загальнолюдські цінності. Така *безсовісна* логіка моралі свавілля і вседозволеності веде до явища, що його великий письменник і мислитель Ф.Достоевський назвав «бісівством».

У сфері мистецтва інверсійний процес віддзеркалюється насамперед у масовій культурі, зорієнтованій на естетичну нерозвиненість відчуженої свідомості. Обмеженість соціальної практики, як наслідок, має досить обмежений діапазон почуттів, які індивід волів би пережити у спрощеній художній формі. Цій потребі саме і відповідають підробки «масової культури», які, своєю чергою, сприяють не формуванню естетичного смаку, а, навпаки, – дегуманізації і навіть духовній руйнації особистості.

Найнебезпечніша особливість стихії маскультури полягає в тому, що вона деперсоніфікує людину, стираючи її соціальне обличчя.

Згадаймо чудовий фільм кінця 1960-х років «Липневий дощ» режисера М.Хуцієва. У перших кадрах камера фіксує увагу на одухотворених, сповнених гідності обличчях з картин майстрів доби Відродження, які разюче дисонують із гомінким і невиразним людським натовпом великого сучасного міста. Та незабаром дія переноситься у копіювальний цех, де випуск тих самих шедеврів людського генія поставлений на широкий конвеєр. І ось уже зникає індивідуальність, десятки, сотні й тисячі чудових облич з репродукцій зливаються в єдиний потік, натовп на кшталт того, який ми тільки-но бачили на вулицях Москви. Так народжується образ «масової людини», яка, за аналогією

*Сергій Леонідович Рубінштейн (1889–1960), рад. психолог і філософ, автор багатьох праць, зокрема, книги «Людина і світ» (видана посмертно).

Ортеги-і-Гассета, уподібнюється поплавцеві, що плине за течією. Головна чеснота такої людини полягає в тому, що вона «як усі» – безлика, слухняна і цілком керована. За висловом О.Тофлера, перетворена на «політичного євнуха».

Маскультура невід’ємно пов’язана із засобами масової інформації. А масове поширення художньої культури, своєю чергою, передбачає серійність, стандартизацію і, як результат, – девальвацію її зразків. Величезна кількість сучасних телесеріалів лише створює ілюзію різноманітності, плюралістичності художнього простору. Насправді, за цим явищем часто густо приховуються банальність і тривіальність, оздоблені тими ж самими еротизмом і агресією.

Екзистенціальний герой, на якого, до речі, робив ставку постмодерн, щораз частіше залишається в минулому. Сучасний світовий кінематограф може лише ностальгувати за філософською глибиною, непересічною палітрою емоційних нюансів фільмів 60–70-х рр. Для філософії постмодерну характерною є тотальна негачія поняття буття як такого, отже, втрачає цінність і життя окремої людини. Її буття відносне, а значить не заслуговує на особисту драму. Головна трагедія сучасного мистецтва (яке дедалі більше перетворюється на маскультуру) полягає в тому, що людина перестала бути проблемою. Це як у Б.Пастернака: «Я человека потерял – с тех пор, как всеми он потерян». Невдовзі мистецтвознавці, ніби Діоген Сінопський, блукатимуть удень із ліхтарем у руках, а на запитання «що шукаєте?» відповідатимуть – «людину!».

Найціннішим відкриттям фільмів так званого неореалізму було, насамперед, відкриття людини як проблеми, особиста драма якої сягала космічних масштабів. Зупинка людського серця сприймалася ніби планетарна катастрофа. Сьогодні, як правило, ми маємо справу не з людиною як проблемою, а людиною із проблемами, або, точніше, із певними колізіями, які зазвичай розв’язуються жваво, без особливих затрат духовної енергії.

Не може не насторожувати загальна тенденція світового кіно, включно з пострадянським, до розмивання критеріїв визначення «позитивний герой». Знову таки, можна по-різному ставитися до цього поняття, проте розвиткові цивілізації необхідна наявність концепції не тільки суспільства, а й *ідеалу людських якостей* як перспективи, нарешті, стимулу духовного розвитку. На цьому, до речі, наголошували ще стародавні греки, оскільки без наявності такого втрачає смисл інститут виховання.

За прикладами не треба далеко ходити. Якщо раніше люди, які переступили закон, вважалися поза суспільством і мали дістати відповідне покарання (за словами Гліба Жеглова – «злочин повинен сидіти в тюрмі!»), то тепер такі псевдогерої навчають підростаюче покоління певним навичкам своєї «майстерності» («Злочин»), обіймають поважні посади, визначають політику, добре їдять і п’ють, до того ж вимагають любові за свою широку душу («Бандитський Петербург», «День народження буржуя», «Next» і т. ін.) І якщо

раніше «кримінальний елемент» і потрапляв у епіцентр уваги, то він заслуговував на це. Перед глядачем розгорталася масштабна драма людської душі, яка болісно намагалася знайти відповідь на сакраментальне питання сенсу свого буття. І хоча ця тематика не заохочувалася в радянські часи, саме такими ми побачили героїв В.Шукшина – Степана Воеводіна з фільму «Ваш син і брат» і Єгора Прокудіна з «Калини червоної». Звісно, все було зовсім не просто і не однозначно. У фінальних кадрах фільму «Ваш син і брат» один із персонажів зауважує: «Сам винен, жив би як слід». На що інший запитує: «А як слід?» Часто, шукаючи свою правду, герої Шукшина так її і не знаходили. І, на відміну від сучасних героїв, які не знають і, головне, не хочуть знати – «як слід жити», шукшинівські прагнули знайти відповідь на це сакраментальне питання. Душевною напругою, муками совісті вони завойовували право на співчуття до своєї долі. Це відбувалося тому, що на екрані панувало реальне життя, а не його паліативи хоча б і під квазіестетичною паткою.

До речі, сам В.Шукшин свого часу писав: «Коли герой не вигаданий, він не може бути тільки моральним або тільки неморальним. Та коли він вигаданий, щоб догодити комусь чи чомусь, ось тут він, герой, – стає явищем саме неморальним»¹¹.

Ось і маємо ситуацію, коли характери начебто заявлені, а художні образи відсутні. Сьогодні ж місце художнього образу посідають так звані «симулякри», тобто ерзаци мистецтва, облудність, потворне відображення, бліда подoba. «Симулякр – <...> це знак, який не може бути введений в сферу мови, засвоєний, висловлений. Він не належить до сфери символічного та експресивного. Він весь існує у сфері мікровідмінностей»¹².

Розпад системи естетичних цінностей, який набув конкретних ознак у 1970-ті роки, сьогодні є очевидним навіть для недосвідченого обивателя.

Парадоксальним у цій ситуації є те, що масовий глядач і не переймається тією тотальною ілюзією, підміною етичних та естетичних орієнтирів. Складається враження, що якби вивели з гри того «Сусаніна», який водить глядача болотами людських вад, слабкостей, інстинктів і потворств, то він (глядач) страшенно б обурився і витребував свого ката назад. Напрошується запитання, а чим, власне кажучи, відрізняється сучасний суспільний міф від міфу сталінської доби? А насамперед тим, що люди, які відтворювали ту, єдину, міжнаціональну міфотворчу систему, як і ті, що її споживали, щиро вірили в неї і мали впевненість у завтрашньому дні. І якщо в реальному житті далеко не все було так, як на екрані, то принаймні так мало бути. Навіть страшно зіставляти наївні фільми Г.Александрова, І.Пир'єва та іже з ними із розгулом тероризму,

мафії, безчинством державних мужів, жорстокістю, продажністю і розпустою, що виливаються на глядача із сучасного екрана.

На жаль, негативні тенденції продовжують прогресувати. Характерною особливістю сучасного кінематографа, зокрема і російського, стає поступовий «геноцид позитивного героя» – «Мені не боляче», «Вантаж 200» (обидва О.Балабанова), «Глянець» (А.Михалкова-Кончаловського), «Два в одному» (К.Муратової). На цю тенденцію звертають увагу дедалі більше дослідників. «Інші часи, інші герої, – пише російський автор М.Сєдов. – “Новоросійське кіно” робить з населення дурнів, зводить його інтелектуальний потенціал до мінімуму... Масового глядача звели до стану, який... можна задекларувати двома словами: “Піпл схаве!” <...> Схоже, російський і американський кінематограф помінялися місцями... Американці зуміли витиснути з радянського кіно все найкраще, в той час як росіяни чинять із багатою голлівудською спадщиною точнісінько навпаки»¹³.

Ситуація чимдалі більше починає нагадувати сумнозвісну лічилку про десять негреньят, коли врешті-решт, не залишилось нікого... Ну що ж, немає людини, немає й проблем!

Найприкріше, що з втратою позитивного героя, постійною концентрацією на «мертвому» боці життя автори втрачають саме мистецтво, пропонуючи глядачеві лише його паліативи.

Моральний, культурний, соціальний обрис нашого майбутнього значною мірою залежить від духовних пріоритетів, що їх пропагують сьогодні. Відсутність соціальних орієнтирів є небезпечною для будь-якого суспільства, адже воно уподібнюється сліпому, який щомиті наражається на небезпеку. Відсутність морально-етичних ідеалів є небезпечною вдвічі, оскільки підштовхує до безодні людську душу, яка, можливо, є найціннішим і водночас найкрихітшим витвором нашого Всесвіту.

Свого часу Ф.Достоевський у нотатках зазначав: «При повному реалізмі знайти людину в людині». Тобто розкрити її духовну сутність. Адже людина може бути і людинобогом, але може перетворитися на звіроподібну істоту. І тільки моральна краса *вчинку* розкриває силу і велич людського духу. Саме в цьому розумінні «краса врятує світ».

¹Томачинский В. Подлинная духовность в искусстве невозможна // SOS. – 1999. – № 3 (6).

²Горак Г. Філософія: Курс лекцій. – К.: Вілбор, 1997. – С. 124.

³Там само. – С. 125.

⁴Малахов В. Етика. Курс лекцій: Навч. посібник. – К.: Либідь, 2000. – С. 277.

⁵Там само. – С. 279.

⁶Громов Е. Духовность экрана. – М.: Искусство, 1976. – С. 8–9.

- ⁷ **Медведев А.Н.** Духовный мир героя советского кино. – М.: Знание, 1989. – С. 13.
- ⁸ **Гусейнов А.А., Апресян Р.Г.** Этика. – М.: «Гардарики», 2000. – С. 382.
- ⁹ **Протоиерей Владислав Свешников.** Очерки христианской этики. – Паломник, 2001. – С. 134–135.
- ¹⁰ **Батищев Г.С.** Философская концепция человека и креативности в наследии С.Л. Рубинштейна // Вопросы философии. – 1989. – № 4.
- ¹¹ **Шукшин В.** Нравственное есть Правда. Сб. Искусство нравственное и безнравственное. – М.: Искусство, 1969. – С. 139.
- ¹² **Седов Н.** Отметка // Секретные материалы. – 2007. – № 18 (218). – С. 31.
- ¹³ **Ямпольский М.** Смерть в кино // Искусство кино. – 1991. – № 9. – С. 58.

ІСТОРИОГРАФІЯ. ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО

УДК 334. 772.8 + 0.53.13. + 08.013

Роман РОСЛЯК

УКРАЇНСЬКЕ КІНЕМАТОГРАФІЧНО-ФІЛЬМОВЕ ТОВАРИСТВО «УКФО–Г.І.ЛІБКЕН» ТА ЙОГО СТАТУТ

Стаття знайомить з одним із провідних кінопромисловців Російської імперії Г.Лібкеном, його діяльністю в Україні після еміграції в 1918 році з радянської Росії. Публікується статут Українського кінематографічно-фільмового товариства «УКФО – Г.І.Лібкен».

Ключові слова: акціонерне товариство, статут, еміграція.

Стаття знаєомит с одним из ведущих кинопромышленников Российской империи Г.Либкеном, его деятельность в Украине после эмиграции в 1918 году из советской России. Публикуется устав Украинского кинематографического фільмового общества «УКФО – Г.И.Либкен».

Ключевые слова: акционерное общество, устав, эмиграция.

The article concerns one of the most important film-producers of Russian Empire, G.Libken, and his activity in Ukraine after emigration from soviet Russia in 1918. The full-scale text of Ukrainian Cinematic Association »UKFO – G.I.Libken” statute is included.

Keywords: statute, emigration, joint-stock company.

Докладне вивчення, а відтак і написання комплексного дослідження з історії вітчизняного кінематографа, неможливе без вивчення багатьох його аспектів, зокрема, й діяльності російських кінематографістів на українських теренах, які через різні причини після Жовтневого перевороту 1917 р. в Петрограді змушені були залишити свою Батьківщину.

Завдяки зусиллям російських кінознавців, серед яких насамперед назвемо Н.Нусінову¹ та Р.Янгірова² (на превеликий жаль, уже покійного), тема російської кіноеміграції останніми роками знайшла своє відображення в численних наукових журнальних публікаціях та окремих книгах. Утім, головним чином вони стосуються діяльності російських кінематографістів за межами колишньої Російської імперії – в Німеччині, Франції, США... Причому деякі з цих

досліджень і досі не позбавлені великодержавної риторики, іменуючи цю масову еміграцію російських кінематографістів в Україну «исходом» «из центральных районов страны (мається на увазі Росії. – Р.Р.) и их перемещением на юг России (1918)»³. «Скромно» забуваючи, що в той час існували українські незалежні національні державні утворення: «перша» і «друга» Українські Народні Республіки, Українська Держава гетьмана П.Скоропадського...

Серед досліджень вітчизняних кінознавців виділимо книгу В.Миславського⁴, який окремий розділ присвятив діяльності російських кіноемігрантів в Україні. Автор цих рядків, досліджуючи кіноосвітній процес в Україні, певне місце відвів і російським кінематографістам, які на перших порах своєї еміграції справили на вітчизняну кіносвіту значний вплив⁵.

Безперечно, лише згаданими роботами дана тема не вичерпується. Архіви, тогочасна журнальна та газетна періодика ще чекають на свого вдумливого дослідника. А про те, що діяльність російських кінематографістів в Україні не вивчена в комплексі, свідчить і пропонований до публікації статут Українського кінематографічно-фільмового товариства Григорія Івановича Лібкена (Лібкіна)⁶, який свого часу був одним з провідних діячів кіноіндустрії Російської імперії.

Власник великої ковбасної фабрики, ярославський підприємець Г.Лібкен ще в 1907 році захопився кінематографом, відкривши для початку у власному будинку електротеатр «Чарівні мрії». Згодом він створив кінопрокатну контору та філії у Петербурзі, Ташкенті, Єкатеринбурзі, Іркутську та в інших містах Російської імперії. А в 1910 році розпочала роботу його московська прокатна контора⁷. Переживши загальну кризу з прокатом картин, значною мірою завдяки своїй промисловій діяльності (ковбасній фабриці), Г.Лібкен започатковує і власне кіновиробництво.

За деякими даними, він продюсував виробництво близько 70 фільмів, серед яких «Донька купця Башкирова» (1913), «Трагедія вихреста» (1914), «Діти купця Волжина» (1915), «Льодовий дім» (1916), «Мазепа» (1919) та ін.

Звичайно, за радянських часів діяльність дореволюційних кінопромисловців оцінювалася, головним чином, негативно. Це можна сказати й про Г.Лібкена. Порівнюючи його з іншим кінопідприємцем, О.Дранковим, відомий історик кіно радянського періоду С.Гінзбург зазначав: «Такою ж колоритною фігурою, як і Дранков, був ярославський ковбасний фабрикант Г.Лібкен, який спочатку займався прокатом, а потім заснував велике акціонерне товариство з виробництва і прокату кінокартин і спорудив у Ярославлі крупне ательє. На відміну від Дранкова, Лібкен орієнтувався лише на «другі екрани», на публіку повітових кінематографів. Фільми у Лібкена ставили погані режисери (С.Веселовський, Б.Мартов та інші), але їх примітивні жалісливі мелодрами і

лубочні «історичні» бойовики («Степан Разін», «Льодяний дім») робили гарні збори і становили помітну частину кінорепертуару провінції»⁸.

Щодо режисерів – питання загалом дискусійне, а от порівняння з О.Дранковим видається досить-таки доречним⁹. Г.Лібкен також ставив за мету, насамперед, отримання прибутків – чи то зі своєї ковбасні, чи кінематографа. Яскравий тому приклад – історія з фільмом «Діти купця Волжина». Спочатку стрічка мала назву «Петра Смирнова сини» і пов'язана була зі скандалом у сім'ї відомого дореволюційного горілчаного магната Смирнова (звідси добре відома назва горілки – «Смирновка»). Дізнавшись про скандал, Г.Лібкен вирішив на ньому заробити, знявши про нього стрічку. Після завершення зйомок він запросив «на прем'єру» представників Смирнова, які, переглянувши фільм, були шоковані і, природно, намагалися «зам'яти» справу. В результаті Г.Лібкен не лише отримав величезну суму «відступних», а й, змінивши назву фільму на «Діти купця Волжина», непогано заробив на прокаті «нової» стрічки.

«Відзначився» Г.Лібкен і після Лютневої революції 1917 року (зауважимо, що з початком Першої світової війни він дещо коригує своє прізвище – з Г.Лібкіна на Лібкена), будучи провідним постачальником таких «викривальних» стрічок, як «Темні сили – Григорій Распутін і його сподвижники» (2 серії), «В лабетах Іуди», «Державний шантаж» та інших¹⁰.

Жовтневий переворот 1917 року в Петербурзі, в результаті якого до влади прийшли більшовики, круто змінив плани багатьох діячів мистецтва. Червоний терор, голод, помножені на спроби націоналізації приватних кінопідприємств, штовхали кінопромисловців подалі від радянської Росії. Не випадково переважна їх частина в 1918 році потрапила до Української Держави (існувала з кінця квітня до середини грудня 1918 р.), що являла на той час острівець стабільності. На українські терени прагнули потрапити «весь Петербург» і «вся Москва» – промисловці, фінансисти, представники аристократії, придворних кіл, інтелігенції, діячі мистецтва... Як згадував свідок тих подій, за незначний проміжок часу Київ знову став «матір'ю міст руських»: «Були засновані газети з петроградськими редакторами і співробітниками, в театрах гастролювали столичні актори <...> На вулицях панувало незвичайне пожвавлення, кінематографи і кінотеатри не вмщували всіх, жадаючих розваг, відкрились десятки нових кабаре, кафе та ігорних клубів. Потрапивши після московського пекла до цього київського ельдорадо, російська людина гуляла, смітила грішми, засновувала нові підприємства і спекулювала»¹¹.

Більшість російських кінофабрикантів чудово розуміли, що націоналізація їхніх підприємств – справа недалекого майбутнього. Тож під виглядом літніх зйомок, захопивши з собою режисерів, акторів, операторів, якомога більше

плівки та технічного устаткування, виїхали в південному напрямку. Київ, Харків, Одеса, Ялта – основні центри першого етапу еміграції російських кінематографістів.

Напевно ж, значна частина кінопідприємців розглядала захоплення влади більшовиками як тимчасове явище, відтак мала намір у найближчому майбутньому повернутися до «оновленої» Росії. Та не судилося...

Вибір Г.Лібкена впав на Київ, де він і заснував (точніше було б сказати, переєстрував) акційне Українське кінематографічно-фільмове товариство «УКФО – Г.І.Лібкен» – з метою «продовження й розвитку діяльності кінематографічної фабрики і підприємства по продажу й оддачі на передержування кінематографічних стрічок, апаратів і приладдя до їх, що знаходиться на Україні й за кордоном і належить Григорію Івановичу Лібкєну, для експлоатації кінематографічних пленок і збудування «Кіноміста» в Києві, а також для збудування й експлоатації кінотеатрів у містах і мандрівних кінотеатрів для обслуговування сільського населення України»¹².

Природно, Г.Лібкен намагався усіляко пристосуватися до українських реалій. Тож, не випадково з'являється й нова назва його кінофірми – Українське кінематографічно-фільмове товариство «УКФО – Г.І.Лібкен». Хоча питання виникають відразу при розшифруванні назви «УКФО» – де остання літера мала б бути «Т» – «товариство», а натомість (чи то через недогляд друкарів, чи з якихось інших причин) маємо літеру «О», тобто російською «общество»...

Чим же стало відомим в Україні кінематографічне товариство Г.Лібкєна? Вочевидь, намагаючись зіграти на патріотичних почуттях українців, у 1919 році (виходячи з тогочасних реалій зміни політичної влади, можливо, в кінці 1918 – на початку 1919-го) товариство здійснило масштабну постановку фільму «Мазєпа» (режисер С.Веселовський). До зйомок залучили акторів київських театрів. Усього ж участь у зйомках брали майже 10000 осіб (що також видається досить проблематичним). Товариство ще планувало випустити фільми «Льодовий дім» та «Хазяїн і робітник»¹³. Зауважимо, однак, що ці дві стрічки були зняті фірмою Г.Лібкєна ще до Жовтневого перевороту (відповідно в 1916-му і 1917 рр.). Напевно, і в цьому випадку керівник товариства намагався видати бажане за дійсне.

У 1918 р. в Києві діяла студія з підготовки кіноакторів А.Тальновського. Відсутність досвідченого педагогічного складу, належної знімальної бази змусила А.Тальновського звернутися до кінорежисера С.Веселовського (він працював у Г.Лібкєна), аби той очолив навчальний заклад. У такий спосіб учні мали б суттєво підвищити свою загальну підготовку, особливо ж практичну

складову – під час зйомок картин «Акціонерного товариства Лібкен і К^о»¹⁴. Однак знайти відомості про подальший перебіг подій поки що не вдалося.

З перебуванням Г.Лібкена в Києві пов'язана ще одна, не зовсім приємна історія. У 1918 р. кінематографічна секція Головного управління мистецтв і національної культури, яку очолювала Л.Старицька-Черняхівська, мала намір організувати культурно-просвітній кінотеатр. Зробити це планувалося власними силами секції. Та на засіданні Малої Ради Міністрів Української Держави справу зі створенням кінотеатру вирішено було передати до недержавних кіноустанов¹⁵. Вибір упав на два акціонерних товариства: «Лібкен і К^о» та «Українфільму». Попередня згода була отримана від обох. Коли ж дійшло до втілення проекту в життя, Г.Лібкен зажадав небагато-немало... аж 10 мільйонів карбованців! Натомість «Українфільму» влаштувала більш скромна сума, спеціально виділена для цієї справи бюджетно-фінансовою комісією, – 64900 крб. одноразового асигнування на облаштування, робоче приладдя тощо і 87100 крб. щорічно на утримання кінотеатру й лабораторії¹⁶. А ще керівництво «Українфільми» зобов'язалося безкоштовно проявляти плівку, зняту операторами кіносекції, виготовляти фільми та робити написи до них.

А втім, у тому, що в Г.Лібкена отримання власного зиску було на першому місці, нічого дивного немає – він був підприємцем, до того ж, з досить-таки сумнівними моральними якостями...

Напевно, з черговим наступом більшовиків у 1919 р. Г.Лібкен змушений був переїхати до Одеси. Евакуювавшись згодом звідти до Стамбула, засновує там прокатну контору. Але незабаром за поширення німецьких і австрійських фільмів (що за нормами воєнного часу вважалося ворожою пропагандою) був заарештований окупаційною поліцією. Звільнившись, оголосив про початок власних постановок за участю акторів, які емігрували разом з ним¹⁷. Про подальшу долю Г.Лібкена нічого невідомо...

Стосовно документа, що публікується, то він загалом являє собою типовий статут акціонерного товариства з незначним урахуванням особливостей кінематографа. Воно й не дивно, адже «десята муза» від самого свого народження поєднувала риси не лише мистецтва, а й промисловості. Чимало спільного, до речі, можна знайти і в аналогічних документах радянської доби. Незважаючи на значну заполітизованість, сутність акціонерних товариств загалом не зазнала кардинальних змін (принаймні в 1920-х рр.). Про що свідчить хоча б статут зразка 1923 р. російського Товариства на паях «Пролетарське кіно» («Пролеткіно»)¹⁸.

Статут**акційного Українського кінематографічно-фільмового товариства під назвою: «УКФО – Г.І.Лібкен»**

НА ОРИГІНАЛІ НАПИСАНО:
«На підставі закону 15 липня 1918 року
затверджую, 22 листопаду 1918 року
міністр торгу і промисловости *С.Меринг*».
ЗГІДНО: директор Департаменту
внутрішнього торгу *Булгак*.

Мета заснування Товариства, його права та обов'язки

§1

Для продовження й розвитку діяльності кінематографічної фабрики і підприємства по продажу й оддачі на передержування кінематографічних стрічок, апаратів і приладдя до їх, що знаходиться на Україні й за кордоном і належить Григорію Івановичу Лібкену, для експлоатації кінематографічних пленок і збудування «Кіноміста» в Києві, а також для збудування й експлоатації кінотеатрів у містах і мандрівних кінотеатрів для обслуговування сільського населення України – засновується акційне Українське кінематографічно-фільмове товариство під назвою «УКФО – Г.І.Лібкен».

Увага: Фундатор Товариства – Григорій Іванович Лібкен.

§2

Зазначене в §1 підприємство зо всім належним йому майном, фабрикою, складами та инш., а також контрактами, умовами і обов'язаннями, передається власником Товариству згідно з існуючими законними підставами. Остаточне опрeдeлення умов передачі зазначеного майна Товариству встановлюється на підставі згоди між першими законними загальними зборами акціонерів з власником майна. На той випадок, коли б такої згоди не склалося, Товариство вважається не утвореним.

Питання про відповідальність за борги та инші обов'язання, що виникли до передачі майна Товариству і стосуються як до власників цього майна, так і до самого майна, а також переведення таких боргів і обов'язань за згодою кредиторів на Товариство, вирішується на підставі існуючих цивільних законів.

§3

Товариству надається право при умові додержання існуючих законів, постанов і прав приватних осіб закладати відповідні до мети Товариства фабрики, заводи, лабораторії, крамниці, комори, набувати такі і подібні заклади, необхідне для діяльності Товариства рухоме й нерухоме майно, як у власність,

так і у тимчасове володіння й користування, а також закладати контори, відділи та агенства.

§4

Товариство підлягає всім узаконам, правилам і розпорядженням відносно предмету його діяльності, як нині діючим, так і тим, що будуть видані надалі.

§5

Товариство, його контори і агенти підлягають відносно оплати державного промислового і подорожного податку, митних, гербових та інших загальних і місцевих зборів всім загальним і тим, що до підприємства Товариства належать, правилам і постановам по цьому предмету, як нині діючим, так і тим, що будуть видані надалі.

§6

Публікації Товариства в усіх зазначених в законі і в цьому статуті випадках робляться в «Державнім вістнику» та в інших виданнях по вказівці Міністра торгу і промисловости.

§7

Товариство має печатку з написом своєї назви (§1).

Основний капітал Товариства, акції, права і обов'язки їх власників.

§8

Основний капітал Товариства складається з шістьнадцяти мільйонів (16.000.000) карб., поділених на шістьнадцять тисяч (16.000) акцій, по тисячі (1000) карб. кожна.

Усе зазначене вище число акцій поділяється поміж фундаторами і запрошеними ними до участі в Товаристві особами по взаємній згоді.

В випадку придбання Товариством зазначеного в §2 майна власникам його дозволяється одержати замість грошей акції Товариства по номінальній ціні в числі, яке визначається по взаємній згоді їх з першими загальними загальними зборами акціонерів.

Після республікування цього статуту чи після видачі дозволу на відкриття діяльності Товариства, вважаючи на те, що станеться раніше, вноситься не пізніше, як на протязі шости місяців, на кожную акцію, за винятком тих акцій, які будуть видані за придбане Товариством майно, по 500 карб. з записом внесених грошей в установлені книги і з видачею в одержанні грошей росписок за підписом фундаторів, а згодом, але, у всякім разі, не пізніше, як на протязі трьох місяців по відкриттю діяльності Товариства, – іменних тимчасових свідоцтв. Одержані за акції гроші вносяться фундаторами вкладом в установи Державного банку, де і залишаються до вимоги Правління Товариства. Потім,

після подачі Міністрові торгу і промисловости посвідчення про внесення в установи Державного банку початкового внеску за акції, Товариство відкриває свою діяльність. В противнім випадку Товариство вважається не утвореним, і внесені за акції гроші вертаються вповні по належності. Строки і розміри слідуючих внесків призначаються постановами загальних зборів акціонерів по мірі потреби з тим, щоб уплата всієї належної за кожную акцію суми була зроблена не пізніше двох років з дня відкриття Товариством своєї діяльності. В випадку невиконання цього Товариство повинно ліквідувати свої справи. Про строки і розміри внесків публікується, по крайній мірі, за три місяці до початку вказаних строків. Внески по акціях зазначаються на тимчасових свідоцтвах, які, при останнім внеску, повинні бути замінені акціями. Власникам зазначених вище росписок фундаторів, а також тимчасових свідоцтв, надалі, аж до заміни росписок свідоцтвами, а свідоцтв – акціями, надаються всі права і обов'язки акціонерів. Книги для запису сум, що вносяться за акції, ведуться з додержанням правил, визначених в пп. 4–10 ст. 2166 т. X ч. I. Св. зак.¹⁹ вид[ання] 1914 р., і подаються для прикладання до шнуру їх печатки і для скріплення по листах і надпису Київській мійській управі.

Коли хто-небудь з власників тимчасових свідоцтв не внесе належних грошей до строку, то йому дається один місяць пільги з уплатою на користь Товариства одного відсотку в місяць на не внесену до строку суму. Коли ж і потім гроші за свідоцтва не будуть внесені, свідоцтва ці знищуються, про що публікується до загального відома, і замінюються новими, під тими ж нумерами свідоцтвами, які продаються Правлінням Товариства. З одержаних за такі свідоцтва сум, за покриттям внесків, що залишилися в недоїмці, з відсотками за прострочку і витрат по продажу і публікації, решта видається бувшому власникові знищених свідоцтв.

Не менше як третина залишених за фундаторами тимчасових свідоцтв або акцій вноситься Правлінням Товариства на зберігання до установ Державного банку. Ці тимчасові свідоцтва або акції не можуть передаватися третім особам до затвердження установленим порядком звіту за перший операційний період протягом не менш як двадцять місяців (§35).

Про заснування Товариства, чи про те, що воно не утворилося, в першій випадку Правління, а в останнім – фундатори, повідомляють Міністра торгу і промисловости і публікують до загального відома.

§9

Після повної оплати початково випущених акцій Товариство може збільшувати основний капітал способом додаткових випусків акцій номінальної ціни, випущених спочатку, але не инакше, як з постанови загальних зборів

акціонерів і особливого кожний раз дозволу Міністра торгу і промисловости порядком ним затвердженим.

Примітка. По кожній із знов випущених акцій повинна вноситися її покупцем поверх номінальної ціни ще премія, рівна, по крайній мірі, належній на кожну акцію з попередніх випусків частині запасного капіталу по останньому балансу, з повертанням зібраних таким шляхом премій на збільшення того ж запасного капіталу.

§10

При слідуючих випусках акцій переважне право на придбання їх належить власникам акцій Товариства попередніх випусків відповідно числу акцій, яке вони мають. Коли ж акції нового випуску не будуть розібрані власниками акцій попередніх випусків вповні, то на акції, що залишилися нерозібраними, відкривається з дозволу Міністра торгу і промисловости публічна підписка на умовах, які підлягають попередньому його затверженню.

§11

Акції Товариства можуть бути по бажанню їх власників іменними або на пред'явника. На іменних акціях зазначається стан, ім'я і прізвище (фірма) власника. Акції вирізуються з книги, зазначаються нумерами по порядку і видаються за підписом принаймні трьох членів Правління, бухгалтера і касіра з приложенням печатки Товариства.

§12

До кожної акції прикладається аркуш купонів на одержування по них дивіденду на протязі десяти літ; на купонах цих зазначаються номери акцій, до яких кожен з них належить, і роки в послідовному порядку. По закінченні десяти років власникам акцій повинні видаватися нові аркуші купонів в тому ж таки порядку на другі 10 років і т.д.

§13

Акції товариства і купонні аркуші повинні друкуватися в Експедиції заготовлення державних паперів або в інших місцях по вказівці Міністра торгу і промисловости.

§14

Передача тимчасових свідоцтв і іменних акцій від одної особи до другої робиться передаточним написом на свідоцтвах і акціях, які при відповідній заяві повинні бути подані Правлінню Товариства для занотування передачі в книгах. Саме Правління робить передаточний напис на свідоцтвах і акціях тільки в випадках, передбачених в ст. 2167 т. X. ч. I Св. зак. вид. 1914 р., і по судовому вирішенню. Занотування в книгах про передачу свідоцтв і акцій повинно робитися Правлінням не пізніше, як на протязі трьох днів з дня подачі Правлінню свідоцтв і акцій, що передаються, і, в випадку, коли передаточний напис робиться самим Правлінням, – відповідних документів, що свідчать про перехід свідоцтв

і акцій. Передача від одної особи другій акцій на пред'явника робиться без жадних формальностей і власником акцій на пред'явника визнається завжди та особа, в руках якої вони знаходяться.

Тимчасове свідоцтво, на яким не буде зазначено одержання Правлінням внеску, строк якого згідно з §8 витік, не може бути передане чи уступлене другій особі, і всяка згода по такому свідоцтву визнається недійсною; умова ця повинна бути зазначена на самих свідоцтвах.

§15

Товариство підлягає відносно біржевого обороту тимчасових свідоцтв і акцій всім узаконням, правилам і розпорядженням по цьому предмету, як нині діючим, так і тим, що будуть видані надалі.

§16

Купони до акцій не можуть передаватися окремо від акцій, за винятком купонів витекших і біжучих строків; при передачі згаданих купонів не вимагається ніяких передаточних написів або заяв про їх передачу.

§17

Згубивший тимчасові свідоцтва чи іменні акції або купони до них, за винятком купонів витекших і біжучих строків, повинен на письмі заявити про те Правлінню з зазначенням номерів згублених тимчасових свідоцтв, акцій чи купонів. Правління робить публікацію за його кошт. Якщо після шости місяців з дня публікації не буде ніяких відомостей про згублені свідоцтва, акції чи купони, то йому видаються нові свідоцтва, акції чи купони під старими номерами і з написом, що вони видані замість згублених. Про згубу купонів витекших і біжучих строків до іменних акцій, а також акцій на пред'явника та купонів до них, Правління ніяких заяв не приймає; хто згубив ці купони – позбавляється права на одержання по них дивіденду. Коли ж наступить строк видачі нових аркушів купонів по акціях на пред'явника, такі видаються власникам акцій на пред'явника.

§18

В випадку смерті власника тимчасових свідоцтв або акцій і встановлення над майном його опіки – опікуни підлягають нарівні з усіма власниками тимчасових свідоцтв або акцій загальним правилам цього статуту, не маючи по своєму стані в справах Товариства ніяких особливих прав.

Правління Товариства, його права та обов'язки

§19

Правління Товариства складається не менше як з трьох і не більше як з п'яти (5) директорів, які вибіраються загальними зборами акціонерів. Строки виборів директорів визначаються §22. Місце перебування Правління знаходиться в Києві.

§20

Заступниками директорів, що вибули до кінця строку, на який вони обрані, або тимчасово позбавилися можливості виконувати свої обов'язки, вибіраються загальними зборами акціонерів кандидати в числі, не більшим числа директорів. Строки виборів кандидатів визначаються в §22. Кандидати починають виконувати обов'язки директорів по старшинству обрання, а при однаковому старшинстві обрання – по більшості одержаних на виборах голосів, а в разі рівного числа голосів – по жеребку. Кандидат, що заступає вибувшого директора, виконує його обов'язки до кінця строку, на який був обраний вибувчий директор, але не довше терміну, на який обраний сам кандидат. Кандидати за весь час виконання обов'язків директорів користуються всіма правами, належними директорам.

§21

На директорів і кандидатів вибираються особи, які мають на своє ім'я не менш як двадцять п'ять (25) акцій, які зберігаються в касі Товариства або в установах Державного банку весь час перебування обраних осіб в згаданому стані і не можуть нікому передаватися до затвердження звіту і балансу за останній рік перебування власників акцій директорами і кандидатами. Загальним зборам надається право по найближчому своєму розсуду обрати на згадані посади і осіб, які не мають потрібної кількості акцій, але з тим, щоб обраний після обрання на посаду придбав протягом одного місяця встановлене число акцій.

§22

Через рік після першого обрання директорів і кандидатів, а потім щорічно вибувають один або два директори і один кандидат спочатку по жеребку, а потім по старшинству вступу; на місце вибувчих директорів і кандидатів вибіраються нові директори і кандидати; вибувші директори і кандидати можуть бути знов обрані.

§23

Після перших зборів, скликаних фундаторами, а потім щороку після рокових загальних зборів, директори вибірають з поміж себе голову та його заступника.

§24

Члени Правління можуть одержувати або відсоткову з чистого прибутку винагороду, або встановлене утримання, або і те і друге по призначенню загальних зборів акціонерів і в установленім ними розмірі (§40).

§25

Правління розпоряджається всіма справами і капіталами Товариства, як то провадиться в добре улаштованім торговім домі. До обов'язків його відноситься: а) прийом грошей, що поступили і мають поступати за акції Товариства, і видача

іменних тимчасових свідоцтв, а після повної їх оплати – і самих акцій; б) улаштування по комерційним звичаям бухгалтерії, каси і письмоводства, а рівно і складання на підставі §35-37 звіту, балансу, обрахунку видатків і плану діяльності; в) призначення необхідних для служби в Товаристві осіб з визначенням їх обов'язків і утримання, рівно ж увільнення; г) купівля і продаж рухомого майна, як за готівку, так і в кредит; д) найом складів, помешкань і інших будинків; е) страхування майна Товариства; ж) видача і прийом до виплати векселів і других строчних зобов'язань в межах, які встановлено загальними зборами; з) дисконт векселів, що поступили на імя Товариства; и) складання від імени Товариства договорів та умов як з державними установами, так і з приватними товариствами, рівно ж мійськими і становими установами, а також приватними особами; і) видача довіренностей особам, яких приймає на службу Правління, не виключаючи і тих, що будуть призначені на цю службу загальними зборами; к) складання законних актів на придбання нерухомого майна для Товариства і на вивлащення, віддачу в аренду і зalog такого майна і л) скликання загальних зборів акціонерів і взагалі завідування і розпорядження всіма, без винятку справами, що стосуються до Товариства в межах, установлених загальними зборами. Найближчий порядок діяльності Правління, межі прав і обов'язків його визначаються інструкцією, яка стверджується та змінюється загальними зборами.

§26

Для найближчого керування справами Товариства Правління з затвердження загальних зборів акціонерів може вибрати з поміж себе чи з сторонніх осіб одного, двох і більше директорів-ропорядників з визначенням їм винагороди по ухвалі загальних зборів. Кожний з директорів-ропорядчиків, коли він з членів Правління, мусить подати, поверх зазначених в §21 двадцять п'ять (25) акцій, ще не менш, як двадцять п'ять акцій, які зберігаються на зазначених в тім же параграфі підставах. Правління дає директорам-ропорядчикам інструкцію, яка стверджується та змінюється загальними зборами. Директори-ропорядчики скликають Правління по всіх тих справах, розв'язання яких не надано їм по інструкції. Коли директори-ропорядчики будуть призначені не з складу Правління, то обсяг прав і обов'язків їх, рівно ж розміри злогів, що ними вносяться, визначаються особливими контрактами. Такі директори-ропорядчики є присутні в засіданнях Правління з правом лиш дорадчого голосу.

§27

Правління робить видатки по обрахунках, які щорічно стверджуються загальними зборами. Загальним зборам надається право встановити, до якої суми Правління може робити видатки поверх обрахункового призначення в неодкладних випадках, з відповідальністю Правління перед загальними зборами

за необхідність і наслідки цих видатків. Про кожний такий видаток повинно бути подано на розгляд найближчих загальних зборів.

§28

Суми, що поступають в Правління і не призначені до негайної витрати, вносяться Правлінням в одну із кредитових установ на ім'я Товариства, а одержані на ці суми білети і взагалі всі документи зберігаються в Правлінню.

§29

Уся переписка по справах Товариства провадиться від імени Правління за підписом одного з директорів. Векселі, довірености, договори, умови, купчі і інші акти, рівно ж вимоги на повернення сум Товариства від кредитових установ, повинні підписуватись, по крайній мірі, двома директорами. Чеки по біжучих рахунках підписує один з директорів, уповноважений на те постановою Правління. Для одержання з пошти всякого роду поштових одправлінь, грошових сум та документів досить підпису одного директора з прикладенням печатки Товариства.

При зміні числа підписів на документах, що видаються Правлінням, і на вимогах на повернення сум Товариства від кредитових установ, Правлінням, після затвердження Міністром торгу і промисловости, призначається термін, од якого зазначені розпорядження набірають силу, про що Правління повинно довести до відома належних кредитових установ.

Уся переписка Товариства з урядовими установами України і офіційні публікації провадяться на українській мові.

§30

В необхідних випадках Правлінню по справах Товариства надається право клопотатись в урядових місцях і перед урядовими особами без окремої на це довірености; також дозволяється Правлінню уповноважувати для цього одного з директорів або сторонню особу; але в справах, що провадяться в судових установах, додержується ст. 27 Уст. гр. суд.²⁰

§31

Правління може уповноважувати за себе окремою довіреністю кожного з директорів-ропорядчиків у всіх тих випадках, де необхідна спільна діяльність директорів, за винятком підпису на акціях (§11), з відповідальністю Правління перед Товариством за всі розпорядження, що будуть зроблені на цій підставі директорами-ропорядчиками.

§32

Правління збирається по запроханню голови Правління, по мірі потреби, але, у всякому випадку, не менш одного разу на місяць. Для дійсности постанов Правління вважається необхідною присутність не менш трьох членів Правління.

Засіданням Правління ведуться протоколи, які підписуються всіма присутніми членами.

§33

Постанови Правління виносяться більшістю голосів, а коли не складеться більшості, то суперечне питання переноситься на розв'язання загальних зборів, котрими розв'язуються також всі ті питання, по яких Правління або ревізійна комісія (§37) визнають за необхідне провадити діяльність за згодою загальних зборів акціонерів, або які на підставі цього статуту і затвердженої загальними зборами інструкції не підлягають розв'язанню Правління.

Коли директор не згодиться з постановою Правління і буде вимагати занесення своєї думки до протоколу, то з нього складається відповідальність за винесену постанову.

На засіданнях Правління при поділі голосів нарівно голос голови або його заступника дає перевагу.

§34

Члени Правління виконують свої обов'язки на підставі загальних законів і постанов, що викладені в цьому статуті, і в випадку роспоряджень, незгідних з законом, переступлення меж влади, бездіяльності або порушення як цього статуту, так і постанов загальних зборів акціонерів, підлягають відповідальности на загальній підставі законів.

Члени Правління можуть бути змінені по постанові загальних зборів акціонерів і до скінчення терміну їх служби.

Звіт Товариства, поділ прибутку і видача дивіденду

§35

Операційний рік Товариства лічиться від 1 січня по 31 грудня включно, за винятком першого звітового періоду, який призначається від дня заснування Товариства до 31 числа найближчого грудня включно, коли він складе принаймні шість місяців, або до 31 грудня наступного року, коли буде менше цього терміну. За кожний минулий рік Правлінням складається для подачі на розгляд і на затвердження звичайних рокових загальних зборів (§44) докладний звіт про операції Товариства і баланс його оборотів. Друковані примірники звіту і балансу роздаються в Правлінні за 2 тижні до рокових загальних зборів усім акціонерам що виявлять бажання одержати їх. З того ж часу відкриваються акціонерам для огляду в години праці Правління книги Правління з усіми рахунками, документами та додатками, що торкаються звіту і балансу.

§36

Звіт повинен містити в собі в подробицях такі головні статті: а) стан капіталу основного, з зазначенням в пасиві окремо капіталу, який внесено готівкою і

видано акціями за придбане Товариством майно згідно з §8, а також капіталів запасного, на погашення вартости майна, та інших, причім, капітали Товариства, що поміщені в відсотковім папери, повинно показувати не вище тієї ціни, за яку ці папери придбані; коли ж біржова ціна в день складання балансу нижче покупної ціни, то вартість паперів показується по біржевому курсові в день закінчення рахунків; б) загальний прибуток і видаток за той час, за який звіт подається; в) рахунок витрат на утримання служачих в Товаристві і на інші видатки по управлінню; г) рахунок майна Товариства в готівці і запасів, що йому належать; д) рахунок боргів Товариства на других особах і цих останніх на Товаристві; е) рахунок користи і втрат; ж) рахунок чистої користи і зразковий поділ її.

§37

Для повірки звіту і балансу обирається за рік уперед ревізійна комісія з п'яти акціонерів, які не є членами Правління і не займають інших посад, що заміщаються по вибору або призначенню Правління Товариства. Особи, які представляють п'яту частину всього числа акцій, що є у прибувших на загальні збори акціонерів чи їх довірених, користуються правом обрати одного члена ревізійної комісії, причім, ці особи вже не беруть участи у виборах кожного з решти членів ревізійної комісії. Члени Правління і директори-ропорядчики після виступу їх з посад не можуть обіратися в члени ревізійної комісії на протязі двох років з дня виступу. Ревізійній комісії надається право, за дозволом загальних зборів, запрошувати до своєї праці експертів.

Ревізійна комісія повинна не пізніше, як за місяць до дня загальних зборів, приступити до перевірки каси і капіталів і до ревізії всіх, що стосуються до звіту і балансу книг, рахунків, документів і взагалі діловодства Товариства. Після перевірки звіту і балансу, ревізійна комісія подає свої щодо них висновки Правлінню, яке вносить їх з поясненням на зазначені з боку ревізійної комісії уваги на розгляд загальних зборів.

Ревізійна комісія може робити огляд і ревізію всього майна Товариства на місцях і перевірку зробленої на протязі року праці, а рівно зроблених видатків. Для виконання цього Правління повинно дати комісії всі необхідні засоби. На попередній розгляд ревізійної комісії подається також обрахунок видатків і план діяльності на біжучий рік, які вносяться Правлінням з висновками комісії на загальні збори акціонерів. Незалежно від цього ревізійна комісія має право вимагати від Правління, коли визнає це потрібним, скликання надзвичайних загальних зборів акціонерів (§44).

Ревізійна комісія повинна вести докладні протоколи своїх засідань з занесенням в такі протоколи всіх міркувань, що мали місце, і особливих думок, заявлених окремими членами комісії. Згадані протоколи, а також усі доклади і

висновки ревізійної комісії, повинні вноситись Правлінням з його поясненнями на розгляд найближчих загальних зборів акціонерів.

§38

Звіт і баланс по затвердженню загальними зборами подаються в трьох примірниках до Міністерства торгу і промисловости. Щодо подання звіту і балансу в місцеву фінансову палату, Товариство підлягає діючим постановам статуту про безпосередні податки.

§39

Витяг із звіту, складений згідно з ст.522 Статуту про безпосередні податки (Св. зак. т. V вид. 1914 р.), і остаточний баланс публікуються до загального відома.

§40

По затвердженню звіту загальними зборами із суми, що застається після покриття усіх видатків і втраг, коли така сума виявиться, відраховується не менше 5% до запасного капіталу (§41) і визначена загальними зборами сума на погашення первісної вартості нерухомого і рухомого майна Товариства, аж до повного її погашення. Потім решта суми по видачі з неї винагороди членам Правління, якщо така буде їм призначена загальними зборами, залічується в дивіденд.

§41

Обов'язкове відраховування в запасний капітал продовжується, поки він не буде рівнятися третині основного капіталу. Обов'язкове відраховування поновляється, коли запасний капітал буде витрачено цілком або в частині.

Запасному капіталові дається лиш таке призначення, яке буде забезпечувати можливість реалізації його без перешкоди.

Запасний капітал призначається виключно на покриття непередбачених видатків. Витрачування запасного капіталу провадиться не инакше, як з постанови загальних зборів акціонерів.

§42

Про час і місце видачі дивіденду Правління публікує до загального відома.

§43

Дивіденд, не витребований на протязі десяти років, повертається у власність Товариства, за винятком тих випадків, коли протяг земської давности лічиться по закону припиненим; в таких випадках з дивідендними сумами чиниться згідно з судовою про них постановою або з розпорядженням опікунських установ. На неотримані своєчасно дивідендні суми, що зберігаються в касі Правління, відсотки не видаються.

Правління не входить у розгляд, чи дійсно купон належить його пред'явнику, за винятком тих випадків, коли по судовій постанові видача дивіденду по купонах заборонена, або коли поданий купон буде одним з тих, про втрату яких подана заява до Правління.

Загальні збори акціонерів

§44

Загальні збори акціонерів бувають звичайні та надзвичайні.

Звичайні збори скликаються Правлінням щороку, не пізніше, як на протязі шости місяців по закінченню операційного року Товариства, для розгляду і затвердження звіту, та балансу за минулий рік і обрахунку витрат та плану діяльності на біжучий рік, рівно ж для обрання членів Правління та ревізійної комісії. На цих зборах обмірковуються і розв'язуються також і інші справи, що виходять за межі влади Правління, або ті, які Правлінням будуть запропоновані загальним зборам.

Надзвичайні збори скликаються Правлінням або по власній ініціативі, або на вимагання акціонерів, які представляють разом не менше двадцятої частини основного капіталу, або домаганням ревізійної комісії. При вимогах скликання зборів повинно бути точно зазначено, які питання будуть обмірковуватися зборами. Домагання про скликання зборів повинно бути задоволено на протязі місяця з дня заяви такого домагання.

§45

Загальні збори розв'язують згідно з цим статутом всі питання, що торкаються справ Товариства. Але обов'язковому розглядові загальних зборів належать: а) постанови про придбання нерухомого майна для Товариства та про вивлащення, віддачу в оренду і зalog майна, яке належить Товариству, рівно ж про поширення підприємства, з визначенням при поширенню підприємства або придбанню нерухомого майна порядку погашення витрат на ці предмети; б) обрання і звільнення членів Правління та членів ревізійної та ліквідаційної комісії; в) затвердження обраних Правлінням директорів-ропорядчиків на посадах; г) затвердження та зміна інструкцій Правлінню та директорам-ропорядчикам; д) розгляд і затвердження обрахунку видатків і плану діяльності на біжучий рік і звіту та балансу за минулий рік; е) поділ прибутку за минулий рік і ж) розв'язання питань про зміну розміру основного капіталу, витрати запасного і інших капіталів, зміну статуту і ліквідацію справ Товариства.

§46

Про скликання загальних зборів робляться публікації завчасу і, у всякім випадку, не пізніше, як за двадцять один день до призначеного для такого скликання дня. В публікаціях визначається докладно: а) день та година, на які

скликаються загальні збори; б) помешкання, де вони мають відбуватися, і в) докладне зазначення питань, що мають обмірковуватися і вирішатися на зборах.

Власники іменних акцій запрошуються на збори незалежно від публікації повісток, які посилаються поштою у визначений вище термін рекомендованим порядком по вказаному в книгах Правління місці перебування акціонерів. Власники акцій на пред'явника повідомляються тим же порядком у випадку своєчасної заяви ними Правлінню про бажання одержати такі повістки по вказаному ними місці перебування.

§47

Доклади Правління по призначених до обміркування питаннях повинні бути виготовленні у вистачаючій числі примірників і відкриті для розгляду акціонерів, принаймні, за сім день до загальних зборів

§48

Справи, що підлягають розглядові на загальних зборах, вступають до них не инакше, як через Правління; тому, коли акціонери бажають зробити будь-яку пропозицію загальним зборам, повинні листовно звернутися з нею до Правління не пізніше, як за два тижні до загальних зборів. Коли пропозицію зроблено акціонерами, які разом представляють не менше сорокової частини основного капіталу, то Правління мусить у всякім разі подати таку пропозицію з своїм висновком найближчим загальним зборам.

§49

Кожен акціонер має право бути присутнім на загальних зборах і брати участь в обмірковуванні питань, запропонованих загальним зборам, особисто або через довірених, причому в цім останнім випадку Правління повинно бути листовно про те повідомлено. Довіреном може бути тільки акціонер, і одна особа не може мати більше двох довіреностей. У постановах загальних зборів беруть участь тільки акціонери або їх довіренні, що мають право голосу (§50–53).

§50

Кожні десять (10) акцій дають право на голос, але один акціонер не може мати по своїх акціях більше того числа голосів, на яке дає право володіння десятою частиною всього основного капіталу Товариства.

Акціонери, що мають менше десяти (10) акцій, можуть з'єднувати по спільній довіреності свої акції на одержання права на один голос і більше до вище визначеної межі.

§51

Власники іменних акцій користуються правом голосу на загальних зборах тільки у тім випадку, коли вони внесені в книги Правління, принаймні за сім

день до дня загальних зборів, причім, для участі в загальних зборах подачі іменних акцій не вимагається.

Акції на пред'явника дають право голосу в тім разі, коли вони подані в Правління Товариства, по крайній мірі, за сім день до дня загальних зборів і не повернені до закінчення зборів. Замість самих акцій дозволяється подавати посвідчення (рописка) в одержанні акцій на зберігання або в заставу як державних, так і діючих на підставі затвердженнях урядом статутів кредитових (місцевих і позамісцевих) установ, а також чужоземних кредитових установ і банкірських домів, які будуть обрані для цього загальними зборами акціонерів і ухвалені Міністерством торгу і промисловости по згоді з Міністерством фінансів. В посвідченнях (рописках) зазначаються номери акцій. Чужоземні банкірські установи, посвідчення яких можуть подаватися замість самих акцій, повинні бути перелічені в оголошеннях про скликання загальних зборів.

§52

Акціонери, які є членами Правління або членами ревізійної чи ліквідаційної комісії, не користуються правом голосу (ні особисто, ні по довірености других акціонерів) при розв'язанні питань, що торкаються притягнення їх до відповідальности чи увільнення від такої, усунення їх з посади, призначення їм винагороди і затвердження підписаних ними звітів. При увазі постанов про заключення Товариством договорів з особою, яка є в складі акціонерів, особа ця не користується правом голосу на зборах ні особисто ні по довірености других акціонерів.

§53

Коли акції дістануться як спадщина чи иншим шляхом у спільну власність декількох осіб, то право участі і голосу на загальних зборах надається лиш одній з них, по їх обранню. Урядові, громадські і приватні установи і товариства користуються на загальних зборах правом участі і голосу в особі своїх законних представників.

§54

Виготовлений Правлінням список акціонерів, що мають право брати участь на зборах, з зазначенням номерів акцій, які належать їм, виставляється в помешканні Правління за чотири дні до загальних зборів. Копії згаданого списку видаються кожному акціонерові по його вимозі.

§55

До відкриття зборів ревізійна комісія перевіряє складений Правлінням список акціонерів (§54), причім, в разі вимоги акціонерів, що з'явились на збори і які представляють не менше двадцятої частини основного капіталу, перевірка згаданого списку повинна бути переведена і на самих зборах через обраних для

цього акціонерами з поміж себе осіб не менше трьох, із яких одна особа повинна бути обрана групою акціонерів, що вимагала перевірки списку.

§56

Збори відкриваються головою Правління або ж особою, що заступає його місце. Перші збори відкриваються одним із фундаторів. По відкритті зборів акціонери, які мають право голосу, обирають з поміж себе голову. Голова загальних зборів не має права по своєму міркуванню відкладати обговорення і розв'язання справ, внесених на загальні збори.

§57

Для дійсності загальних зборів вимагається, щоби на них прибули акціонери чи їх довірені, які представляють вкупі не менше п'ятої частини основного капіталу, а для розв'язання питань про збільшенні або зменшення основного капіталу, зміну статуту і ліквідацію справ вимагається участі акціонерів чи їх довірених, які разом представляють не менше половини основного капіталу.

§58

Постанови загальних зборів набувають обов'язкової сили, коли будуть прийняті більшістю трьох чвертей голосів акціонерів або їх довірених, які брали участь в поданні голосу, при обчисленні цих голосів на підставі §50; обрання ж і усунення членів Правління, членів ревізійної та ліквідаційної комісії і обрання голови загальних зборів переводиться простою більшістю голосів.

§59

Коли прибувші на загальні збори акціонери або їх довірені не представлятимуть тієї частини основного капіталу, яка необхідна для визнання загальних зборів законно відбувшимися (§57), або коли при розв'язанні справ на загальних зборах не буде трьох чвертей голосів одної думки, за винятком випадків, коли досить простої більшості голосів (§58), то не пізніше, як через чотири дні, робиться з додержанням правил, визначених в §46 для скликання зборів, запрошення на повторні загальні збори, які призначаються не раніш 14 днів від дня оголошення. Збори ці вважаються законновідбудувшимися, а постанови їх остаточними, не дивлячись на те, яку частину основного капіталу представляють прибувші на них акціонери чи довірені, про що Правління мусить попереджати акціонерів у самому запрошенні на збори. На таких повторних зборах можуть розглядатися лиш ті справи, які належали до обговорення, чи остались нерозв'язаними на перших загальних зборах, причім, справи розв'язуються простою більшістю голосів.

§60

Акціонер, який не згодився з більшістю, має право подати окрему думку, про що заноситься до протоколу загальних зборів. Особа, котра подала окрему

думку, може в семиденний від дня зборів термін подати для прилучення до протоколу докладний виклад своєї окремої думки.

§61

Голоси на загальних зборах подаються таємно, коли того вимагатиме хоч би один з акціонерів, які мають право голосу. Таємне голосування обов'язкове для постанов про обрання та усунення членів Правління і членів ревізійної та ліквідаційної комісії Товариства, а також про притягнення їх до відповідальности.

§62

Постанови, ухвалені загальними зборами, обов'язкові для всіх акціонерів, як присутніх, так і відсутніх.

§63

По справах, що підлягають обміркуванню і розв'язанню загальних зборів, ведеться докладний протокол. При викладі постанов зборів зазначається, якою більшістю поданих голосів постанови ухвалено, рівно ж занотовуються заявлені при цьому окремі думки. Протоколи веде особа, запрошена головою зборів з акціонерів чи сторонніх осіб, причім, голова зборів відповідає за згідність протоколу з думками і постановами на зборах. Певність протоколу посвідчують своїми підписами голова зборів, а також і інші акціонери, по їх бажанню, в числі не менше трьох.

Посвідчені Правлінням копії протоколу загальних зборів, окремих думок і взагалі усіх до нього додатків, повинні видаватися кожному акціонерові на його вимагання.

Розгляд суперечок по справах Товариства, відповідальність і припинення його діяльності

§64

Усі суперечки по справах Товариства між акціонерами та між ними і членами Правління, рівно ж суперечки між членами Правління та іншими виборними по Товариству особами і суперечки Товариства з товариствами і приватними особами розв'язуються або на загальних зборах акціонерів, коли обидві сторони, які сперечаються, будуть на те згодні, або розбіраються загальним судовим порядком.

§65

Відповідальність Товариства обмежується майном, яке йому належить, тому в випадку невдачі підприємства Товариства, або при виникших на нього позовах, кожний з акціонерів відповідає тільки своїм вкладом, який поступив уже у власність Товариства, і понад це ні особистій відповідальности, ні якій-небудь додатковій платні по справах Товариства не підлягає.

§66

Термін існування Товариства не визначається. Діяльність Товариства припиняється по постанові загальних зборів акціонерів у таких, крім згаданого в §8, випадках: 1) коли по ходу справ закриття Товариства визнано буде необхідним; 2) коли по балансу Товариства виявиться втрата двох п'ятих основного капіталу, і акціонери не поповнять його на протязі одного року від дня затвердження загальними зборами звіту, з якого виявилась недостача капіталу.

Коли при втраті двох п'ятих основного капіталу і при висловленім бажанню більшости акціонерів поповнити його, хто-небудь з акціонерів не внесе на протязі зазначеного вище терміну додаткового платіжу, який припадає по належних йому акціях, то ці акції оповіщаються знищеними, про що оголошується до загального відому, і замінюються новими, під тими ж нумерами акціями, котрі продаються Правлінням Товариства через маклера біржі місцевої або найближчої до місця перебування Правління чи підприємства Товариства.

З вирученої від продажу цих акцій суми після покриття видатків, які зроблено по оголошенню і продажу, частина, рівна додатковому по акціях внескові, повертається на поповнення основного капіталу, а решта видається бувшому власникові знищених акцій.

§67

На випадок припинення діяльності Товариства загальні збори акціонерів обирають з поміж себе не менше трьох осіб в склад ліквідаційної комісії, призначають, з затвердження Міністерства торгу і промисловости, її місце перебування і визначають порядок ліквідації справ Товариства. Місце перебування ліквідаційної комісії може переноситися по постанові загальних зборів, з затвердження Міністра торгу і промисловости. Ліквідаційна комісія, коли прийме справи від Правління, викликає через оповістки й оголошення кредиторів Товариства, вживає заходів до повного їх задоволення, провадить реалізацію майна Товариства і вступає в порозуміння і мирові згоди з третіми особами на підставі і в межах, визначених загальними зборами. Суми, що належать до задоволення кредиторів, а також необхідні для забезпечення повного задоволення суперечних вимог, вноситься ліквідаційною комісією за рахунок кредиторів до установ Державного банку; до того часу може бути приступлено до задоволення акціонерів відповідно коштам, які залишаються в розпорядженні Товариства. Про свою діяльність ліквідаційна комісія дає загальним зборам звіти в терміни, які встановлено зборами, і незалежно від того по закінченню ліквідації подає загальний звіт.

Коли по закінченню ліквідації не всі суми, що підлягають видачі, будуть виплачені по належності за відсутністю осіб, яким вони належать, то загальні

збори визначають, куди ці гроші повинно бути оддано на зберігання, аж до видачі їх, і що з ними робити, як витече строк давности в разі неявки власника.

§68

Як про початок ліквідації, так і про закінчення її, з поясненням виданих розпоряджень, в першому випадку – Правлінням, а в останньому – ліквідаційною комісією, повідомляється Міністра торгу і промислости, а також робляться належні публікації для відома акціонерів та всіх осіб, що торкаються справ Товариства.

§69

Правила цього статуту можуть змінитися не інакше, як з затвердження Міністра торгу і промисловости.

§70

У випадках, не перебадчених цим статутом, Товариство керується правилами, встановленими для акційних товариств, а рівно загальними законами, як нині діючими, так і тими, що будуть видані надалі.

¹ **Нусинова Н.И.** Когда в Россию мы вернемся... Русское кинематографическое зарубежье. 1918–1939. – М.: НИИК, Эйзенштейн-центр, 2003. – 464 с.

² **Янгиров Р.М.** «Рабы Немого»: Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920–1930-е годы. – М.: Библиотека-фонд «Русское зарубежье»: Русский путь, 2007. – 496 с.

³ **Нусинова Н.И.** Когда в Россию мы вернемся... Русское кинематографическое зарубежье. 1918–1939. – М.: НИИК, Эйзенштейн-центр, 2003. – С. 6.

⁴ **Миславский В.Н.** Кино в Украине (1896–1921). Факты. Фильмы. Имена. – Х.: Торсинг, 2005. – 576 с.

⁵ **Росляк Р.В.** Кіноосвіта в Україні (перша третина ХХ століття). – Навчальний посібник. – К.: ПП «ЕКМО», 2006. – 226 с.

⁶ Статут акційного Українського кінематографічно-фільмового товариства під назвою: «УКФО – Г.І.Лібкен». – К.: Друкарня акц. т-ва «Петро Барський у Києві», 1918. – 31 с. Мова оригіналу в документі збережена максимально.

⁷ **Михайлов В.П.** Рассказы о кинематографе старой Москвы. – М.: Материк, 2003. – С. 82–83.

⁸ **Гинзбург С.С.** Кинематография дореволюционной России. – М.: АГРАФ, 2007. – С. 199.

⁹ У цьому контексті варто згадати той факт, що, попри значні заслуги перед «десятою музою» (взяти хоча б створення першого російського ігрового фільму «Понизова вольниця», зйомку Льва Толстого, кадри що стали безцінними), історики кіно радянського періоду небезпідставно давали О.Дранкову досить негативну характеристику. «Це, безумовно, найтипівіша і найяскравіша постать кінематографічного ділка дореволюційних років, – зазначав С.Гинзбург: – Невігластво, авантюризм, сумнівна порядність у веденні фінансових справ поєднувалися в ньому з незвичайною енергією, невгамовним бажанням розбагатіти, з готовністю ставити на карту все, досягнуте раніше, ради дуже сумнівного шансу на виграш» (Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. – М.: Искусство, 1963. – С. 50). Інший радянський дослідник – Р. Соболев – також звертав увагу на авантюрний і спекулятивний характер діяльності кінопідприємця. «У нього було щось від гоголівського Ноздрьова: Дранков постійно ставав

головним учасником різних непривабливих історій» (Соболев Р.П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. – М.: Искусство, 1961. – С. 17).

Можна, звичайно, зауважити, що радянські кінознавці ставилися упереджено до О. Дранкова. Тож, наведемо висловлювання його сучасників. Наприклад, Дранкову вдалося втертися в довіру до керівництва одеського театру «Інтермедії», яке не лише передало «підприємцю» всі права на експлуатацію, а й перейменувало театр. На шпальтах місцевих часописів з'явилися навіть оголошення, що 3 і 4-го листопада 1918 року в «Театрі Дранкова» ставитиметься вистава «Перша ніч». Але для керівництва театру вона, очевидно, стала останньою краплею, яка переповнила чашу терпіння: «У зв'язку з тривалою відсутністю О.О.Дранкова, – читаємо в «Одесском листке» за 23 листопада, – та невиконанням ним умов договору з контрагентами театру «Інтермедії», експлуатація театру перейшла до інших осіб <...>. Театр Дранкова знову перейменовується в театр “Інтермедії”».

«Театральна» діяльність Дранкова далеко не вичерпалася лише цим єдиним фактом. У його стилі була проведена рекламна акція з відкриття в Одесі кабаре з досить оригінальною назвою – «Під усі чорти». До чергової авантюри вдалося залучити навіть якогось фабриканта, який займався виробництвом тканин і довірив «талантам» Дранкова сто тисяч рублів... Саме «одеські гастролі» стали причиною досить різких висловлювань на адресу Дранкова з боку журналу «Мельпомена», що охарактеризував його як «ділка, підприємця, що посідував у своїй роботі широту і розмах великого імпресаріо з навичками та прийомами «гешефтмахера» з третьосортної кофейні.

Людина, яка нічим не гребувала, нічого не соромилася і ні перед чим не зупинялася. Навіть перед загрозою кримінальної відповідальності. Справжній дволикий Янус, одна половина якого могла імпонувати будь-кому <...> Але варто було поглянути на іншу половину обличчя і перед вами виступали риси зовсім іншої фізіономії: спритного, безсоромного авантюриста, театрального підприємця самого низького ґатунку <...>».

¹⁰ Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. – М.: АГРАФ, 2007. – С. 430–431.

¹¹ Гольденвейзер А. Из киевских воспоминаний (1917–1920 гг.) // Революция на Украине по мемуарам белых / Сост. С.А.Алексеев, под ред. Н.Н.Попова. – М.-Л.: Госиздат, 1930. – С. 44.

¹² Статут акційного Українського кінематографічно-фільмового товариства під назвою: «УКФО – Г.І.Лібкен». – К.: Друкарня акц. т-ва «Петро Барський у Києві», 1918. – С. 3.

¹³ Миславский В.Н. Кино в Украине (1896–1921). Факты. Фильмы. Имена. – Х.: Торгсинг, 2005. – С. 175.

¹⁴ Объявление о киностудии при музыкально-драматических курсах А.М.Тальновского // Театральная жизнь. – К., 1918. – № 25 [22 сентября]. – С. 3.

¹⁵ Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі – ЦДАВО України). – Ф. 2581. – Оп. 1. – Спр. 199. – Арк. 15.

¹⁶ ЦДАВО України. – Ф. 2581. – Оп. 1. – Спр. 199. – Арк. 16.

¹⁷ Янгиров Р.М. «Рабы Немого»: Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920–1930-е годы. – М.: Библиотека-фонд «Русское зарубежье»: Русский путь, 2007. – С. 48.

¹⁸ Устав Товарищества на паях «Пролетарское кино» «Пролеткино». – М., 1923. – 24 с.

¹⁹ «Свод законов Российской империи».

²⁰ «Устав гражданского судопроизводства».

«ДОВЖЕНКІВСЬКА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ»: ПРОБЛЕМИ ОДНОГО ВИДАННЯ

У статті йдеться про проблеми, пов'язані з виданням «Довженківської енциклопедії». У процесі підготовки енциклопедії авторському колективу належить подолати недостатню вивченість архівних джерел, методологічні труднощі, що виникли через відсутність традиції текстологічного аналізу фільмових текстів. Крім того, мовиться про проблеми кінознавства в цілому, де відбувається зміна поколінь, а відтак і світоглядних та власне фахових уявлень щодо мистецької спадщини вітчизняних класиків.

Ключові слова: персональна енциклопедія, словник, архів, електронна версія.

В статье раскрываются проблемы, связанные с изданием «Довженковской энциклопедии». В процессе подготовки энциклопедии авторскому коллективу надлежит преодолеть недостаточную исследованность архивных источников, методологические сложности, возникшие из-за отсутствия традиции текстологического анализа фильмовых текстов. Кроме того, речь идет о проблемах киноведения в целом, где происходит смена поколений и собственно профессиональных представлений о художественном наследии отечественных классиков.

Ключевые слова: персональная энциклопедия, словарь, архив, электронная версия.

In article the problems connected with the «Dovzhenko Encyclopedia» edition reveal. In the course of encyclopaedia preparation collective of authors had to overcome insufficient researches of the archival sources, methodological complications, related to absence of tradition of film texts textual analysis. Besides, it is a question of cinema study problems as a whole where there is an alternation of generations and actually professional representations about an art heritage of domestic classics.

Keywords: personal encyclopaedia, a dictionary, an archive, electronic version.

Уже четвертий рік поспіль триває робота над «Довженківською енциклопедією», першим виданням такого типу на матеріалі життя і творчості українського кінематографіста. На жаль, і досі колектив, що працює над енциклопедією, не підтриманий на державному рівні і не має можливостей, які хоча б віддалено нагадували ті, що їх мають літературознавці в роботі над іншою енциклопедією – Шевченківською. Та й кадровий потенціал непорівнянний. Там – десятки, сотні авторів із багатьох культурних, наукових центрів України та закордону. Тут – переважно зусилля одного відділу – кіномистецтва і телебачення – Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України.

Персональні енциклопедії як жанр з'явилися на Заході наприкінці XIX століття, проте розвинулися головним чином у віці XX. Енциклопедистика знає видання, присвячені Данте, Сервантесові, Шекспірові, Гете, Шиллерові, Бернсові та іншим класикам європейської та світової літератури. На жаль, їх досвід в Україні вивчено недостатньо. Як і на теренах пострадянського простору загалом. Воно й не дивно, оскільки у перші десятиліття радянської влади домінувала парадигма колективізму, у тому числі й у сфері мистецької творчості. І все ж на початку 1930-х розпочалася робота над Пушкінською, з кінця 1950-х – над Лермонтовською енциклопедіями. Однак першою енциклопедією в СРСР в означеному жанрі стала Шевченківська, підготовлена Інститутом літератури імені Т.Г.Шевченка. Та «першість» була головною причиною перейменування – двотомне видання вийшло під назвою «Шевченківський словник» (Київ, 1976–1977 рр.): «провінція» не могла випереджати столицю у просуванні дорогою енциклопедизму. Словник (хоча де-факто то була усе ж енциклопедія) містив близько 4 тисяч статей, що належали перу понад 500 авторів. Нині завершується робота над новим текстом «Шевченківської енциклопедії», що охоплюватиме всі без винятку інформаційні поля, пов'язані з українським генієм.

Високий професіоналізм відзначав «Лермонтовську енциклопедію» 1981 року, підготовлену вченими Інститут російської літератури Пушкінського дому АН СРСР у Ленінграді. Взірцевим і таким, що варте наслідування, є поєднання інформаційної насиченості (це справді «все про Лермонтова») з дослідницьким новаторством – енциклопедія виконувала у чомусь нетрадиційну місію, не тільки підсумовуючи напрацьоване, а й відкриваючи нові дослідницькі горизонти.

Що ж до іншої енциклопедії – Пушкінської – то робота, яку було розпочато ще 1931 р., так і не була завершена. До неї повернулися у 1973-му й звідтоді зусиллями учених двох академічних інститутів (Інституту російської літератури та Інституту світової літератури) готується багатотомне видання під керівництвом М.Скатова. Як бачимо, навіть величезний кадровий потенціал російської філологічної науки та багатющі напрацювання пушкінознавства не

змогли істотно прискорити видання. Щоправда, паралельно було видано кілька Пушкінських енциклопедій, які переслідували мету більше просвітницьку, аніж власне наукову.

Помітним явищем жанру персональної енциклопедії став і білоруський енциклопедичний довідник «Франциск Скорина та його час» 1990 року¹. Примітною і вартою уваги особливістю цього видання є публікація в ньому архівних матеріалів та факсимільне відтворення праць головного персонажа енциклопедії. Можливо, варто подумати про використання такого досвіду в «Довженківській енциклопедії».

1990-ті роки стали початком своєрідного буму персональних енциклопедій на теренах колишнього СРСР, головним чином у Росії. Навряд чи це може викликати подив. Нагромаджено величезний матеріал щодо життя і творчості літературних діячів (бо здебільшого йдеться саме про них), крім того, саме в ці роки відкривається доступ до архівів, які доти були малодосяжними або й зовсім закритими.

1991 року з'являється «Краткая ахматовская энциклопедия: от А до Я» С. Умникова². Один дослідник перебирає на себе завдання, що доти ставилися перед цілими колективами. Приклад виявився привабливим, оскільки потому в Росії з'явилася низка видань «персонально про персональне» – про Михайла Булгакова, Миколу Гоголя, Федора Достоєвського і навіть Шекспіра³. Як правило, подібні видання викликають хвилю критики – передусім щодо довірливості та поверховості потрактувань і поводження з джерелами.

У ті ж роки з'являється і дещо інший тип видань. Йдеться про енциклопедії, в яких діяльність письменника висвітлюється крізь призму його перебування у певному локальному середовищі. Прикладом подібного видання є праці добре відомого в Україні дослідника Леоніда Большакова. Його багатолітнє опрацювання матеріалів, пов'язаних з роками солдатчини Тараса Шевченка, закономірно вивершилося працею під назвою «Оренбурзька шевченківська енциклопедія: Тюрма. Солдатчина. Заслання. Енциклопедія одинадцяти літ, 1847–1858». Йому ж належать аналогічні енциклопедичні праці, присвячені Олександрові Пушкіну та Льву Толстому⁴.

У найближчі роки персональні енциклопедичні видання напевно що доповняться електронними версіями, розміщеними в Інтернеті. Один з інших імовірних напрямків розвитку, який особливо привабливий для енциклопедій уже не тільки літераторів, а й власне митців, є поєднання енциклопедій з повним виданням творів. Щодо кіномитця (Довженка у даному випадку, але ж мовиться не тільки про нього), то сучасні технології дають змогу доповнити енциклопедичні тексти електронними копіями оригіналів рукописів, що знаходяться в архівах (до прикладу, щоденникових записів митця), фонограм його виступів і, звичайно ж, DVD-копіями Довженкових фільмів та усіх стрічок,

де задокументовано різні етапи і форми його діяльності. Так само можна видати, скажімо, спадщину діяча театру – у тому разі, коли збереглася хоч би дешифрація відзнятих на кіно-відеоносії його вистав та проектів іншого ґатибу. В окремих випадках (спадщина Леся Курбаса, до прикладу) може йтися про наукову реконструкцію вистав за збереженими матеріалами (рукописними та образотворчими). Варто вже нині виробити програму збереження спадщини нині суцїх митцїв, не ділячи їх на категорії «видатний/невидатний», аби театральні вистави, твори образотворчого мистецтва, літератури залишалися зафіксованими на сучасних носіях інформації.

Слід замислитися над деякими іншими проблемами, що виникають у роботі над систематизацією величезного масиву текстів і документів. Персональні енциклопедії – особливий жанр, оскільки присвячений виключно біографії однієї особи: митця, вченого, політика. Зазвичай такі видання підсумовують тривалий період вивчення творчої діяльності митця, незрідка вони поєднуються з роботою над академічним, повним виданням творів. Щодо Олександра Довженка – кінорежисера, письменника, художника, громадського діяча – то досі не йдеться про наукове, академічне видання його творів. Причиною є і довголітня закритість частини його особистого архіву в Російському державному архіві літератури і мистецтва (РДАЛМ, російськомовна аббревіатура РГАЛИ), і недостатня вивченість власне творчого архіву (у дотеперішніх публікаціях не завжди зрозуміло, до прикладу, навіть якою мовою писаний оригінальний текст – українською чи російською), і мала кількість фахівців – кінознавців, істориків кіно.

Крім того, у кінознавчій науці досі практично не розвивалася текстологія як така. Це пояснюється особливостями дотеперішнього фільмовиробництва – як правило, по закінченні роботи над кінострічкою і виготовленням так званої еталонної копії всі варіанти фільму, увесь фільмовий матеріал, що не увійшов до фінальної версії картини, здавали на технологічну переробку (срібло, що входить до складу кіноплівки, добували для використання у подальшому виробництві). Слабко використовувалися архівні паперові матеріали (сценарії, монтажний запис фільмів, інші документи).

В останні півтора десятиліття відбулася доволі радикальна зміна підходів до вивчення кінематографічної спадщини, і головним чином це стосується дослідження спадщини Довженка. Ці підходи стимулювала підготовка до 100-літнього ювілею митця, а також публікації архівних матеріалів різного ґатибу⁵. Крім того, поволі окреслюються контури нового покоління істориків кіно. Усе це й поставило на порядок денний питання про роботу над Довженківською енциклопедією. Можливо, побічна, однак надважлива мета – праця над реалізацією проекту дасть можливість сформувати покоління дослідників-

професіоналів, що по-новому презентуватиме космос вітчизняної екранної культури.

Найсуттєвіша проблема роботи над Довженківською енциклопедією – уже позначена вище відсутність наукового видання творів митця. Разом з тим, ще від початку 1990-х розпочалося вивчення та публікація архівних матеріалів. Саме 1990 р., уже опісля смерті дружини Довженка Юлії Солнцевої, з'явилася його книжка «Україна в огні: Кіноповість, щоденник», упорядкована Олександром Підсухою. Упорядник щиро вірив (про це він написав у передмові до книги), що читачі дістали можливість ознайомитись з повним авторським текстом Довженкового Щоденника. Однак доволі швидко з'ясувалося: Юлія Солнцева вельми дозовано надавала матеріали з особистого архіву Довженка, ретельно «просіюючи» та відбираючи їх для публікації⁶.

2007 року між українськими та російськими архівістами було досягнуто принципової домовленості щодо спільної роботи над проектом «Олександр Довженко. Повість полум'яних літ». Кінцева мета його [проекту] – виявлення та систематизація всіх архівних матеріалів, пов'язаних із життям і творчістю митця. Однак роботу істотним чином гальмує (принаймні з українського боку) відсутність коштів. Та є надія, що, попри всі негаразди, буде створений єдиний банк даних, який стане приступним для всіх, кого цікавить Довженко та його творчість. Власне, тільки після цього й буде створено повноцінну і повноважну основу як для завершення роботи над Довженківською енциклопедією, так і для підготовки академічного видання творів митця (у тому числі кінематографічних, фільмових; знов-таки йдеться про можливості, пов'язані з розвитком технологій).

В укладеному словнику енциклопедії близько 2 тисяч гасел. Це тексти, які охоплюють особистісний космос митця. Відтак маємо кілька тематичних блоків: 1) Твори Довженка (джерельні, фактичні дані про їх створення та коментар, дослідницька інтерпретація, у межах жанру енциклопедичної статті); 2) Біографія Довженка; 3) Родина та друзі, так зване «ближнє коло» митця; 4) Географічні назви (місця, пов'язані з життям і творчістю режисера); 5) Світогляд Довженка, його філософія; 6) Довженко і світова культура; 7) Фільмографія; 8) Повна бібліографія видань Довженка та праць про нього у вітчизняній і світовій дослідницькій літературі та періодиці. Планується видання у двох томах.

Одним з головних завдань енциклопедії є аналітичний коментар до кожного Довженкового твору – фільмового, літературного, образотворчого. Він включатиме і біографічні аспекти, питання джерельної бази, історію створення тексту. Хоча останнє вочевидь рід складна і мусило би спиратися на повне, академічне видання творів митця (бо це, власне, його предмет дослідження). Або, принаймні, на досвід видання коментаря до текстів Довженка (на кшталт

тих, що вже існують, – Юрія Івакіна до Шевченкового «Кобзаря» чи Юрія Лотмана до пушкінського «Євгенія Онегіна»).

Прикметною особливістю нинішнього стану роботи є виявлення нових персонажів (митців, політиків, приватних осіб і т.д.), які мали зв'язки з Довженком, так чи інакше впливали на його життя. Для ілюстрації наводжу кілька власних статей, підготовлених для енциклопедії. Ґрунтовне обговорення усього спектра проблем, що постали перед авторським колективом, відбудеться на початку 2010 року.

Статті, підготовлені для «Довженківської енциклопедії»

Косарєв Борис Васильович (23.07 (4.08) 1897, Харків – 23.03 1994, Харків) – український художник, сценограф, фотограф. Навчався в Харківському художньому училищі (1915-18) в О.Кокеля та М.Пестрикова. З 1918 працював у театрах Одеси і Харкова. Один із засновників групи харківських кубофутуристів «Союз семи» (1916-19, входили К., М.Міщенко, М.Калмиков, Г.Цапок, Б.Цибіс, В.Бобрицький, В. Дяков; пізніше долучилися В. Єрмілов, М.Мане-Кац та О.Гладков), що висунула тезу про створення «нового декоративного стилю», поєднання пластичних відкриттів авангарду і декоративних традицій іконопису, українського народного мистецтва. У розвитку авангардної сценографії особлива роль відводилась неопримітивістській естетиці (до прикладу, декоративні панно подавалися художниками «Союза семи» у стилістиці неопримітивів). В 1918 група видала зб.-альбом своїх робіт «Семь плюс Три». 1923 р. К. стає членом Т-ва діячів мистецтва (орг. за ініціативою газети «Вісті» з метою атеїстичної пропаганди; можлива участь О.Довженка). Разом з В. Меллером і Г. Цапком ілюструє альбом для Червоної армії «Наука і релігія». За три роки – близько 150 плакатів, що увійшли до альбому, виданого вид-м «Червоний шлях». На початку 1920-х працював у «Окнах ЮгРОСТА» (Одеса). Оформив збірки поезій В.Маяковського, В.Хлебникова, Б.Пастернака. Працював з учнем Леся Курбаса В. Васильком у Харківському Червонозаводському державному українському драматичному театрі (1928–1933) – найуспішнішими були вистави «Марко в пеклі» (1928) і «За двома зайцями» (1929) – основним елементом художнього оформлення стає площинна декорація, трактована за колажним принципом.

З 1931 викладав у Харківському художньому інституті (з 1952 професор). Сталінська (Державна) премія 1947 (за виставу «Ярослав Мудрий» у Харк. держ. укр. драматич. театрі ім. Т. Г. Шевченка). Був художником, сценографом багатьох театральних вистав, працював разом з В.Єрмиловим, А.Петрицьким, А.Хвостенком-Хвостовим.

Знайомство з О.Д. відбулося 1923 р. у редакції газети «Вісті» (Т.Чернова, с. 118). Входив, разом з О.Д., до групи художників (Боровський, М.Міщенко,

Г.Цапок, А.Бондарович), які поселилися у будинку за адресою вул. Пушкінська, 62 (а також І.Падалка, А.Петрицький – див. спогади Бажана). «Мастерская работала одной группой на коллективных началах, заработок делился поровну (...) Сашко в этом котле не участвовал...» (Косарев.- за: Т.Чернова, с. 118). За свідченням К. деякі живописні роботи О.Д. виконував спільно з М.Міщенком. 1924 О.Д. разом з Косарєвим та Цапком готувався до роботи над мультиплікаційним фільмом «Макдональд» (свідчення Г.Журова, див. А.Жукова, с. 56-7); інформацію досі не підтверджено жодним іншим відомим документом. 1929 працював асистентом оператора на фільмі «Земля». Залишив чималу кількість репортажних фотознімків (тривалий час лишались невідомими), зроблених під час знімання стрічки. Уперше 50 фотографій, видрукованих з авторських (скляних) негативів, оприлюднені 2006 р. в Харківській муніципальній галереї. Фото розширюють дотеперішні уявлення про авторський задум фільму. Зокрема, щодо стилістичних контактів з театральним конструктивізмом (Чернова, 121), «барокової» установки на самовиявлення, самопроявлення оголеної плоти. Простежено і паралелі між кінострічкою та творчістю К.: «косарєвські малюнки 1920 року зі сценами закоханих пар дуже нагадують ноктюрни «Землі» <...>. А жіночі фігури його гуаші «Жнива», датованої 1919 роком, наче цілковито відтворюється у сцені розпачу Наталки» (Чернова, с. 125). Оформлення театральної вистави «Аул Гідже» 1930 певним чином нагадує пластику «Землі». Сам К. свідчив, що використав прийом, якого навчився у Демуцького. Мав коротке листування з Ю.Солнцевою у 1960 рр.

Літ.: Чернова М. В. Борис Васильович Косарев. К., 1969; Т.Чернова. Хроніки «Землі»// Кіпо-Коло. 2007, № 36; В. Яськов. Хлебников. Косарев. Харьков // Волга, 1999, № 11; В.Яськов. Косарев. Синяковы. Хлебников. – <http://sp-issues.narod.ru/lyaskov.htm>; Тримбач С. Олександр Довженко. Загибель богів: Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця, 2007; Алла Жукова. Час пошуків // Дніпро, 1994, № 9–10; Чечик В.В. Біля джерел харківської сценографічної школи: Борис Васильович Косарев // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2002, № 6, С. 93–96; Чечик В.В. У пошуках «декоративного стилю»: Харківські кубофутуристи «Союза семи» // Матеріали VI конгресу Міжнародної асоціації українців: Мистецтвознавство. К., 2005. Кн. 2. С. 334–343.

С.Тримбач

Міщенко Микола Михайлович (1895, Харків – 30.07 1960, Київ) – український художник. 1919 закінчив Харківське художнє училище. Один із засновників групи харківських кубофутуристів «Союз семи» (1916-19, входили Б.Косарев, М. Калмиков, Г.Цапок, Б.Цибіс, В.Бобрицький, В. Дяков; пізніше долучилися В. Єрмілов, М.Мане-Кац та О.Гладков), що висунула тезу про створення «нового декоративного стилю», поєднання пластичних відкриттів авангарду і декоративних традицій іконопису, українського народного мистецтва.

У 1920-х працював у жанрі індустріального пейзажу, оформлював книжкові видання (Л.Первомайський. «З фронту», 1930 та ін.), малював плакати, у т.ч. сатиричного змісту. У 1930-ті звертається до жанру пейзажу, декоративного мистецтва.

Знайомство з О.Д. відбулося 1923 р. Входив, разом з О.Д., до групи художників (Боровський, М.Міщенко, Г.Цапок, А.Бондарович), які поселилися у будинку за адресою вул. Пушкінська, 62. За свідченням Б.Косарева деякі живописні роботи О.Д. виконував спільно з М.Міщенком (Чернова, с. 118).

Літ.: Письмо в редакцию (Союз Семи: открытое письмо) // Колосья. 1918, № 6–7, с. 23; Історія українського мистецтва в шести томах. – К., 1967, т. 5; Т.Чернова. Хроніки «Землі»// Кіно-Коло. 2007, № 36.

С.Тримбач

Піотровський Адріан Іванович (8(20) листопада 1898, Вільно – 1938) – кінознавець, театрознавець, перекладач, педагог, організатор кінопроцесу. Заслужений діяч мистецтв РРФСР (1935). 1923 закінчив класичне відділення Петроградського університету. 1918 почав літературну, 1919 театральну діяльність. Організатор масових видовищ, зав. літ. частиною театрів БДТ, Ленінградського ТРАМу, Малого оперного театру, театру опери і балету ім. С.Кірова. У 1928–37 художній керівник Ленінградської фабрики «Совкіно» (пізніше «Ленфільм»). Знавець античної літератури, автор перекладів творів Аристофана, Есхіла та ін. Автор сценаріїв фільмів «Чортове колесо» (1926) і «Турбіна № 3» (1927), п'єс «Падіння Єлени Лей» (1923), «Смерть командарма» та ін., співавтор лібрето опер «Світлий ручай» Д.Шостаковича, «Ромео і Джульєтта» С.Прокоф'єва (поставлено 1940). Автор численних публікацій у періодиці та збірниках, в яких осмислювалася природа кіно. 1938 репресований і страчений.

П. акцентував необхідність осмислення особливої природи кіно. Екран визначає головну відмінність від інших видів мистецтва. Зокрема, він виключає театральне потрактування часу як «поступального, прямолінійного руху». Так само екранний простір динамізовано, він рухливий та мінливий. Відмінністю є й те, що людина на екрані зіставлена з іншими предметами і явищами, вписана в їх ряд як «одновалентна» складова. Мова кіно визначається новими оповідними формами, які поєднуються не фабулою, а атмосферою і ритмом. Кіно вимагає особливих прийомів сюжетної «кладки», які нагадують дописемні фольклорні жанри. Однак безпосереднє запозичення таких прийомів є небажаним. У кіно реальність подається крізь призму дійової особи – скажімо, навіть у ранній ексцентричній американській комедії світ подано через постаті Чапліна чи Гарольда Ллойда. Звідси теорія П. «ліричного», або «емоційного», кіно, прикметною рисою якого є особливе потрактування сюжету, своєрідна

оповідність та ритмічність. Відтак П. наголошував на «нарративному началі в кінематографі, оскільки картина повинна захопити глядача за допомогою фабули та образності» (Р.Берд). Однак ця нарація має особливий характер. Теоретичні установки П. зумовили активне схвалення ним фільму «Арсенал» О.Д. Попри відсутність у стрічці наскрізної фабули і ознак авантюрного сюжету, символічні постаті поставлені в «емоційні відношення» між собою і відтак перетворюються на «символічні дії». Останні занурені в емоційну ауру, чим досягнута велика драматична напруга, зав'язано вузли емоційних атракціонів. Йдеться про досягнення О.Д. нерозривного, неподільного на осібні фрагменти потоку емоційного сприйняття без видимого нарративного малюнка. Натомість у фільмі «Жовтень» С.Ейзенштейна П. помічено – як недолік – саме відсутність цілісного оповідного ритму, завдання масової соціальної форми відсуває на другий план емоційну сторону, внаслідок чого картина є важкою і малопрístupною для глядача. Отже, П. констатував як особливе досягнення О.Д. вироблення засобів, що наближали спроможність кіно до відтворення «потому свідомості» автора і відповідне конституювання глядацької свідомості.

Тв.: *Пиотровский Адр.* «Арсенал» и проблемы исторической фильмы // Жизнь искусства. 1928. № 16, 14 апреля. С. 7. *Пиотровский А.* К теории киножанров // Поэтика кино. М.; Л., 1927; *Адр. Пиотровский.* «Октябрь» должен быть перемонтирован! // Жизнь искусства. 1928. № 13, 27 марта; *Пиотровский Адр.* За материалистическую диалектику в кино и против наступающей кино-реакции // Жизнь искусства. 1929. № 47, 25 ноября. *Пиотровский А.И.* Кинофикация искусств, Л., 1929; *Пиотровский Адр.* Диалектическая форма в кино – фронт и кино-реакция // Жизнь искусства. 1929. № 41, 13 октября. Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь. Л.: Искусство, 1969.

Літ.: Цимбал С. Л., Адриан Пиотровский. Его эпоха, его жизнь в искусстве, в кн.: Адриан Пиотровский, Л., 1969; Роберт Берд. Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 81.

С.Тримбач

Михайлівський Золотоверхий собор. Споруджений 1108–1113 на території Михайлівського Золотоверхого монастиря внуком Ярослава Мудрого київським князем Святополком Ізяславичем. Був місцем погребіння кількох поколінь київських князів. 1240 собор пограбували й істотно пошкодили орди Батия. У XVII та XVIII ст. собор неодноразово перебудовували – згодом з'явилися сім куполів. З трьох боків М.с. оточили прибудовами, а стіни зміцнили контрфорсами. Фасади храму прикрасило ліплення, зроблене київським архітектором І.Григоровичем-Барським. Мозаїки собору є видатними творами давньоруського живопису, що свідчить про наявність у Київській Русі національної школи образотворчого мистецтва. В 1934–1935 собор розібрано у

зв'язку з проектом будівництва урядового центру. Частина фресок і мозаїк збереглась. У Софійському соборі – «Євхаристія», «Стефан і Фаддей» – фрагменти постатей святих; фрески – сцени з «Благовіщення», постать святого Захарії та ін. Мозаїка «Дмитро Солунський» і верхня частина фрескової постаті Самуїла – в Третяковській галереї і Рос. музеї в Санкт-Петербурзі. У 2004 Міністерство культури Росії ухвалило рішення про повернення фресок Україні (того ж року здійснено).

Імена художників, які створили мозаїки і фрески М.З.с., невідомі. Ймовірно, в роботах брав участь давньорус. майстер Аліпій з Києво-Печерського монастиря. Загальна площа мозаїк, що збереглися, – 45 кв. м. Написи на мозаїках собору зроблено старослов'ян. мовою. Крім мозаїк і фресок, збереглися дві шиферні плити кінця 1 ст. з рельєфним зображенням вершників.

1998 було завершено відбудову собору. В ньому відбувається служба Української православної церкви КП, поруч діє монастир.

О.Д. належав до діячів культури, які підтримали ідею поруйнування Мих. Зол. собору. Під час наради партійних і державних представників з цього приводу 21.04.1932 виступив з аргументами на користь нищення більшої частини Михайлівського монастиря загалом. «Неприпустимо думати, – заявив О.Д., – що він кому-небудь потрібен», монастир сам «попроситься піти». Належало, за пропозицією митця, зняти частину інших будівель (правий бік вул. Велика Житомирська, приміщення Філармонії (кол. Купецького зібрання), аби відкрити панораму Дніпра. На розчищеному місці планувалося зробити парк культури для пролетарської молоді (Державний архів м.Києва, арх. № Ф.П-1, Оп. 1, спр. 4758; а також матеріали архіву М.З. собору).

Роль О.Д. у долі собору відбито у фільмі «Михайлівський Золотоверхий собор. 900 літ», реж. В.Вітер, 2008.

С.Тримбач

«Вкушая вкусих мало меду и се аз умираю». Слова з 1-ї Книги Царств, що належать Іонафану, сину царя Саула. Іонафан порятував Давида від гніву і помсти свого батька, однак залишився вірним останньому. Давидові ж мовив так: «Не бійся, бо не знайде тебе рука отця мого Саула, і ти будеш владарювати над Ізраїлем, а я буду другим після тебе; і Саул, батько мій, знає про це». У підсумку Саул та Іонафан разом загинули в бою з філістимлянами. Засмучений Давид, перш ніж посісти престол, склав погребальний плач по загиблому цареві. Слова «Вкушая, вкусих мало меда и се аз умираю» є епіграфом до поеми М. Лермонтова «Мцыри».

Біблійна фраза пов'язана з одним із найдраматичніших епізодів у житті О.Д. початку 1930-х. «Возвращение в Советский Союз (1930. – С.Т.) было для нас связано с большими неприятностями, – писала Солнцева. – На Украине

Александра Петровича вызвал Скрипник и сказал ту знаменательную фразу, которая осталась у меня в памяти: «Не вкусивши меду, аз умираю...» Я поняла, что бедствия Довженко продолжают и приобретают новую форму. Александр Петрович был очень огорчен. Он понимал, что на Украине ему будет трудно работать <...>. Украинские писатели старались с ним не встречаться» (Ю.Солнцева, с. 149). Біблійну фразу з бесіди зі Скрипником повторює і О.Д. в листі до Соколянського у грудні 1932: «Хоч пить – умирать, хоч не пить – умирать. По-перше, воно виходить значно дешевше. Знову ж таки я за директивою Миколи Олексійовича (Скрипника. – С.Т.): «Вкушая вкусих мало меду и се аз подыхаю». І трохи далі: «Часом мені здається, що я вже ні на що не здатний, і коли я пригадаю всю свою силу і всі свої творчі плани, я питаю себе: куди ж воно так хутко поділося <...>. Я збирався ще працювати півстоліття». Відчай тотальний: «Я нічого хорошого для себе не жду. Скажу більше. Коли я думаю, що мені треба повертатися до Харкова, мені стає страшно <...>. До речі, Стецький сказав мені, щоб я працював у Москві. Я не знаю» (О. Довженко, с. 335–336). За версією Солнцевої є велика частка провини Скрипника, а тому і боягузливих та підступних українських письменників. Є підстави думати, що сам О.Д. до постаті наркома освіти ставився інакше. Як і до ситуації з національною політикою партії взагалі. За спогадами О.Муратова у середині 1950-х режисер розкривав йому, студентові, деякі нюанси недавньої політичної історії. Мемуарист свідчить, що О.Д. «дуже багато міркував на українські теми. Його надзвичайно мучило протиріччя між його комуністичними переконаннями і національною політикою партії комуністів. Йому здавалося, що весь час відбуваються перекручення постулатів марксистсько-ленінського вчення. Саме від нього я вперше у житті почув, що Володимир Винниченко був комуністом <...>. Розповів він мені також, як Винниченко писав листи Сталіну, намагаючись переконати того змінити національну політику на Україні. Вперше від Довженка я дізнався про творчість Хвильового, Блакитного, Підмогильного. Вперше я почув добрі слова про Скрипника і лайку у бік тільки-но реабілітованого Постишева» (О.Муратов, с. 59).

Цитована фраза з Ветхого Заповіту навряд чи піддається однозначному тлумаченню. Вочевидь ішлося про загрозу для життя О.Д. Напевно, що йдеться і про натяки щодо стосунків із владою, можливо, навіть із Сталіним. Бо ж саме після відтворених подій Довженко зустрівся у Москві з лідером СРСР і прийняв умови гри у «придворного кінопоета», який виконує безпосередні замовлення вождя, водночас викладаючи йому свої уявлення щодо побудови ідеального суспільства.

Літ.: О.Довженко. Твори у 5-ти т., т. 5; Ю.Солнцева. О Довженко // Радуга, 1997, № 2; О.Муратов. Спомин про Довженка // Дніпро, 1994, № 9–10.

С.Тримбач

¹ Францыск Скарына і яго час. – Мінск. – 1988.

² Умников С.Д. Краткая ахматовская энциклопедия: от А до Я. Тысяча слов – кратких справок. – Ленинград. – 1991.

³ Соколов Б. Булгаков. Энциклопедия. М., 1996 (2-е вид. – М.: Алгоритм, 2007); Соколов Б. Гоголь. Энциклопедия. – М.: Алгоритм, 2007. Наседкин Н.Н. Достоевский. Энциклопедия. – М.: Алгоритм, 2003. Николаев В. Шекспир. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2007.

⁴ Большаков Л.Н. Оренбургская шевченковская энциклопедия: Тюрьма. Солдатчина. Ссылка. Энциклопедия одиннадцати лет, 1847–1858. – Оренбург, 1997; Большаков Л.Н. Оренбургская толстовская энциклопедия: Материалы. Поиски. Исследования. Хроника. – Оренбург, 1997; Большаков Л.Н. Оренбургская пушкинская энциклопедия: Путешествие-1833. Реалии «Истории Пугачева». Прототипы «Капитанской дочери». Исследователи и интерпретаторы. – Оренбург, 1997.

⁵ Олександр Довженко. Господи, пошли мені сили. Кіноповісті, оповідання, щоденник, фольклорні записи, листи, документи. – Харків: Фоліо, 1994; 3 архівів ВУЧК-НКВД-КГБ. – Київ, 1995; Солнцева Ю. О Довженко, о времени, о себе // Радуга, 1997, № 2; Довженко визволений // КіноКоло, 2005, № 25 та ін.

⁶ Див. Тримбач С.В. Олександр Довженко. Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. – Вінниця, 2007.

ПЕРШИЙ ЕТАП РЕФОРМИ КІНООСВІТИ 1934 РОКУ

На основі всебічного аналізу широкої джерельної бази і залучення до наукового обігу раніше невідомих архівних джерел реконструйовано перший етап реформи кіноосвіти 1934 року, визначено фактори, що вплинули на формування цієї реформи, простежено долі студентів, вперше названо студентів кіноакторського факультету Київського державного інституту кінематографії, які перейшли на навчання у Київський державний театральний інститут.

Ключові слова: реформа кіноосвіти, Київський державний інститут кінематографії, Київський державний театральний інститут, акторська школа, становлення кіноосвіти в Україні.

На основе всестороннего анализа широкой базы источников и введения в научный обиход ранее неизвестных архивных источников реконструирован первый этап реформы кинообразования 1934 года, определены факторы, которые повлияли на формирование этой реформы, прослежены судьбы студентов киноактёрского факультета Киевского государственного института кинематографии, которые перешли на обучение в Киевский государственный театральный институт.

Ключевые слова: реформа кинообразования, Киевский государственный институт кинематографии, Киевский государственный театральный институт, актёрская школа, становление кинообразования в Украине.

On the basis of comprehensive analysis of a wide spring base and to bringing in to the scientific appeal before the unknown archived sources the first stage of reform of cinema formation of 1934 is reconstructed, certainly factors, which influenced on forming of this reform, investigated fate of students, the students of cinema actor faculty of the Kiev state institute are first adopted cinematography which passed to the studies in the Kiev state theatrical institute.

Keywords: *reform of cinema education, Kiev state institute of cinematography, Kiev state theatrical institute, actor school, becoming of cinema education in Ukraine.*

Становлення і розвиток національної кіноосвіти вивчали провідні кінознавці, проте детальної картини реформи кіноосвіти 1934 року ще не було складено. Наше дослідження ґрунтується на опрацюванні українських і російських архівів, тогочасних газет і журналів, спогадів колишніх студентів Київського державного інституту кінематографії (КДІК), які лише після розвалу Радянського Союзу змогли розповісти багато цікавого, що раніше з різних причин намагалися не оприлюднювати. Завданням цього дослідження було вивчення і реконструкція першого етапу реформи кіноосвіти 1934 року.

Вже після закінчення 1933–1934 навчального року, коли студенти творчих спеціальностей (режисери, актори, сценаристи тощо) Московського і Київського державних інститутів кінематографії склали екзаменаційно-залікову сесію та були переведені на наступний курс, керівник Головного Управління кінофотопромисловості (ГУКФ) СРСР Б.З. Щумяцький 31 липня 1934 року підписав наказ № 207/072 «Про реорганізацію ДІКу», яким започаткував чергову реформу національної кіноосвіти. Директор Московського державного інституту кінематографії (МДІК) Поярков 11 серпня 1934 року видав наказ по інституту № 167 «Про Державний інститут кінематографії», одним із пунктів якого зазначено реорганізацію режисерського факультету: «По режисерському факультету другий курс з 1 вересня розпустити; третьому курсу після ретельного відбору за творчими показниками навчання надати можливість закінчити освіту в Інституті за наявною програмою»¹.

Перспективних студентів других курсів після складання відповідних іспитів переводили відразу на четвертий курс, а ті другокурсники, які після весняної сесії 1934 року формально стали третьокурсниками, проте, на думку викладачів, вважалися неперспективними, відраховувалися із кіноінституту, отримавши довідку про прослухані курси: «Студентів другого курсу Режисерського факультету т. Маркелову, Жук, Варламова <...> – які склали заліки з навчальних предметів другого курсу, але показали своїми роботами зі спеціальних дисциплін недоцільність подальшого їх навчання для художньо-мистецької роботи в кінематографі як кінорежисерів – відрахувати зі складу студентів Державного Інституту Кінематографії<...> Деканові факультету видати указаним студентам посвідчення, з зазначенням дисциплін, прослуханих ними»².

Багатьом студентам ця реформа зламала подальше творче життя. Один з найкращих других режисерів Одеської кіностудії Костянтин Іванович Жук під час реформи 1934 року потрапив до розряду малоперспективних – його відчислили з другого кінорежисерського курсу ВДІК. Надалі він так і не зміг

запуститися із власним фільмом. Йому пощастило бути асистентом («Багата наречена» І.Пир'єва, «Кубанці» М.Володарського і М.Красія, «П'ятий океан» І.Анненського тощо), а потім і другим режисером («Весна на Зарічній вулиці» Ф.Миронера та М.Хуциєва, «Два Федора» М.Хуциєва, «Тінь біля пірса» М.Вінярського, «Повернення» М.Терещенка та ін.). Костянтин Жук провадив курси підвищення кваліфікації Одеської кіностудії художніх фільмів: «Окрім практичного виховання помічників режисерів і асистентів у знімальних групах, він періодично читає для них лекції з кіновиробництва»³. Однак стати самостійним режисером К.І.Жук так і не зміг. Невідомо, як склалася б його доля, якби не ця реформа.

Віктор Іванов видався С.М.Ейзенштейнові перспективним студентом, а тому в 1934 році «перескочив» через курс і після фактичного закінчення другого курсу почав навчатися відразу на четвертому. Про що й зазначалося в наказі по інституту: «Студентів II курсу режисерського факультету: Іванова В., Піпінашвілі, Шульмана, Валієва і Короткевича вважати такими, що закінчили другий курс, і на підставі поданих ними навчальних і залікових робіт зі спеціальних предметів – дозволити у вересні наступного семестру складати заліки за третій курс, після чого приєднати до навчання до колишнього третього курсу зі спеціалізації: студентів Іванова В., Піпінашвілі й Шульмана – з художньої і Короткевича – з навчально-технічного фільму»⁴.

Внаслідок реформи 1934 року Московський державний інститут кінематографії реорганізували у Вищий державний інститут кінематографії (ВДІК) за типом галузевої Академії, директором якої став Микола Олексійович Лебедев⁵.

Замість режисерського, сценарного і кіноакторського факультетів при інституті кінематографії, куди могли потрапити випускники шкіл і робфаків, було вирішено запровадити два типи виховання молодих режисерів, сценаристів і кіноакторів:

І. Академію при Вищому державному інституті кінематографії (ВДІК), куди могли вступити лише люди з вищою освітою і досвідом практичної роботи в мистецтві. У Києві варіантом академічного навчання повинні були стати Вищі курси кінорежисерів (ВККР) при Київському державному інституті кінематографії (КДІК). ВККР проіснувала лише декілька місяців у 1935 році, Академія при ВДІК – з 1934 по 1938 роки. У 1935 році до режисерів-«академіків», як їх тоді називали на виробництві, додалися ще й сценаристи. Навчалися вони відповідно у Режисерській Академії і Сценарній Академії при ВДІКу.

Один з аспірантів ВДІКу К.Каджазуні охарактеризував цей період так: «ВДІК фактично відмовився від спроби створити нові кадри, вирощувати

режисерів і сценаристів з молоді. Він зайнявся перепідготовкою і перекваліфікацією працівників суміжних мистецтв – літератури, театру, живопису, а також підвищенням кваліфікації працівників, що вже зарекомендували себе на кіновиробництві»⁶.

II. Мистецькі школи (лабораторії, майстерні) на кінофабриках – Московській, Ленінградській, Київській, Одеській, Тбіліській тощо, де під керівництвом режисерів цих кінофабрик або акторів-практиків творча молодь опанувала б секрети професії в умовах реального кіновиробництва: «Підготовка кіноакторів безпосередньо на виробництві за наявності серйозного теоретичного навчання може дати значно кращі результати, ніж відірване від виробництва навчання у ДІК. Важливо до цієї справи підійти по-серйозному»⁷.

У результаті реформи 1934 року чотирнадцять студентів третього курсу кіноакторського факультету Московського ДІКу повинні були протягом одного семестру підготувати дипломні роботи: «Для студентів акторського факультету випуску 1933 р. (див. наказ № 86 від 1 квітня 1934 і № 134 від 27 серпня 1934 року встановлюється остаточний термін захисту дипломних робіт 1 січня 1935 року.

Після зазначеного терміну ті, хто не склав, вважатимуться такими, що прослухали курс акторського факультету Інституту, без видачі документа про закінчення ДІКу за фахом:

- 1 РЕМІЗОВ Т.К.
- 2 ДОЛІНІН А.Г.
- 3 СТАРИНКО Е.Т.
- 4 КОБИЗЄВ І.Г.
- 5 САДИКОВА Л.М.
- 6 БАХАР-МАЛЕВИЧ О.К.
- 7 АБРАМОВ В.В.
- 8 ЯРОЧКІН М.П.
- 9 ВІТОЛІНА В.О.
- 10 ЛАДУХІНА О.В.
- 11 КУРАКЕВИЧ З.І.
- 12 ГОТЛІБ М.Е.
- 13 КУЗЬМІНА Е.К.
- 14 РУСАНОВА Н.М.»⁸.

Отже, протягом одного семестру чотирнадцять названих вище студентів останнього кіноакторського курсу ВДІКу повинні були підготувати дипломні роботи.

У КДІКу студентів-кіноакторів на третьому курсі не було. Першокурсників разом із частиною другокурсників розформували, видавши довідки про прослухання двох або чотирьох семестрів відповідно. Найбільш талановитих другокурсників відправляли «довчатися на виробництво».

Для останніх у 1934 році на Київській кінофабриці було відкрито Акторську школу (АШККФ), якою до весни 1935 року керували викладачі КДІКу В.Юнаківський і декан художнього факультету Г.Авенаріус. Вони провели іспити, або так звані колоквиуми, серед колишніх студентів кіноакторського курсу КДІКу, які закінчили другий курс, і, як виняток, найталановитіших першокурсників. Серед студентів другого кіноакторського курсу КДІКу був учасник «гуртка творчо обдарованих» Іван Копилов, який потрапив до школи кіноакторів на Київській кінофабриці. Повного списку студентів АШККФ на даний момент не знайдено.

Відкриття акторської школи на Київській кінофабриці відбувалось у рамках реформи 1934 року. Влітку 1934 року на Ленінградській орденоносній кінофабриці «Ленфільм» відкрито акторську майстерню під керівництвом заслуженого артиста РРФСР Б.Зона. Учнями цієї майстерні стали «24 кіноактори, в більшості з великим професійним стажем; пізніше шестеро з них отримали навіть звання заслужених»⁹.

Акторська студія (майстерня) на кінофабриці «Мосфільм» організована заслуженим артистом РРФСР Б.Є.Захавою восени 1934 року з 16 кращих слухачів розформованого акторського факультету Московського ДІКу. В архіві цього інституту вдалося знайти витяг з наказу № 128 від 21 вересня 1934 року: «Згідно з наказом № 128, п. 2, від 13 серпня – 1934 р., нижчеперелічених студентів другого курсу Акторського факультету в кількості 16 чоловік вважати відрахованими з 1 вересня 1934 р., як таких, що переведені для подальшого навчання в студію при Московському Кіно-Комбінаті на Потилісі:

- 1 АГШЕВА З.Ш.
- 2 АЛІСОВА Н.У.
- 3 ВИГЛАЗОВ З.Ф.
- 4 ВОЛКОВ О.Н.
- 5 ДАВЛАТЬЯН О.Г.
- 6 ДЖАГАФАРОВ М.Г.
- 7 КРАМОРЕНКО М.О.
- 8 КОНДРАТЬЄВ М.С.
- 9 М'ЯСОЇДОВА Г.В.
- 10 НАУМЕНКО П.В.
- 11 ПАВЛОВА Е.В.

- 12 ПАВЛОВА О.Ф.
- 13 СМЕТАНА В.Є.
- 14 ЯНДУЛЬСЬКИЙ М.М.
- 15 ІВАНОВ І.П.
- 16 ХАЇРОВА Р.Ф.»¹⁰.

Більшість із цих студентів намагалися не згадувати про цю важку і трагічну сторінку власного життя, коли склавши всі іспити в інституті, вони не дістали можливості доучитися в інституті й отримати диплом вищого навчального закладу. Так, зокрема, в біографії відомої актриси театру і кіно, народної артистки Росії Ніни Улянівни Алісової, згадуваної у цьому списку під другим номером, не зазначено, що вона після двох років навчання на кіноакторському факультеті Московського ДІКу потрапила в акторську майстерню Б. Захави на Московській кінофабриці.

Потрібно відзначити, що автобіографію в той час корегували багато людей. Деякі мали не зовсім пролетарське походження, інші брали участь у буржуазних партіях, чи, як, скажімо, жінки, намагалися помолодшати. Для архівних перевірок співробітникам НКВС, чи так званим партійним слідчим, що провадили «чистки», потрібні були прізвище, ім'я, по батькові людини та рік народження. Змінивши один із компонентів пошуку (найлегше – рік народження), можна було перетворитися на іншу людину.

Ніна Алісова, як, до речі, й дворянка за походженням Любов Орлова, змінила дату народження. Якщо Алісова, як зазначено в Енциклопедичному словнику «Кіно», справді народилась 16 грудня 1920 року, то під час вступних іспитів на кіноакторській факультет МДІКу мала тільки дев'ять з половиною років. Навчання на кіностудії для Алісової мало свої плюси – протягом 1935–1936 рр. вона зіграє у фільмах Якова Протазанова «Про дивацтва кохання» та «Безприданниця».

Згідно з наказом Б.Щумяцького керівництво «Мосфільму» запросило Б.Захаву, який до цього два роки викладав у цих самих студентів «акторську майстерність» у кіноінституті, продовжувати навчальний процес в акторській студії на кінофабриці.

Колишня студентка операторського факультету КДІКу Є.Лісовська вважала, що студентів кіноакторського факультету перевели до Київського театрального інституту влітку 1938 року. Вона переплутала дати, що й не дивно, адже минуло шістьдесят років. Насправді у 1938 році до ВДІКу перевели лише студентів операторського факультету. КДІК розпочав прийом на акторський факультет у 1932 році, проте наприкінці 1933–1934 навчального року його розформували:

«На другому курсі акторського факультету відбулася реорганізація й скасували акторський»¹¹.

У 1934 році до Київського державного театрального інституту поступили на перший курс колишні кіноактори КДІКу. Одна з них, Клавдія (Клара) Радюк, загадувала: «Я й кілька моїх товаришів пішли в театральний і витримали іспити, але тільки троє з нас були прийняті на перший курс із другого»¹².

Документи КДІКу зникли, проте у результаті архівного пошуку було відновлено прізвища студентів кіноакторського факультету, які вимушено перетворилися з другокурсників на першокурсників. Серед 27 студентів першого курсу було п'ять колишніх студентів-кіноакторів КДІКу:

1. БЕРИНСЬКА Гітя Цалівна¹³
2. ГЕРЦЕНШТЕЙН (ГЕРУСИШТЕЙН) Борис Маркович¹⁴
3. РАДЮК Клара Афанасіївна¹⁵
4. РАЙКО Михайло Васильович¹⁶
5. ФРІДКІНА Роза (Розалія) Ісаківна¹⁷

На 1 акторський курс Київського театрального технікуму у 1934 році поступила ЕДІГЕЙ Наталка Миколаївна¹⁸.

Одним із студентів, який міг потрапити в результаті цієї реформи до КДТІ з першого кінорежисерського курсу КДІКу міг бути Віктор Іларіонович Івченко. Хоча, зважаючи на місце народження, не виключена можливість навчання на першому курсі Харківського музично-драматичного інституту. Віктор Івченко закінчив Київський державний театральний інститут (КДТІ) у 1937 році. Студенти зі спеціальності «режисери театру» навчалися чотири роки. Отже, поступав він у вересні 1933 року. Проте серед студентів режисерського відділення, як українського, так і польського і єврейського, які навчались у Київському державному музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка (так до реорганізації у 1934 р. називався КДТІ), Івченка не було. Звернімо увагу на те, що серед студентів-першокурсників української драми 1933–1934 навчального року стоїть прізвище відомої в майбутньому української актриси Наталії Григорівни Кандиби¹⁹.

Документи КДТІ 1934–1935 навчального року (часів реформи) не збереглися, проте вони є за 1933–1934 роки, в котрих Івченка немає, і за 1935–1936 та 1936–1937 навчальні роки, де студент Віктор Івченко є. Він з'являється у списках студентів третього курсу українського відділення 1935–1936 навчального року під номером 4 («Івченко Віктор Іларіонович, 1912 року народження, родом з м. Богодухів, українець, член КСМ, неодружений, член колгоспу, проживає у гуртожитку»²⁰). Під шостим номером в цій групі значиться згадувана вище Наталія Григорівна Кандиба.

Потрібно відзначити, що Віктор Івченко був відмінником. Так, у списках студентів, яких висувають на персональну стипендію театрального інституту, фігурує студент третього курсу Івченко²¹.

У списках останнього для Віктора Івченка 1936–1937 навчального року серед студентів 4 курсу зазначено його прізвище²². Отже, талановитий студент-режисер мав навчатися у 1933–1934 навчальному році в інституті мистецького спрямування, аби потім з'явитися у КДТІ. У «Книзі списків особового складу студентів університету (денне відділення) 1925–1959 роки»²³ прізвище Івченка з'являється у списках другого курсу Всеукраїнського державного театрального інституту у 1934–1935 навчальному році, проте там не зазначено, з якого інституту потрапив цей студент. Найімовірніше, Віктор Іларіонович Івченко перший рік навчався на кінорежисера у КДІКу.

Чому ж тоді Івченко не згадував про своє навчання в кіноінституті? По-перше, неприємно згадувати ситуацію, коли тебе, без твоєї на то згоди, примушують залишити навчання на кінорежисера в одному інституті і складати іспити, аби перевестися на режисера театрального в інший. На відміну від студентів-кіноакторів, В.Івченкові пощастило: він не втратив рік. Скоріш за все через відмінні показники в навчанні, адже, перейшовши до КДТІ, Івченко значився серед найкращих студентів і закінчив цей навчальний заклад із відзнакою.

По-друге, після фактичного знищення під маскою реорганізації художнього факультету КДІКу більшість випускників намагалася не згадувати про цей період власного життя.

По-третє, скоріш за все, саме під час навчання у КДІКу з Івченком сталася надзвичайно неприємна подія, яка ледве не коштувала йому життя. У тридцяті роки перевірку анкет у всіх інститутах провадили постійно, знаходячи під час так званих чисток студентів, які приховували своє справжнє соціальне походження і «єство». Так, на студента-відмінника Віктора Івченка написали донос, нібито він з куркульської сім'ї. Перевірити це поїхав комсорг інституту. Батьки Івченка, незважаючи на скрутні часи, позичили гроші, дістали найкращі продукти, аби гарно пригостити товариша сина, який після повернення доповів, що, справді, Івченко куркульський син, оскільки живуть заможнo. Віктор не зміг винести такого наклепу і зради, і намагався покінчити життя самогубством. Майбутнього актора, сценариста, режисера театру і кіно і, найголовніше, видатного українського кінопедагога, одного із засновників кінофакультету при Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І.К.Карпенка-Карого (1961), врятували, але скільки талановитих, працьовитих і чесних молодих митців було зломлено морально, а багатьох знищено фізично.

У КДІКу одним із таких студентів став М.Д.Семененко, який «при вступі до комсомолу, а також до технікуму і до інституту в анкетах писав, що він селянин, завжди уникаючи подання довідки про соціальне походження <...> Загальне зібрання ячейки КСМ виключило Семененка з комсомолу»²⁴. За «затаювання свого соціального походження при вступі до ВИШу» виключали не лише із комсомолу, а й показово, із вміщенням витягу з наказу в студентській газеті, відраховували «зі складу студентів, як класово чужий елемент»²⁵.

Неприємна ситуація відбулася із ще однією студенткою кінорежисерського курсу Суламиф Цибульник, на курс старшою за Івченка, через що під час реформи 1934 року вона залишилася довчатись у КДІКу. Тільки одного разу у власній автобіографії за часів «відлиги» вона призналася: «У 1934 році мене виключили з комсомолу за заявою групи наклепників, що лютували в Інституті. Міськком комсомолу відновив мене, оскільки всі пред'явлені мені звинувачення були визнані наклепницькими»²⁶.

Студентська газета КДІКу «Кінокадри», як, до речі, і документація цього інституту обривається 1932 роком. Проте найбільш імовірним видається, що неприємна для Івченка ситуація відбулася саме у КДІКу. У такій ситуації стає зрозумілим, чому він жодного разу не згадав про своє навчання у цьому інституті.

Колишні студенти-кіноактори заново складали іспити до КДТІ, аби стати театральними акторами, і в наступному 1935 році. Так, наприклад, серед тридцяти одного студента першого курсу 1935–1936 років під номером п'ятнадцять записана ЛОГОВІНСЬКА Маріанна Семенівна, 1916 року народження, яка поступила на перший курс театального після трьох років навчання в КДІКу²⁷. М.Логовінська не могла навчатися на кіноакторському факультеті три роки, оскільки цей факультет проіснував усього два роки. Скоріш за все, вона провчилася на кінорежисерському або сценарному факультеті три роки, а після реформи 1934 року не пройшла внутрішні іспити в кіноінституті, не вступила з вищеназваними студентами на перший курс театального інституту і лише наступного року колишня третьокурсниця КДІКу змогла стати першокурсницею КДТІ.

Серед прізвищ студенток першого курсу кіноакторського факультету, запрошених восени 1933 року студентами кінорежисерського факультету КДІКу на засідання «гуртка творчо обдарованих», згадується Зоріна Марія²⁸. З якоїсь причини вона не змогла вступити у 1934 році разом із своєю подругою по «гуртку творчо обдарованих» Розою Фрідкіною, проте не припинила спроби і разом із Маріанною Логовінською стала студенткою театального інституту у наступному, 1935 році²⁹. Марія Миколаївна Зоріна, 1906 року народження, закінчила робітничий факультет, вступила в комуністичну партію, проте лише

з другої спроби змогла поступити в театральний інститут. Там відразу стала парторгом інституту, а після першої зимової сесії потрапила до списку студентів, яких висунули на персональну стипендію театального інституту.

На кожного із найкращих студентів КДТІ було надано характеристику. Зоріну викладачі охарактеризували як таку, що «має добрі акторські дані і гарну загальну культурну підготовку. Працює тепло і з любов'ю, даючи мистецькі оригінальні розв'язання задач. Активно веде громадсько-політичну роботу. Парторг інституту»³⁰.

Студенти кіноакторського факультету КДІКу, які закінчили другий курс, ледве змогли вступити на перший у театральний. Це не дивно, оскільки у 1933–1934 рр. студенти-кіноактори разом із студентами-кінорежисерами, замість навчання, працювали в колгоспах.

Одна із тогочасних студенток режисерського факультету КДІКу Суламіф Цибульник описувала 1932–1933 роки так: «Це були роки колективізації. По призову комсомолу нас, студентів, часто мобілізували на село. За однією з таких мобілізацій Київського обкому комсомолу я працювала секретарем комсомольського осередку в Сільгоспкомуні в селі В[елика] Хайча (тепер – Овруцького району Житомирської області. – О.Б.)»³¹.

Знаходимо згадки про поїздки на сільгоспроботи і в спогадах колишньої студентки кіноакторського факультету КДІКу Клавдії Радюк: «Голодомор на Україні, повмирали в селах люди, працювати немає кому. І от нас, студентів Київського кіноінституту, акторського й режисерського факультету, групу студентів посилають у село працювати. Брусилівський район Житомирської області. І на чолі цієї групи ставлять Міфу. Молоденьку, тендітну дівчину, що абсолютно ніякого відношення не мала до сільського господарства. І її організатором, старшим над нами ставлять»³².

В іншій автобіографії С.Цибульник докладніше описала допомогу студентів КДІКу і робітників Кінофабрики: «З весни до глибокої осені 1933 року працювала на селі: під час посівної кампанії в складі об'єднаної культурбригади Кіноінституту й Кінофабрики в колгоспах Шепетовського району; улітку й восени 1933 року по мобілізації Обкому ЛКСМУ секретарем КСМ організації колгоспу в селі В[елика] Хайча. Восени повернулася в інститут й приступила до навчання»³³.

Підтвердженням неодноразових «третьох трудових семестрів» студентів КДІКу можуть стати спогади Т. Левчука, в яких він описав поїздку культбригадою кіноінституту на Херсонщину, яка вже відбувалася протягом трьох літніх місяців 1934 року: «Новий, 1934 рік обіцяв нечуваний урожай у нас на Україні після довгої смуги недороду<...> Ми, ініціативна група, виїхали

до Харкова, де тоді, як відомо, був уряд республіки. Центральний Комітет України гаряче підтримав нашу ініціативу, що зводилась ось до чого: ми, комсомольці кіноінституту, у кількості 35 чоловік – майбутні режисери, оператори, актори – агіткультбригадою вирушаємо у херсонські степи на всі наші канікули. А де потрібно – то й станемо до збиральних агрегатів: лобогрійок, комбайнів (їх у ті роки було ще мало), молотарок. Що ж до культурних заходів, то ми були готові до демонстрування фільмів на кінопересувках – просто в полі, на токах, до випуску стінних газет, бойових листків і сатиричних плакатів, показу коротеньких дотепних скетчів, водевілів, експромтів, побудованих на злободенному місцевому матеріалі»³⁴.

«Третій трудовий семестр» 1934 року, описаний Т.Левчуком, значно відрізнявся від 1933 року, описаного С.Цибульник і К.Радюк, і 1932 року, що про нього написав студент Київського художнього інституту (КХІ) П.Батрак. Що, до речі, і не дивно, оскільки на першому місці в студентських поїздках часів Голодомору була робота на землі, а вже на другому – агітмасова. Після закінчення голодних років пріоритети кардинально змінилися – на перше місце, як, до речі, і до Голодомору, у 1931 році, вийшов агітаційно-пропагандистський аспект, а вже потім робота.

Отже, ці довготривалі «трудові десанти» під час виїздів у колгоспи, звільнення протягом 1932–1933 рр. у рамках «більшовицького вогню по нацдемівщині в українській кінематографії (практичної реалізації постанови червневого (1933 р. – *О.Б.*) пленуму ЦК КП(б)У)», «більшовицької пильності у боротьбі за пролетарський фільм», «творчих самокритик та чисток» та інших «політично важливих кампаній» найбільш талановитих педагогів КДІКу: Б.Антоненка-Давидовича (викладав «українську мову»), М.Мухіна (історія західної літератури), Я.Савченка (історія світової драматургії та історія матеріальної культури), О.Гавронського (теорія режисури), Ф.Лопатинського (робота з кіноактором) та ін., призвело до різкого зменшення якості знань, що їх отримували студенти, передусім фахових, як-то майстерність актора. Після повернення із сільгоспробіт кіноакторський курс розформували. Готуватися до вступних іспитів у КДТІ колишнім студентам, які хотіли стати професійними акторами, було, по-перше ніколи, по-друге, вони мали величезні прогалини в освіті. У результаті за промахи в навчальному процесі довелося розплачуватися не партійним функціонерам, які створили штучний голод і відправили студентів збирати врожай, а тим самим, змученим недоїданням і важкою працею, студентам.

Поставлене на початку статті завдання виконано – ретельно досліджено перший етап реформи кіноосвіти 1934 року, введено в науковий обіг документи

і спогади тих подій. Таким був 1934 рік, перший етап реформи національної кіноосвіти, перший з чотирьох років. Кожен з наступних років мав свої особливості, власні поразки і звершення, під час яких засновувалися і розформовувалися режисерські і кіноакторські лабораторії на кінофабриках, набиралися і розпускалися абітурієнти Вищих курсів кінорежисерів при КДІКу та Режисерської і Сценарної Академії при ВДІКу.

¹ Архів Всеросійського державного інституту кінематографії (ВДІК). – Ф. 1. – Оп. 1-л. – Спр. 21. – Арк. 165.

² Там само. – Арк. 140.

³ Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв (ЦДАМЛМ) України, Ф. 655. – Оп. 1. – Спр. 1245. – Арк. 13.

⁴ Архів ВДІКу. – Ф. 1. – Оп. 1-л. – Спр. 21. – Арк. 140.

⁵ Там само. – Арк. 239.

⁶ **Каджазунни К.** Простые истины. Об институте кинематографии // Кино. – 1937. – 11 мая.

⁷ **Тальский С.** Растить кадры актеров // Кино. – 1935. – 4 июня.

⁸ Витяг з наказу по Московському ДІКу № 128 від 21 вересня 1934 р. – Архів ВДІКу. – Ф. 1. – Оп. 1-л. – Спр. 21. – Арк. 206.

⁹ **Зон Б.** Год работы // Кино. – 1935. – 10 июня.

¹⁰ Витяг з наказу по Московському ДІКу № 128 від 21 вересня 1934 р. – Архів ВДІКу. – Ф. 1. – Оп. 1-л. – Спр. 21. – Арк. 205.

¹¹ **Радюк К.** Спогади // Стенограма вечора пам'яті кінорежисера С.М. Цибульник. – К.: Спілка кінематографістів України. – 1997. – С. 7.

¹² Там само.

¹³ Державний архів міста Києва ДАК, Ф. Р-1193. – Оп. 2. – Спр. 77. – Арк. 4 зв. – 5.

¹⁴ Там само. – Спр. 76. – Арк. 5.

¹⁵ Там само. – Спр. 77. – Арк. 5 зв. – 6.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Там само. – Спр. 76. – Арк. 17.

¹⁸ Там само. – Спр. 77. – Арк. 23 зв. – 24.

¹⁹ Склад студентів Музично-драматичного інституту ім. Лисенка за 1933 – 1934 навчальний рік. – ДАК. – Ф. 1193. – Оп. 2. – Спр. 60. – Арк. 28.

²⁰ Статистичні дані про викладачів і студентів за 1935 – 1936 навчальний рік. – ДАК. – Ф. 1193. – Оп. 2. – Спр. 76. – Арк. 7.

²¹ Список студентів Театрального інституту, які висуваються на персональну стипендію. – ДАК. – Ф. 1193. – Оп. 2. – Спр. 75. – Арк. 6.

²² Склад студентів Державного театрального інституту і технікуму на 2 півріччя 1936 – 1937 навчального року. – ДАК. – Ф. 1193. – Оп. 2. – Спр. 80. – Арк. 12 зв.

²³ Книга списків особового складу студентів музично-драматичного інституту імені М. Лисенка – Київського державного театрального інституту – Київського державного інституту театрального мистецтва імені І.К.Карпенка-Карого (денне відділення) 1925 – 1959 роки. – Архів Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого. – Арк. 244.

²⁴ Семененкам не місце в комсомолі: [Ред. ст.] // Об'єктив. – 1931. – 4 червня.

²⁵ Витяг з наказу № 24 з 2 березня 1932 року: [Ред. ст.] // Кіно-кадри. – 1932. – 16 березня.

²⁶ **Цибульник С.** Автобіографія 25 жовтня 1964 року. – Архів Національної кіностудії художніх фільмів Олександра Довженка. – Ф. 670. – Оп. 1-л. – Спр. 5124. – Арк. 5.

²⁷ ДАК, Ф. Р-1193. – Оп. 2. – Спр. 77. – Арк. 1 зв.

²⁸ Центральний державний архів громадських об'єднань (ЦДАГО) України. – Ф. 263. – Оп. 1. – Спр. 58835. – Т. 2. – Арк. 76.

²⁹ ДАК, Ф. Р-1193. – Оп. 2. – Спр. 77. – Арк. 1 зв.

³⁰ Там само. – Спр. 75. – Арк. 7.

³¹ **Цибульник С.** Автобіографія 25 жовтня 1964 року. – Архів Національної кіностудії художніх фільмів Олександра Довженка. – Ф. 670. – Оп. 1-л. – Спр. 5124. – Арк. 5.

³² **Радюк К.** Спогади // Стенограма вечора пам'яті кінорежисера С.М.Цибульник. – К.: Спілка кінематографістів України. – 1997. – С. 6.

³³ **Цибульник С.** Автобіографія 25 лютого 1953 року. – Архів Національної кіностудії художніх фільмів Олександра Довженка. – Ф. 670. – Оп. 1-л. – Спр. 5124. – Арк. 13–14.

³⁴ **Левчук Т.В.** Тому що люблю: Спогади кінорежисера. – К.: Мистецтво, 1987. – С. 81.

ПЕРСОНАЛІЇ

•

ГНАТ ЮРА І ЛЕСЬ КУРБАС. ІНСПІРАЦІЯ ПРОТИСТОЯННЯ

У статті спростовано усталену в театрознавстві думку про принципове протистояння видатних майстрів української сцени Гната Юри та Леся Курбаса. Із введенням до наукового обігу нових документальних матеріалів доводиться, що у змаганні театрів імені Франка і «Березіль» підтримувався високий творчий тонус українського театру у 20-х – першій половині 30-х рр. ХХ століття.

Ключові слова: Юра, Курбас, протистояння, змагання, український театр.

В статье опровергается устоявшийся в театроведении тезис о принципиальном противостоянии выдающихся мастеров украинской сцены Гната Юры и Леся Курбаса. С введением в научный обиход новых документальных материалов доказывается, что в состязании театров имени Франко и «Березоль» поддерживался высокий творческий тонус украинского театра, в 20-е – в первой половине 30-х гг. ХХ столетия.

Ключевые слова: Юра, Курбас, противостояние, соревнование, украинский театр.

In this article denying settle in theatre science thesis about forcedly confrontation famous masters Ukrainian scene Hnat Yura and Les' Kurbas. With the introduction in science use new documental materials proving that in creative contest theatre name of Franko and «Berezil'» theatre maintaining high level of Ukrainian theatre in 20-th and first part of 30-th XX century.

Keywords: Yura, Kurbas, confrontation, creative contest, Ukrainian theatre.

З'ясування творчих та особистісних стосунків Гната Юри та Леся Курбаса викликає інтерес дослідників з двох міркувань. По-перше, необхідно, нарешті, відтворити справжність цих стосунків, побудованих як на взаємовідштовхуванні, так і на взаємовпливах. По-друге, потрібно відтворити знов-таки справжню картину розвитку українського театру 20-х – першої половини 30-х років

XX століття, яка значною мірою відбиває особливості творчого розвитку двох майстрів.

Дослідження побудоване на переосмисленні вже відомого дослідникам фактажу (Н.Корнієнко, В.Заболотна, Ю.Станішевський та ін.) і на введенні до наукового обігу нового документального матеріалу.

Читаю і очам не вірю: «У режисерській діяльності Юра був давнім і принциповим антагоністом новатора і творчого пошуковця Курбаса»¹. Звучить, як присуд.

В українському театрознавстві, особливо у 30-40-ві роки минулого століття, створювалось чимало небезневинних міфів про протистояння. Скажімо, Микитенко протиставлявся Кулішеві, далі Корнійчук мав спростувати Микитенка, потім стали спростовувати Корнійчука іншими іменами.

Як правило, такі протистояння мали політичний контекст. У мистецтві, як і в інших сферах людської діяльності, почалися розподіли на «наших» і «не наших», тобто «хто не з нами, той проти нас» з відповідними висновками у вигляді розстрільної статті. Так, у 1936 році енкаведистські «театрознавці» зіштовхнули Юру з Курбасом, знов-таки з відповідними висновками...

Але щоб таке стверджувати сьогодні? Хоча автора зазначених рядків, очевидно, сповненого відчуттям власної незначущості, можна зрозуміти – люблять у нас героїзувати одних за рахунок інших.

Далі у зловмисній статті йдеться про те, що «Юра мав досить обмежені акторські можливості»². Це взагалі як характеристика з відділу кадрів до звільнення з роботи в театрі. Кого звільняємо? Великого і неповторного майстра сцени? Виявляється, у статті це робиться заради умасштаблення акторської постаті Амвросія Бучми й цього разу – за рахунок Гната Юри. Йі наприкінці: «Юра ніколи не вдавався до загострень конфлікту, глибинних розшифровок контексту»³. Прихований комплімент Курбасові, і знов-таки за рахунок Юри.

Чому я спиняюсь на цій газетній статті, яку взагалі не можна розглядати як наукову публікацію? Та тому, що вона, досить-таки простодушно, відбиває усталену у вітчизняному театрознавстві думку. У такій ситуації годі й думати про об'єктивну оцінку творчих постатей і Юри, і Курбаса. Що вже казати про історію творчих і людських стосунків обох, справді, несхожих між собою, майстрів.

Зараз саме час перейти від емоцій до фактів, загальновідомих і невідомих, які геть спростовують надумані твердження про особисту ворожнечу й мистецьке протистояння театральних діячів, які визначили обличчя українського театру в 20-х – першій половині 30-х років минулого століття.

У жовтні 1913 року актор Симон Гольдштейн (сценічний псевдонім Семдор – скорочення від повного псевдоніму Семен Дорошенко), знайомий Юри ще з часу служби у трупі А. Максимовича, коли обом було по дев'ятнадцять, і

який, за словами самого Юри, відіграв у його житті непересічну роль, листом запрошує його до Львова⁴. Це було заманливою пропозицією – вступити до знаменитого у Галичині театру товариства «Руська бесіда». Родзинка запрошення полягала в тому, що там працював Лесь Курбас, відомий Юрі, зі слів Семдора, як людина європейського театрального виховання, не пов'язана з вантажем канонів, котрі у трупі Максимовича видавалися за традиції. У театрі «Руської бесіди» Юра затоваришував з Курбасом: «Підтримував Лесь Курбас, який відразу дуже прихильно поставився до мене»⁵. Більше, тоді ж між ними виникли дружні стосунки, пов'язані насамперед з ідеєю створення спільними зусиллями нового театру. Гнат Петрович згадує, що, ще до його приїзду, Курбас і Семдор мріяли про це і в його особі «знайшли ще одного співника»⁶.

Невеликий відступ, обертон до теми. З вуст колишнього актора Київського стаціонарного театру Миколи Садовського, який за мого навчання у київському театральному інституті викладав нам грим, Прохора Тихоновича Коваленка почув, що Курбас і Юра замолоду були «на ти», обіймалися при зустрічах⁷. Скажете, це акторський звичай, так заведено споконвічно у мистецькому середовищі. Справді, заведено, але і тоді, і зараз чоломкаються, помітьте, не всі коротко знайомі, в усякому разі – не ті, хто ворогують, ба навіть неприязно ставляться одне до одного. А ось свідчення 1931 року з мемуарів моєї бабусі, поетеси, людини вільної професії, яка перебувала у колі друзів Миколи Вороного й була знайома з обома героями нашої розповіді:

«Моментальний знімок. Юра і Курбас – назустріч один одному, обійнялись, розцілувались: “Ти знов атакуєш, Лесю! А ти, Гнате, все не вилазиш з окопів...”»⁸. Це 1931-й, не кращий для Курбаса, рік. Але так і чується ця дружньо-іронічна інтонація у репліках, якими обмінялись майстри при зустрічі.

Та повернімось до 1913 року. Курбас, Семдор і Юра затоваришували, як зазначено вище, не на побутовому ґрунті. Курбас, вже тоді одержимий ідеєю не просто створення нового театру, але – оновлення українського театру, у спілкуванні з Юрою і Семдором знайшов гарячих прихильників. Юра і Семдор відштовхувались від своєї попередньої акторської практики у трупі Максимовича, цього поганенького, за словами Юри, актора, трупа якого мало чим відрізнялася від багатьох інших – «два-три досвідчених актори та кілька аматорів...»⁹. Не вдовольняла їх і досить-таки рутинна праця у театрі товариства «Руська бесіда». Це, власне, і об'єднало трійцю молодих митців. Не від хорошого театального буття у східній і західній Україні збираються вони на хуторі діда Курбаса й вимріюють, а далі й декларують ідею створення нового – взірцевого і, головне, сучасного, співвідносного часові українського театру. Вони мріють створити нову українську афішу за рахунок творів світової класики і сучасної – української та західноєвропейської – постреалістичної драматургії. Їхні репертуарні уподобання збігалися: до проекту афіші майбутнього театру

вводились імена Софокла, Шекспіра, Ібсена, Гауптмана, Шоу, Лесі Українки, Винниченка... Сходяться вони і в тому, що тогочасним українським акторам, вихованим на драматургії корифеїв та епігонів корифеїв, не вирішити завдання сценічного оновлення українського театру. Театр мають реформувати молоді, тож треба збирати навколо себе молодих. Все це унеможлиблює творчість у межах усталеного театру, керованого до того ж іншими митцями. Потрібно було створювати власний театр, театр однодумців, театр творчого пошуку – «Молодий театр».

Мистецьких ідей, енергії, ентузіазму їм не бракувало. Все обміркували майбутні реформатори і «заздалегідь заявили дирекції про вихід із складу трупи»¹⁰. Проте ідея створення «Молодого театру» не одразу втілилася в життя – на заваді стала Перша світова війна. Друзів розкидало по світах, і тільки 1916 року та ж таки трійця, об'єднавши навколо себе однодумців, киян і галичан, зокрема, випускників музично-драматичної школи імені М. Лисенка, створює у Києві студійне об'єднання «Молодий театр».

І ще один відступ від теми, обертон від неї. Курбас приймає запрошення Садовського вступити до його театру на становище провідного актора, успішно дебютує в ньому, однак досить швидко виходить з трупи. Він розуміє, що Микола Садовський також прагне сценічного оновлення, що позначилось насамперед на репертуарі стаціонарного театру. Проте він мислить самостійно і прагне діяти самостійно, поза опікою такого владного майстра, незаперечного авторитету у театральному світі, яким був Микола Садовський.

Ініціатива створення «Молодого театру» походить від Курбаса, який одразу ж запрошує Юру і Семдору як акторів, режисерів і, як сказали б нині, членів художньої ради новоствореного мистецького колективу. Так створюється театр пошуку, експерименту, відштовхування від, за словами Юри, «прогнилих традицій», від «обаналених традицій», за висловом Курбаса.

Не торкатимуся того, чим конкретно займався Курбас у цьому театрі, про це написано чимало достовірного, що дає змогу наблизитись до істини, і не менше – у відверто апологетичному тоні, що відвертає від неї увагу.

А от як розгортається творчість у цьому театрі Юри? Її взагалі оминули увагою українські театрознавці.

Між тим, у «Молодому театрі» Юра поставив шість вистав. Однією з перших стане спільна постановка Юрою і Курбасом вистави за драматичними етюдами Олександра Олеся «Осінь», «Танець життя», «При світлі ватри», «Тихого вечора». Це була, за словами Юри, «спроба створити “театр настроїв”, напівтонів, натяків, психологічних нюансів у взаєминах персонажів»¹¹.

Коли виставу ставлять двоє режисерів (це взагалі трапляється нечасто), вони керуються при цьому єдиним режисерським задумом і спільно створюють постановочний план майбутнього спектаклю. Тож у цій виставі Юра і Курбас

виступають як творчі спільники. До речі, якщо у театрі Садовського етюди Олесь гучно провалилися, то вистава Юри і Курбаса, за свідченнями сучасників, мала помітний успіх. Не зайве згадати, що у перший же сезон Нового драматичного театру імені Франка 1920 року Юра поставив «Осінь», а Семдор – «Танець життя», об'єднаних спільним задумом у одну виставу, і, судячи з відгуків, франківська вистава не мала принципових відмінностей від молодотеатрівської.

Другим, сказати б, нетрадиційним кроком Юри у «Молодому театрі» стане звернення до творчості Леоніда Андрєєва. Він перекладає та інсценізує повість Андрєєва «Мысль» і ставить за нею виставу під назвою «Доктор Керженцев», граючи в ній заголовну роль. По-перше, Юра збагачує українську афішу популярним іменем російського письменника-модерніста. І, по-друге, своїм виконанням заголовної ролі безумного професора вводить до українського сценічного обігу амплу героя-неврастеніка. Нам, які звикли до зовнішнього вигляду Г. Юри у зрілому віці, важко повірити у це. Ба ні, він і надалі вправлятиметься в амплу героя, граючи у франківців Освальда у «Примарах» Ібсена (ремінісценція від гри Павла Орленєва, яка так вразила його в юності?), Барона у «На дні» Горького (чи не під впливом знаменитої мхатівської вистави, яка так вразила його свого часу?), Фігаро (мало правдоподібна історія про нібито французьке походження актора тут не спрацьовує).

Інша річ, чи мав глядацький успіх Керженцев Юри... 1922 року Юра у театрі імені Франка повторив молодотеатрівську виставу. «Керженцев» тоді викликав різні враження – від захоплення до повного несприйняття. Зафіксований, зокрема, і такий відгук на гру Юри – Керженцева: «Зацькований Колобок... Але викликає співчуття, адже врешті-решт його мають з'їсти...»¹². Що тут можна сказати? І не всі вистави Курбаса часів «Молодого театру» мали одностайний успіх.

Й надалі, впродовж 20-х років, Юра ставить у франківців виключно новий, як тоді писали, європейський репертуар – «Лорензаччо» Альфреда де Мюссе, «Затоплений дзвін» Гергардта Гауптмана, «Кандіду» Бернарда Шоу, «Монну Ванну» Моріса Метерлінка, «Герцогиню Падуанську» Оскара Вайльда. (Всі, відзначимо, у власних перекладах, хоча не певен, що з оригіналів). Всі твори, які важко віднести до нормативно реалістичних, життєподібних. Чим не вікно в Європу!

Однак не станемо спрощувати справи. У «Молодому театрі» Юра і Курбас діють як спільники, але не як однодумці. У процесі співтворчості виявляються розбіжності. Розбіжності не стільки навіть у сценічній естетиці, скільки у розумінні місця театру в соціумі. Виділю це твердження у окремий абзац.

Курбас міг дозволити собі – і робив це свідомо – кілька місяців напружено репетирувати, щось знаходити, щось відкидати, а потім так і не випустити виставу на люди. Та й самі вистави гралися не щодня. Для Курбаса сценічний

експеримент був самоціллю і важив на рівних з фаховими навчальними заняттями, у які нерідко перетворювалися репетиції. Він готував не тільки чергову виставу, а й молодих, недосвідчених акторів до вирішення нових, незвичних для українського акторства завдань. А для Юри – і за часів співтворчості з Курбасом, і у практиці франківців – єдиним критерієм плідності творчих пошуків був глядацький успіх його сценічних експериментів.

Називаючи речі своїми іменами, Курбас з групою єдиновірців (не односторонців – єдиновірців) обстоював ідею театру-лабораторії, а Юра, якому також не бракувало спілників (і чим далі, тим їх ставало більше), прагнув створення репертуарного театру.

І третій відступ від теми, щоб не загубити постать другого у трійці тих, хто задумував реформу українського театру. Семенові Семдору, який захоплювався експресіонізмом, символізмом та містицизмом і поставив у «Молодому театрі» «Доктора Штокмана» Генрика Ібсена, ближчою, проте, виявилася позиція Гната Юри. Після спроб організувати в Україні єврейський театр він 1923 р. повертається до Юри, стаючи провідним актором і режисером театру імені Франка.

Про яку ворожнечу, про яке протистояння Юри і Курбаса могло йтися у цьому випадку? Відмінності поглядів не означають ані першого, ані другого. Розпад «Молодого театру», з вищевикладених причин, був неминучим, проте він аж ніяк не означав, що відтепер співтворці ставали ворогуючими сторонами.

Просто надалі шляхи Курбаса і Юри розходяться. Як відомо, на уламках «Молодого театру» утворюються два мистецьких колективи. 1920 року Юра організовує у Вінниці Новий драматичний театр імені Франка, двома роками пізніше Курбас створює в Києві мистецьке об'єднання «Березіль». Проте однією з помітних постановок Юри перших франківських сезонів стає «Едіп – цар» Софокла (у перекладі І.Франка). Нібито на спомин про молодотеатрівську коронну постановку Курбаса в «Молодому театрі», у якій грав Юра.

Надалі обидва театри удержавлюються і між ними починається змагання. Запекле змагання. Природне змагання. Змагання – не протистояння. Курбас і Юра, Юра і Курбас, у дусі часу, беруть участь у соціалістичному змаганні, якому з театрів бути першим в Україні. Франківців запрошують на гастролі до Москви. Вони збираються удруге спробувати «скорити Париж». Мейерхольд називає Курбаса одним з найкращих режисерів СРСР.

Це змагання на рівних. Змагання, сказати б, з перемінним успіхом з несподіваними поразками і неочікуваними перемогами. За свідченням сучасників, у постановці «Диктатури» Івана Микитенка, драматурга, здавалося б, далекого за своїми мистецькими уподобаннями від «Березоля» і, вже точно не поміченого у особистих симпатіях до Курбаса, перемагав, однак, Курбас.

А у сценічному вирішенні «97» Миколи Куліша, улюбленого березільського драматурга, перемагав начебто Юра.

Та, мабуть, годі вправлятися у довільних фантазуваннях, чиї вистави були кращими. Це все одно, що запитувати, хто сягнув більшого успіху, ставлячи «Наталку Полтавку», – Михайло Старицький чи Панас Саксаганський? Перший ставив оперу, другий – драматичну виставу. Так і в постановці «Диктатури» і «97» режисери Юра і Курбас вирішували нетотожні естетичні завдання.

Констатуємо незаперечне: у 20-ті роки франківці Юри і березільці Курбаса змагалися на одній творчій території сценічного експериментаторства. Ще раз зважимо на важливий аспект цього змагання. Юра все-таки більше орієнтувався на розуміння своїх сценічних побудов робітничо-селянськими глядачами: і зал у Юри був завжди повний. А Курбас принципово кликав тих же глядачів до духовних зусиль, аби вони спромоглися осягнути і оцінити зміст і красу його вистав: і тут важко було сподіватися на суцільні аншлаги.

Промовисте свідчення першої української Маклени Граси – Наталі Ужвій: «Прем'єрні вистави у Курбаса аншлаги, інтерес надзвичайний, критики, студенти, інтелігенція, а далі – по-різному»¹³.

Але, повторюю, змагаючись у 20-ті роки, обидва театри розвивалися на шляхах експериментаторства. Юра ще не мислить собі театру на академічних засадах і на святкуванні 5-річчя від часу заснування театру імені Франка впевнено називає свій театр експериментальним. І це не стане порожньою декларацією.

Гнат Юра поставить у перші сезони театру імені Франка сім п'єс видатного представника української міської культури Володимира Винниченка. Сім – вочевидь не випадкове звернення. Франківці репрезентують себе постановкою «Гріха», а далі – «Молода кров», «Базар», «Чорна пантера і Білий Медвідь», «Панна Мара». Це тільки першого сезону. А у наступному – «Брехня», «Пригвожджені». Винниченкові припала до душі постановка Юрою його «Гріха» (трохи пізніше Василь Василько, учень Курбаса, поставить цю п'єсу, як зазначено в афіші, «за мізансценами Юри»), і тепер режисер і драматург природно порозумілись у театрі імені Франка.

Четвертий відступ від теми. Схоже, Юра знаходив на початку 20-х «свого» – сучасного українського драматурга. Як пізніше, наприкінці 20-х, Курбас запросить до «Березоля» Миколу Куліша. Як ще пізніше, у 30–50-ті роки, Юра неподільно надасть франківську сцену Корнійчукові. Як у 70-ті Сергій Сміян зосередить франківців – я тому безпосередній свідок – на творчості двох посткорнійчуківських авторів – Миколи Зарудного і Олекси Коломійця. Така вже українська театральна історія. Але то вже інша історія...

Паралельно з творами Винниченка Юра, як ми вже зазначали, ставить твори західноєвропейської модерної драматургії, ті, про які вони мріяли з Курбасом і

Семдором того далекого 1913 року, того ж таки Вайлда, Мюссе, Метерлінка, Грільпарцера, Гейрманса, Зудермана, Мірбо, Ван Лерберга, Жулавського, Клоделя, Толлера, Моема, Газенклевера... Вводить Юра до української афіші і твори вітчизняних письменників, які не знали до цього сцени, – «Похорон» Івана Франка, «Сватання царя Латина» Людмили Старицької-Черняхівської, «Повинен» Спиридона Черкасенка.

Навіть за великого бажання подати режисерську творчість Юри винятково в параметрах побутового театру, яким намагалися зобразити режисера, важко уявити, щоб ці твори вирішувались ним на засадах життєподібності.

Бліц-кадр! Гротескова сцена з вистави «Свята Йоанна» Бернарда Шоу, поставленої Борисом Глаголіним, де Юра в ролі короля Карла VII, перебуваючи у карколомній мізансцені на високій драбині, саркастично вишкірюється і смачно показує невидимому партнерові дулю. А в чергу з Юрою короля грала... Феодосія Барвінська.

Або – експресія жіночого хору в «Едіпі – царі» Софокла. Юра ставив цю п'єсу двічі, й про це варто сказати докладніше. «Едіп – цар» 1921 року у постановці Юри був, судячи з нечисленних рецензій, близьким за постановочним рішенням до вистави 1918 року Курбаса, де Курбас виконував головну роль, а Юра – головного жерця. Курбасівська вистава, своєю чергою, створювалась під величезним впливом сценопобудов Макса Рейнгардта, про які можна судити з численних відгуків німецької та австрійської преси.

Вистава Юри 1924 року була самостійнішою. Передусім це стосувалося вирішення сценічного простору: глядацький зал і сцена перетворювались на єдине місце дії. Дозволю собі велику цитату зі спогадів франківського актора, який грав у тій виставі головного жерця, – Юрія Смолича: «Завіса пішла угору, і перед глядачем були сукна з колонадою і широкими сходами в глибині. Цими сходами мав зійти до народу Едіп. Посередині кону височів жертovníк. Перед тим жертovníком мав виконувати свій заклик головний жрець (корифей хору – Р.К.) – я. Зараз на кону був лише хор. П'єсу починав мій вихід на чолі народного натовпу. Натовп мав виходити з дверей глядацької зали, через усю залу, через оркестріон – на кін <...> Двері до зали розчинялися – і з гомоном, вигуками, благаннями та плачем натовп ринув до царя Едіпа. Його вів головний жрець. Він очолював волю і пристрасть народу. В його очах палав вогонь відчаю і фанатизму. Екстаз вів його на великі діла і на смерть. Все життя зосереджувалося в одному жаданні. Тіло і дух – то була одна напружена струна...»¹⁴ Яка вже там життєподібність! І в режисурі Глаголіна, і у власних виставах.

«Гайдамаки» йшли у франківців 1920 року в інсценізації Юри, а 1927 року – в інсценізації Курбаса. В обох випадках, чи то у виставі Юри, чи то у постановці чергового режисера театру Шклярського, в основі сценопобудов лежав курбасівський задум.

«Ранній» Юра вочевидь прагне відвертої театральності, емоційно-пластичних загострень, до того, що в мистецтві називається відкритістю театрального прийому...

Прагнучи до пошуків нової естетики, Юра 1924 року запрошує до франківців епатажера і скандаліста, режисера високої сценічної культури Бориса Глаголіна. Борис Глаголін – яскравий представник так званої лабораторної режисури, який, утім, умів зацікавлювати своїми художніми дослідженнями глядачів, той самий Глаголін, якого сучасники вважали лівішим за самого Курбаса, який шокував Одесу, зігравши Йоанну у шіллерівській «Орлеанській діві», і тим, що у його виставах на сцену виходили, курки, гуси, осел...

Які там традиції? Яке продовження? Продовження чого? Глаголін активно працював у франківців три сезони і поставив тут шість вистав – «Полум'ярі» Луначарського, уже згадувану «Святу Йоанну» Шоу, «Собаку на сіні» Лопе де Вега, «МОБ» за Сінклером, «Пухкий пиріг» Ромашова, «Мандат» Ердмана.

Із появою Глаголіна на франківській сцені з'являються нечувані речі. Дебютує він «Полум'ярами» Луначарського, п'єсою псевдоромантичною, натомість архіреволюційною. Сценографія Матвія Драка передбачала засвоєння акторами усього театрального простору – у довжину, в глибину і висоту. «Художник підвішує над сценою площадку, інколи на неї злітають актори і, не тримаючись за троси, ведуть стрімкий діалог. Далі дія продовжується на планшеті, освітленому перехресними прожекторами, встановленому в партері, в залі, між рядами крісел. Потім на планшеті висвітлюється яскрава реклама «Кафе – ресторан» і колосальних розмірів пляшка шампанського. А з появою героїні Діани Гонкур у виконанні чарівної франківчанки Варвари Варецької пляшка сама собою відкорковується й стріляє просто у глядачів, обприскуючи їх пахощами...»¹⁵.

Цікаво, що до глаголінського сценічного шаманства ревниво придивлявся Курбас. Це проти «Полум'ярів» він роздратовано зауважить: «Для нас дуже небезпечний той театр, в котрому режисер Глаголін, демонструючи розклад буржуазії, випускає на сцену особливо пікантних жінок в особливих костюмах»¹⁶. Для кого – для нас? Для усього радянського театру, вважає Лесь Курбас, надаючи своїй репліці політичного контексту.

Тим часом Юра дозволяв Глаголіну працювати в його дусі, перетворивши франківську сцену на якийсь час на дослідницький полігон. На кіноекрані виникають акторські постаті, які за мить виходять на сцену. На сцену виїжджає справжній «кадиллак». Шокує глядачів Релфус (зворотнє прочитання слова «суфлер»), який фамільярно вмощується на бар'єрі оркестрової ями і час від часу коментує те, що відбувається на сцені, а потім сновигає поміж сценою і залом, критикуючи драматурга, акторів і режисера. Глядачів з балкону обприскують парфумами, і вони відчують атмосферу появи героїні на сцені.

Правовірна послідовниця корифеїв Ганна Борисоглібська скочується зі сходів, які налічували, за свідченнями уважної глядачки, 36 сходинок¹⁷. У виставі «МОБ» на сцені вибудовується боксерський ринг, продавці газет пропонують ошелешеним глядачам свіжі номери «Вечірнього Харкова», і в одному з них вони читають епіграму на самого Глаголіна.

А у плани Юри вже входить запрошення до франківців відомого в Росії та Україні режисера-епатажера Ігоря Терентьєва...

Сам Гнат Юра прагне діяти у дусі часу. Його вистава 1926 року за гоголівським «Вієм» йшла в осучасненій, на замовлення театру, переробці Остапа Вишні. Дія вистави, за задумом автора переробки, була «пересипана фантастикою нашої повсякденності». Перед ошелешеними глядачами проминали картини, одна колоритніша за іншу: український ярмарок, сцена з Адамом і Євою, юрба бурсаків, що упадають за відьмою, політ Хоми Брута на Марс, кінострічка з хронікою поточних подій у світі, шинок «Нова Баварія», самий Вій у водозлазному костюмі... Годі й дивуватися – розігрувалось ярмаркове видовище. Анатоль Петрицький встановив на сцені оголений станок – площа, вулиця, перехрестя, стартовий майданчик для польоту на Марс – чом би й ні! З обох боків і ззаду станок огортався радіусом, розмальованим згори донизу чистими кольорами в стилі народного примітиву. То були сцени за мотивами гоголівських творів та із сучасного життя. Актори грали імпровізаційно (як сказали б сьогодні, у стилі молодіжного театрального «капусника»).

1925 року Гнат Юра, Олексій Ватуля і Феодосія Барвінська відвідують Чехословаччину та Німеччину. Юра, як і раніше Курбас, вражається виставами Макса Рейнгардта, знайомиться з реформатором польського театру Леоном Шіллером, мріє про постановку шлягеру Піранделло «Шестеро персонажів у пошуках автора». Чи не у Чехословаччині у нього зароджується задум постановки «Швейка»?

Двома роками пізніше Юра звертається до «Бравого солдата Швейка» Ярослава Гашека. Вистава протрималась у репертуарі вісім сезонів і пройшла понад 400 разів. Цією виставою франківці вибухають уже у київських сезонах. Цікава реакція критиків, перед очима яких були курбасівські сценопобудови, на виставу. Вважали, що Юра піддався модним тенденціям у гримі, сценічному поводженні акторів, вирішенні сценічного простору. Відновлена у 1955 році в новій інсценізації (Юрі вже виповнилось 68 років), вистава продовжувала залишатися сценічним шлягером. Абстрактні декорації Бориса Ердмана були змайстровані з нефарбованого дикту. Трансформуючись, вони могли зображувати все що завгодно – солдатську казарму, вулицю, військовий штаб, ресторан... У виставі використовувався і кінематограф: чого не можна було безпосередньо показати на сцені, те відтворювалось за допомогою кіноплівки.

Це вже напевно під впливом епатажних прийомів Бориса Глаголіна, який тільки-но покинув франківців.

Великий актор-імпровізатор Юра одержував у цій виставі рідкісну для тих часів можливість говорити зі сцени все, що йому заманеться, з приводу того, що він бачив навколо себе, – від імені Швейка, звичайно. У необмежених кордонах характеру цього «геніального ідіота», як влучно охарактеризував свого героя сам актор, Юра сповна скористався обраною для себе можливістю називати речі своїми іменами і не приховувати свого ставлення до них.

Викривальний «Швейк» Юри дожив до часів «розквітлого соціалізму» середини 30-х. І зник зі сцени не репресованим. До речі, друге народження цієї сатири відбулося вже по смерті тирана, на першій хвилі демократизації радянського суспільства. 68-річний, втомлений перипетіями життя, актор цього разу, одягаючи френч Швейка, з сумною посмішкою справляє тризну за втратами у духовній неволі і скептично поглядає у майбутнє, яке йому вже не належить. З геніальною інтуїцією приміряє Юра до своєї людської індивідуальності маску і душу Швейка. Вони ідеально йому пасують і дедалі більше виявляють складну біографічну сутність виконання.

Укотре переглядаю чорно-білі фотографії франківської вистави 1933 року «Весілля Фігаро». Сам режисер віртуозно грав Фігаро. Вдивляюся у підкреслену динаміку мізансцен, зацентровану акторську пластику, у ці портрети акторів у ролях з яскравими, напевне, кольоровими плямами на обличчях. Неважко помітити, як на нейтральному тлі – виставу грали в сукнах – час від часу з'являються-зникають вочевидь не побутові підвісні оздоби – розмальовані піраміди, трикутники, концентричні кола...

У контексті ретроспекції акторської та режисерської творчості Юри не можу собі відмовити в цитуванні присуду критики відносно того, що Юра начебто «мав досить обмежені акторські можливості»¹⁸. Оце так обмежені: від неврастеніка професора Керженцева – до натхненного дядька Терешка у «Суєті» Карпенка-Карого, від Фігаро – до Швейка!

Або ще одне твердження цитованої критики, буцімто режисер Юра «ніколи не вдавався до психологічних парадоксів, до загострень конфлікту, глибинних розшифровок контексту»¹⁹. Отакої! Не вдавався? Від символістських етюдів Олеса у «Молодому театрі» – до мегаметафоричного «Ярослава Мудрого» Кочерги, останньої вистави Юри у франківців!

Це все щодо удаваного протистояння новатора Курбаса і традиціоналіста Юри. Саме творче змагання двох видатних новаторів Курбаса і Юри і забезпечувало потужний розвиток українського театру 20-х – першої половини 30-х років ХХ століття.

Останній відступ від теми. Звичайно польотний імідж Курбаса, який навчався у Віденському університеті, увібрав у себе новітню європейську

театральну культуру, – невідпорного героя-коханця, з вогнем в очах, віртуозного майстра сценічного удавання, який часто видавав гучні, епатажні мистецькі маніфести, був не те що привабливішим, але яскравішим, принаднішим за приземлений образ Юри, який жодних університетів не закінчував, коміка-простака, маленького, кругленького, з хитринкою в погляді, котрий узагалі намагався триматися осторонь всіляких дискусій, полемік і загалом не формулював своїх мистецьких принципів. В очах пересічного глядача, затятого театрала все спрацьовувало на Курбаса – ну, як же, кому ж іще європеїзувати, реформувати вітчизняну сцену?! Юра залишався якийсь час у тіні Курбаса.

А потім, на рубежі 20–30-х років «нашого» Юру стали протиставляти «не нашому» Курбасові. Але глядачі до цього стосунку не мали.

Відома рокировка 1926 року, коли курбасівський «Березіль» стає столичним театром, а франківці Юри – периферійним, не сприяла поглибленню дружніх стосунків обох майстрів, адже цим наводилася певна ієрархія в картині українського театального поступу.

А далі починаються гоніння на «Березіль», на Курбаса. Мобілізується група театральних діячів-кон'юнктурників, які мали б довести, буцімто творчість Курбаса – це «не наш» шлях, а далі більше – це не шлях розвитку українського радянського театру.

Що означало на початку 30-х «наш», «не наш»? Набуває зловісної актуальності боротьба з так званим українським буржуазним націоналізмом, і відтоді пристрасті розпалюються вже не навколо вистав обох митців, а щодо того, кого з митців вважати «нашим», кого «не нашим», читай – ворогом. Тож стосунки між Юрою і Курбасом чимдалі більше переходять у політичну площину, і річ уже не в особистих естетичних уподобаннях і відштовхуваннях, і навіть не стільки у відмінностях сповідуваних ними театральних концепцій.

Відповідними органами обирається, окрім інших, і такий, як на сьогодні, дивний і примітивний, але тоді – безвідмовний, спосіб, як політична інвентаризація митців. «Наших» митців об'єднують під знаменами соціалістичного реалізму (немовби міг існувати феодальний або капіталістичний реалізм), який офіційно оформлювався як єдиний і панівний метод створення мистецьких шедеврів на першому з'їзді радянських письменників. Митців сортують і заганяють у єдині галузеві творчі спілки – так усі вони на виду і під наглядом, всі інші мистецькі об'єднання скасовуються. «Не наших» митців змітають до купи до табору «буржуазних націоналістів» (знов-таки, немовби міг існувати пролетарський націоналізм), членів підпільних організацій, які мали на меті повалення радянського ладу. Пізніше вони набудуть політичного статусу, з лексики французьких революціонерів, «ворогів народу» – так їх легше прибрати до рук.

На початок 30-х Юра потроху «звільняється» від власних пошукових театральних ескапад. Він розпрощався з Глаголіним, продовжує ставити Микитенка, Первомайського і звертає увагу на перші дві п'єси молодого Корнійчука, який незабаром стане головним франківським драматургом. Його вистави, позбавляючись формальних вишуканостей, стають надалі зрозумілішими робітничо-селянському глядачеві. Юра тримається майже непомітно, нічого не декларує, так собі, кілька клішованих фраз про роль Великої жовтневої соціалістичної революції і комуністичної партії у розквіті українського мистецтва. Звісно, не питаючи його згоди, Юру роблять «нашим», продовжувачем демократичних традицій корифеїв. А Курбас, чиї панегірики радянській владі і анафемі усіляким ворогам порівнювані хіба що з аналогічними писаннями і публічними виступами Микитенка, опиняється, проте, в колі «не наших», зорієнтованих на буржуазний Захід. Формалістичні виверти «Березоля», як писали, до вподоби хіба що нечисленним залишкам буржуазної інтелігенції, естетським снобам...

З оглядин часу стає зрозумілим, що саме перемога соцреалізму возвеличила Юру і знищила Курбаса.

Але і тут все не так просто. Я маю на увазі ймовірність схожості чи розбіжності політичних поглядів Юри і Курбаса. Ми взагалі ніколи не дізнаємося про це: обидва, і голосистий, і мовчун, ховали свої справжні політичні погляди глибоко в душі. Це тільки романтично налаштований Микола Садовський міг відкрито солідаризуватися з Симоном Петлюрою і втекти з ним за кордон, а потім, на запрошення радянської держави від імені Юри, під гарантію недоторканності, повернутись в Україну, так і не вписатися у «бурхливий потік розвитку радянського театру» й померти у глибокій депресії.

Гадаю, в якомусь розумінні і Юра, і Курбас спільно перебували в опозиції до радянської влади, як неминуче перебуває в опозиції до будь-якої влади митець, чий святий обов'язок – боронити людину від зазіхань дійсності, захищати гуманістичний простір існування людини від державного тиску і примусу.

Річ в іншому. Як мистецькі керівники театрів і Юра, і Курбас несли відповідальність за колективи, що їх вони створили і очолили, з якими вони реалізовували свої програмні цілі. Звідси – бажання, нагально-вимушена потреба обох митців співпрацювати з радянською владою, яка перемогла, здавалося, остаточно і запанувала у новому державному формоутворенні під аббревіатурою СРСР. Це виявилось у прагненні Юри і Курбаса до удержавлення своїх театрів, що забезпечувало благополучне стаціонарне існування і безперебійне та пристойне бюджетне фінансування. І у пошуку спільників та покровителів у елітному середовищі партійно-радянської верхівки, коли, скажімо, волею однієї впливової партособи у 1926 році вирішувалось питання горезвісної рокировки

театрів «Харків – Київ», надання всіляких гарантій, пільг, почесних звань, урядових нагород, квартир провідним акторам тощо.

У цьому питанні Юра і Курбас, навіть конкуруючи у творчості, прекрасно розуміли один одного, діяли за схожими сценаріями.

Не можна наостанок не торкнутись горезвісного факту, який начебто напрямки дискредитує Юру в його стосунках з Курбасом. 1936 року, коли Курбас вже відбував покарання у таборі, у дванадцятому числі журналу «За марксо-ленінську естетику» виходить, ніби навздогін, стаття «Націоналістична естетика Курбаса». Рука не піднімається процитувати ті «перли» з розряду таврування великого режисера. Однак стаття виходить за підписом Юри. Тут необхідні пояснення.

У згадувані часи існувало три способи створення і оприлюднення компромату. Перший: текст належав самому авторові, а далі редактор обробляв матеріал, узгоджуючи його з відповідними органами. Другий: складала текст у відповідних органах, а далі пропонували підписати обраному «автору». Третій: писали за «автора» і підписували матеріал прізвищем «автора», не питаючи його згоди, він начебто і не міг не підписати, – «я, як і весь радянський народ...». Перший варіант відпадає, адже стиль написання статті не має нічого спільного зі стилем інших дописів Юри. Другий не підлягає перевірці, тут нічого не можна довести. Ймовірний третій варіант, який нинішній генеральний директор франківців Михайло Захаревич справедливо назве «аутодафе над Юрою».

У 1940 році Юра ще раз висловиться, схоже, за другим варіантом створення компромату, проти «націоналістичних недобитків», маючи на увазі насамперед Курбаса... А у 1960 році, під час короткої хрущовської «відлиги» – у розпачі? приречено? розгублено? – вимовить: «Я не міг нічого вдіяти...» Юру можна зрозуміти, а ми не можемо бути суддями.

Постскриптум.

Український театр потребував, і на думку Курбаса, і на погляд Юри, оновлення. У своїй творчій практиці обидва зробили багато задля цього. Між ними могли виникати – і виникали – непорозуміння з приводу того, як розуміти театральні традиції і що вважати за новаторство. Нарешті, вони могли ревниво ставитися один до одного й обмінюватись ущипливими репліками. Та не було між ними ані усвідомленого творчого протистояння, ані особистої ворожнечі. Обидва розуміли історичний зміст своєї творчості. Як розуміли і те, що рухаються до однієї мети, – кожен своїм шляхом, причому їхні шляхи інколи і перетинались.

Сьогодні можна тільки гадати, як саме розвивався б український театр за умови вільного співіснування і конкурування різних бачень його розвитку. Та неспростовним є одне: монополізація і апологетика одного зі шляхів за рахунок заборони і знищення іншого завдали шкоди всьому українському театрові.

-
- ¹ **Заболотна** Валентина. Франківська родина // День. – 2004, 24 вересня.
- ² Там само.
- ³ Там само.
- ⁴ **Юра** Гнат. Моя життя. – К.: Мистецтво, 1987. – С. 37.
- ⁵ Там само. – С. 39.
- ⁶ Там само.
- ⁷ З бесіди автора з П.Т.Коваленком. Авторизований запис 16 травня 1964 р. – Особистий архів Р.Г.Коломійця.
- ⁸ **Козловская** Наталья. Книга учета одной жизни. – Особистий архів Р.Г.Коломійця.
- ⁹ **Юра** Гнат. Мое життя. – С. 28.
- ¹⁰ Там само.
- ¹¹ Там само. – С. 44.
- ¹² **Козловская** Наталья. Книга учета одной жизни. – Особистий архів Р.Г.Коломійця.
- ¹³ З бесіди автора з Н.М.Ужвій. Авторизований запис 19 червня 1970 р.
- ¹⁴ **Смолич Ю.** Театр невідомого актора // Твори. У 6-ти т. – К., 1984. – Т. 2. – С. 155.
- ¹⁵ **Блоцерківський Л.** Записки суфлера. – К., 1962. – С. 250.
- ¹⁶ Березіль. Лесь Курбас. Из творчої спадщини. – К., 1988. – С. 256.
- ¹⁷ **Козловская** Наталья. Книга учета одной жизни. – Особистий архів Р.Г.Коломійця.
- ¹⁸ **Заболотна** Валентина. Франківська родина // День. – 2004. – 24 вересня.
- ¹⁹ Там само.

**П'ЄСИ В.ВИННИЧЕНКА У ПОСТАНОВКАХ Г.ЮРИ
НА СЦЕНАХ МОЛОДОГО ТЕАТРУ ТА НОВОГО
ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
(1919–1923 рр.)**

У статті висвітлено режисерську працю видатного майстра сцени Гната Юри над сценічним втіленням драматичних творів Володимира Винниченка у 20-х роках минулого століття.

Вперше досліджується початковий період діяльності Київського національного академічного театру імені Івана Франка у Вінниці (1920–1923 рр.), коли провідним драматургом для театру був В.Винниченко, вистави за його п'єсами визначали творче обличчя франківців. Пізніше впродовж багатьох десятиліть у наукових дослідженнях та й узагалі заборонялося навіть згадувати ім'я талановитого драматурга В.Винниченка. Проте дослідження архівних матеріалів та публікацій періодичної преси 20-х років минулого століття відкриває важливі факти творчої біографії і В.Винниченка, і Г.Юри, чия співпраця має актуальне звучання і для театрального сьогодення.

Ключові слова: інтерпретація, реалістичність вистав, умовна стилістика, достовірність обставин, конденсація драматичної дії, композиційна побудова п'єси, психофізичні здібності актора та ін.

В статье освещена режиссёрская работа выдающегося мастера сцены Г.П.Юры над сценическим воплощением драматических произведений Владимира Винниченко в 20-х годах прошлого столетия.

Ключевые слова: интерпретация, реалистичность спектаклей, условная стилістика, достоверность обстоятельств, конденсація драматического действия, композиционное построение пьесы, психофизические способности актёра и др.

This article reflects the work as a director of the outstanding stage master Hnat Yura on the stage embodiment of Volodymyr Vynnychenko's dramatic works during 20th years of the last century.

Keywords: *interpretation, reality of the performances, conventional stylistics, authenticity of the circumstances, condensation of the dramatic action, composing construction of the play, psychophysical abilities of the actor.*

Упродовж багатолітньої історії розвитку театрального мистецтва гостро поставала проблема співпраці драматурга і театру. Цим питанням в українському театрознавстві приділяли велику увагу як теоретики, так і практики театру. Сьогодні в науковому вжитку просто неможливо не використовувати набуток у цих сферах видатних українських режисерів М.Кропивницького, М.Старицького, М.Садовського, П.Саксаганського, Л.Курбаса, М.Терещенка, В.Василька і театрознавців М.Вороного, О.Кисіля, П.Руліна, Я.Мамонтова та ін.

Гнат Юра, можливо найактивніше, протягом більш ніж сорокарічного керівництва театром ім. І.Франка залучав до співпраці сучасних йому авторів. Він постійно здійснював постановки п'єс як відомих уже майстрів драми, так і драматургів-початківців. Його сценічні прочитання п'єс М.Куліша, І.Микитенка, І.Кочерги та О.Корнійчука визначали вагомі мистецькі досягнення не лише в історії Київського театру ім. І.Франка, а й стали зразком для наслідування в усьому театральному процесі України.

Дослідник літературно-мистецьких процесів в Україні Г.Костюк зауважує, що В.Винниченко був українським письменником, політичним і державним діячем, «творчий дух якого позначився на всьому культурному й суспільному житті українського народу першої чверті ХХ століття <...> Без нього українська література була б дуже надщерблена, без його образного бачення і відтворення світу дуже б нам багато чого бракувало...»¹.

У літературній спадщині В.Винниченка наявні численні оповідання й повісті, романи й драматичні твори. Він – автор двадцяти семи п'єс. Оцінюючи надбання В.Винниченка-драматурга, сучасний літературознавець з проблем драматургії і театру Л.Онишкевич констатує: «Як у своїй першій п'єсі “Дисгармонія”, так і в останній – “Пророк” В.Винниченко заторкав справді гармонії між особистим та громадським життям, між теорією і практикою, між особистими ідеями, вірою та загальним добром і порядком»².

Письменник-публіцист Юрій Смолич у 1929 р. в статті «Нові п'єси В.Винниченка» («Над», «Великий секрет», «Кол-Нідре»), акцентуючи на значенні драматурга для українського театрального мистецтва, зауважував: «Зміцнівши, як драматург, напередодні революції – в час ідейного зламу й найбільшого занепаду художньо-організаційних форм театру на Україні – В.Винниченко силою таланту свого, оригінальною мистецькою манерою посів по праву місце духозбудника нової для українського театру культури»³.

Висвітлюючи у своїх творах актуальні теми, ставлячи гострі і важливі питання сучасності, розробляючи найзлюбоденніші сторони життя українського

суспільства, В.Винниченко сформував складну драматургічну поетику. В своїх п'єсах він використовував різні можливі художні засоби, що допомагали втіленню певної ідеї. В них часто, окрім ознак реалізму, розгорнутих на матеріалах побутовізму, трапляються елементи модернізму і символізму, експресіонізму та натуралізму. В тій самій п'єсі мирно співіснують реалістичні, символічні, а інколи й абсурдні персонажі. Образно визначаючи напрям літературно-сценічної стилістики В.Винниченка, Ю.Смолич писав: «Озброєний здоровим глуздом і в'їдливою сатирою реалізм пішов на народницьку романтизацію; затріщали основи непорушного сценічного антуражу, захиталася «біла хата з вишневим садом» і на кін випнувся під різні смаки розмальований міський павільйон. – Місто! Місто! Українське місто! – криком кричить вся драматургічна Винниченкова творчість, просуваючи в театр і через театр це бойове гасло»⁴.

У 20-х роках В.Винниченко перебував уже за кордоном, але в Україні один за одним ще виходять його твори: збірка дитячих оповідань «Намисто», роман «Сонячна машина», літературно-філософське есе «Щастя», в українських театрах ще ставлять його кращі п'єси, а Харківське державне видавництво «Рух» випускає багатотомне видання його творів.

Письменник своєю творчістю ще намагається художньо розкривати гострі соціально-політичні й моральні проблеми свого часу. Він повний творчих сил та енергії і мріє повернутися на батьківщину, але не судилось. Ідеологічно-політичне радянське судилище у 1930 р. більш ніж на сімдесят років викинуло з художньо-мистецької сфери твори одного з найкращих українських письменників ХХ століття.

Через декілька років у праці Якова Савченка «П'ятнадцять років театру імені Івана Франка» читаємо: «З української буржуазної драматургії франківці ставлять п'єси Винниченка, контрреволюційного націоналіста, натхненника провокації і дворушництва, організатора інтервенції проти Радянського Союзу: “Гріх”, “Чорна Пантера і Білий Медвідь”, “Брехня”. Це свідчило про непереборні націоналістичні пережитки в самому колективі в початковому періоді діяльності театру, виявляло брак класової пильності у нього і примиренське ставлення до впливів націоналізму»⁵.

Аналогічно до того, як після арешту Леся Курбаса навіть творчі побратими й учні режисера змушені були зрікатись і проклинати «незруйновані рештки буржуазних теоретичних мистецьких концепцій <...> на всіх етапах курбасівського націоналістичного керівництва», так і Гнат Юра, рятуючись від садистських більшовицьких ідеологем щодо В.Винниченка, пишучи про перші роки діяльності Театру імені Івана Франка, змушений був «очищатись»: «У репертуарному букеті значне місце посів махровий контрреволюціонер Винниченко з цілим рядом своїх псевдопроблемних п'єс – «Гріх», «Чорна

Пантера» тощо. Нас – працівників театру приваблювала в цих п'єсах позірна «революційність», спотворена проблемність, уявна загострена театральність і ще багато всякого фальшивого блиску. Та в процесі свого дальшого зростання театр відчув усю оманливість цієї «проблемності» і почав якнайшвидше залучати до репертуару справді революційні, просякнуті духом народності п'єси»⁶.

Сьогодні, в умовах гласності та демократії, що стали повсякденною нормою суспільного життя нашої країни, у багатьох питаннях необхідно відновлювати історично достовірні обставини та ситуації, для того щоб висвітлювати об'єктивні процеси розвитку театрального процесу в Україні.

У пропонуваному дослідженні ми посилатимемося не на особисті взаємини Г.Юри та В.Винниченка, бо таких контактів, можливо, було вже й не так багато (скажімо, Л.Курбас і В.Винниченко співпрацювали більше – входили до Комітету Українського національного театру та інших культурно-мистецьких установ), а виключно на сценічних інтерпретаціях творів В.Винниченка режисером і актором Г.Юрою.

Перша зустріч Г.Юри із драматургією В.Винниченка відбулася під час постановки вистави «Гріх» у Молодому театрі у 1919 році (прем'єра – 1 лютого).

До цього часу в Молодому театрі вже успішно Л.Курбасом поставлено п'єси В.Винниченка – «Базар», «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Причому остання вистава успішно конкурувала з постановкою цієї ж п'єси в російському театрі «Соловцов», де в головних ролях виступали першорядні актори М.Ходотов та О.Полевицька. Тому В.Винниченко із задоволенням передав свою нову п'єсу «Гріх» для першовтілення саме до Молодого театру. Гнатові Юрі (вступив до складу Молодого театру 5 листопада 1917 р. і вже набув певного режисерського досвіду, здійснивши вистави п'єс «Лікар Керженцев» Л.Андрєєва у плані психологічного реалізму, «Кандіда» Б.Шоу в аспекті театру настроїв та ін.), який уже працював над п'єсами психологічного плану, було доручено постановку спектаклю «Гріх».

За конденсацією драматичної дії та майстерністю композиційної побудови п'єси «Гріх», може, найкраща з усіх драматичних творів В.Винниченка. Матеріалом для п'єси стали картини життя революціонерів останніх передреволюційних років. Основна фабульна побудова твору: жандармський підполковник Сталинський з нарядом поліції «накриває» частину нелегальної друкарні, де підпільники мали друкувати відозви. Хитрому й енергійному Сталинському сподобалася горда й цікава революціонерка Марія Ляшківська. У жандарма, як у досвідченого «мисливця», з'являється азартне бажання будь-якою ціною зламати гордість, непохитність, силу волі й розтоптати героїню морально, бо переконаний: моральне насильство страшніше від фізичного. Сім місяців точиться безрезультатне слідство; революціонери вперто мовчать, Сталинський пускається на каїнові хитрощі: за допомогою шпигуна Ніздрі, якого

він садить у порожню шафу в своєму кабінеті, він дізнається про взаємостосунки між підпільниками і про кохання Марії до заарештованого революціонера Івана, який у тюрмі захворів на сухоти. Використовуючи ці відомості, жандарм штовхає Марію на гріх зради, обіцяючи звільнити її саму і всіх її товаришів через три дні після того, як вона вкаже місце, де міститься друкарня і де перебувають останні підпільники. Усвідомлюючи, що для хворого Івана тюрма – смерть, Марія потай від товаришів згоджується з пропозицією Сталинського.

Усіх заарештованих, у тому числі й Івана, звільнено, але до в'язниці потрапляє товариш Івана, один із підпільників, якому під час попереднього арешту вдалося втекти й переховати друкарню. Він інформує з тюрми, що його виказав провокатор, який має бути тільки серед них самих. Серед підпільників виникає питання – хто з них запроданець і провокатор?

Проте Сталинський на досягнутому не зупиняється, йому мало того, що він з гордої і розумної революціонерки зробив зрадницю, він мріє ще й душу її обплювати і, мов хижий павук, чимдалі щільніше обплутує Марію павутинням інтриги і робить це чисто з демонською насолодою. Заплутавшись у жандармських знущаннях, Марія дедалі більше, проти своєї волі, потрапляє під владу підполковника. Демонструючи свою зверхність, Сталинський пропонує Марії стати його коханкою і поїхати з ним у Крим. Марія у відповідь вихоплює револьвер і хоче вбити жандарма, але підполковник показує їй таємні документи і фотографії, з яких видно причетність героїні до зради. Морально знищена Марія погоджується їхати у Крим. Іван на запитання Марії, що б він зробив з провокатором, якби з'ясувалося, що цей негідник – найближча для нього людина, відповів, що вбив би його. Марія переконується, що єдиний порятунком для неї – смерть. Зібравши документи, які засвідчують її гріх, віддає їх Іванові за умови – прочитати їх лише через три години. Сама ж випиває отруту.

Отже, змалювавши революційне підпілля, автор викривав огидні методи роботи царської жандармерії.

Надзавданням вистави було ствердження думки про те, що малий гріх, скоєний людиною (у п'єсі це прикурювання цигарки Марією від іконної лампадки), обов'язково приведе до великого, найтяжчого гріха, до провокаторства, до зради найближчих людей, а звідси – і до зради болучої винниченківської чесності з собою.

Марія згоджується співпрацювати з жандармом Сталинським, щоб цим урятувати всіх товаришів-революціонерів від загибелі в тюрмі. Видається, ніби мета шляхетна, і тому зрада героїні повинна бути виправдана. Робить вона це ніби для загального добра. Проте Сталинський знає, що Марія також діє з особистої любові до Івана, тому він змушує її далі й далі зраджувати членів підпілля. У фіналі Марія розуміє, що вона обманювала себе, була нечесна з

собою, вчинила злочин, а виправдовувала його тим, мовляв, що діє для загального добра. У розв'язці Марія, вириваючись з хижих лап Сталинського, гине.

Наскрізною дією вистави стала низка подій, що відтворювала шлях гордої, сильної волі революціонерки до провокаторства, тобто важливо було показати, як з нормальних людей роблять провокаторів.

Чіткий задум спектаклю вимагав конкретно-проникливого сценічного втілення. За зізнанням самого Г.Юри, «постановку було здійснено в реалістичному плані, з наголошенням соціальних і психологічних моментів»⁷.

Автор визначав жанр п'єси «Гріх» – драма, а режисер, уточнюючи жанрове звучання вистави, орієнтувався на соціально-психологічну драму. Відповідна інтерпретація твору стверджувалася як художньо-зоровим вирішенням, так і акторським виконанням ролей. Художник С.Гречаний створив цілком реалістичне оформлення вистави. (Зауважмо: це була остання сценічна робота С.Гречаного в театрі, невдовзі (1920 р.) він помре від тифу під час подорожі групи колишніх молодотеатрівців до Кам'янця-Подільського).

Ось як змальовує Г.Юра художнє оформлення своєї вистави: «На сцені була правдиво відтворена обстановка вітальні в квартирі революціонерки Марії: прості меблі, скромне оздоблення. За вікнами видно верхівки дерев. Так підкреслювалося, що дія відбувається на другому поверсі міського будинку. Це допомагало добре передати атмосферу жандармської облави, звуки фургонів, що під'їжджали, сюрчки поліцаїв, тупіт солдатських чобіт на сходах та по бруківці. Скупо за деталями, але цілком достовірно передано і обстановку камери слідчого»⁸.

Виготовлене оформлення створювало реальність запропонованих обставин, що давали акторам можливість зручно вживатись у сценічні ситуації і правдиво змальовувати характери своїх персонажів. Збереглась єдина рецензія на виставу в газеті «Нова рада» від 5 лютого 1919 р., у якій автор, Андрій Ніковський, під псевдонімом Федір Б. у

[лизнюк], відзначав, що «артисти «Молодого театру» прекрасно справилися з своїм завданням, утворивши повний ансамбль, дали цілий ряд художніх, з тонким смаком змальованих типів»⁹.

Незважаючи на конкретні зауваження рецензента щодо зовнішнього вигляду персонажа жандармського полковника у виконанні С.Семдора, зокрема одягу – блаженської шинелі, плескуватого старенького картуза, пальма першості безперечно надавалася саме С.Семдорові, який створив вражаючий образ жандарма Сталинського. Актор анітрохи не показував його злим, суворим і антипатичним зовні. Як свідчить постановник, «на перший погляд, це була ніби цілком пристойна, навіть добродушна людина. Тим страшнішою була його

внутрішня потворність, яку крок за кроком з великою силою переконливості розкривав С.Семдор»¹⁰.

З особливою насолодою, навіть із захопленням Сталинський-Семдор плів підступну інтригу, примушуючи Марію стати на шлях зради друзів і революційної справи. Він по-єзуїтськи розкривав секрет своєї влади над Марією. Слова ролі «секрет у вас самих... Чого для вас ця історія така тяжка, а для мене чого байдужа й навіть навпаки? Того, думаєте, що ви порядна, а я мерзотник? Моральність тут не грає ніякої ролі. Того, хороша моя, що ви виступаєте проти *своїх*, а я виступаю проти *ворогів*. Ви продаєте *своїх*. От у чому вся штука. Це є найбільше злочинство серед людей»¹¹ актор проціджував, милуючись єхидством персонажа. Товариші дали Марії кличку «Горда», а проте вона зовсім безпомічна у двобої з хижою підступністю жандарма Ірода (так охрестили Сталинського рядові жандарми). У процесі перетворення схопленої підпільниці у провокатора персонаж С.Семдора був огидним садистом й «поетом підлоти».

Глибоко драматично, наочно розкриваючи явище, як «виготовляються» провокатори, грала роль Марії артистка П.Самійленко. Тогочасне покоління глядачів вже знало П.Самійленко як виконавицю неодмінно героїчного репертуару – її акторський темперамент, творчий запал і своєрідне ентузіастичне ставлення до втілюваного сценічного образу сильно впливали на весь акторський ансамбль вистави.

Актриса не виправдовувала свою героїню, яка, побувавши вже на фронті, побачила, як просто обкрадають, убивають і гвалтують, яка вигартувала у собі сильну натуру і здатність зберегти людську гідність у найскладніших ситуаціях. Однією саме з найдраматичніших і найвиразніших сцен у виставі був епізод зустрічі Марії з коханим Іваном у жандармерії: «Я ж стільки думала про цей момент, стільки уявляла, як ми зустрінемося. І ніколи не думала, що це буде так. Господи! Бідний ви мій, хороший. Ах що там за церемонії. (Сильно обнімала і жагуче цілувала Івана.) Все одно. Нехай тепер... Ні, я не можу вас бачити таким. Невже ж не можна втечу зробити? Ніяк? Я на все готова, чуєте? Коли вам треба буде людину на смерть, на що хочете, пам'ятайте про мене»¹². Героїня П.Самійленко, наче вперше в житті, давала волю своїм почуттям, не підозрюючи, звичайно, що їх підслуховував донощик Ніздря.

В окремих сценах П.Самійленко підносила до трагедійного звучання сумніви-муки чесної жінки, яка через кохання до товариша, через бажання допомогти йому заплуталась у тенетах брехні і, доведена до відчаю, закінчувала життя самогубством.

На жаль, сьогодні вже важко чи майже неможливо встановити істину – гру актриси у фінальній сцені. Г.Юра стверджує, що «глибоко драматично, особливо в останній дії вистави, грала роль Марії П.Самійленко»¹³. Рецензент же радить звернути увагу актриси саме на фінальний акорд (смерть Марії), що «вийшов у

П.Самійленко зовсім безбарвним і блідим, бо вона не виявляла того безмежного відчаю зацькованої людини, який штовхає її на цей крок, тобто на смерть»¹⁴. Звичайно, тут можна розглядати факт як специфіку сприйняття, так і манеру акторського виконання. Мабуть, М.Заньковецька зіграла б сцену отруєння і смерті зовсім по-іншому. Однак про великий мистецький вплив вистави на глядацьку аудиторію пізніше П.Самійленко згадувала: «Я грала героїню, а С.Семдор – жандарма. У сцені допиту Марії жандармом якийсь червоноармієць навіть хотів застрелити з рушниці Семдора, але його товариші по зброї перепинили вразливого глядача, що сприйняв умовність на сцені театру як дійсність»¹⁵.

Образ Марії у трактуванні актриси, за свідченням сучасників, мабуть, найбільше відповідав характерові самої П.Самійленко – палкої, темпераментної, бунтівливої, котра завжди перебувала в стані або захоплення, або незадоволення, у багатьох починаннях була душею товариства.

Певним контрастом постаті Марії у виставі звучав образ наївної, доброї жінки, яку товариші охарактеризували, охрестивши її прізвиськом «Муфта», дружини Івана – Ніни у виконанні О.Добровольської. У спектаклі це був бездоганний образ по-дитячому безпосередньої подруги Марії, яка понад усе на світі кохала свого чоловіка Івана, і в цьому коханні для неї був увесь сенс життя.

Рецензенти відзначали значний успіх В.Василька у ролі слабовільного донощика жандарма Сталинського – Ніздрі. Підполковник знищив цю людину, перетворивши її на шпигуна. В кабінеті Сталинського, де відбувалися допити, стояла велика шафа, в якій часто сидів Ніздря і, підслуховуючи, записував, про що розмовляли поміж собою заарештовані, коли підполковник нібито випадково залишав їх самих. Так Ніздря став людиною на «шафному становищі» – співробітником царської охоранки. Сам В. Василько писав: «Роль Ніздрі зацікавила мене своєю складною суперечливістю. Мені хотілося створити багатогранний, глибоко психологічний образ знівченої людини, що потрапила в тенета охоранки і не в силах з них вирватися»¹⁶. Далі митець продовжував: «У Ніздрі ніби дві душі: одна одверта, щира – колишнього робітника-залізничника, а друга – підлабузницька, холуйська. Він сам себе зневажає»¹⁷. Про свій задум актор свідчив: «Мені хотілося, щоб глядачам було іноді жалко Ніздю, щоб вони зрозуміли всю глибину його вимушеного падіння. Шукаючи матеріал, який би настроїв мої думки й переживання на заданий мені лад, я уважно перечитував роман Ф.Достоевського «Злочин і кара». Я вчитувався в кожний рядок геніального твору і вишукував душевні колізії і нюанси переживань, які були б можливі в біографії Ніздрі»¹⁸.

Девізом служби донощика стали слова: «Почую – запишу – доповім». Саме таку звичку виробила співпраця з жандармами. У трактуванні В.Василька Ніздря

панічно боявся підполковника Сталинського. Часто від одного погляду жандарма на Ніздрю находив стан очманілості. У виставі стосунки жандармського підполковника і Ніздрі образно унаочнювались як взаємини удава і кролика.

Коли закінчувались побачення заарештованих, жандарм викликав Ніздрю з шафи, вихоплював з його рук зошит і читав, що там записано. Цей момент В.Василько описував: «Я виходив з шафи як на тортури. За невиконання завдання мені належала сувора кара. Треба було відбрехатися, обдурити жандарма, і Ніздря вигадував, що заарештовані більше всього цілувалися, освідчувались у коханні. Підлабузницьки заглядав жандарму в очі, малював картини любовного побачення, удавав щирість вірнопідданого служаки... а десь в глибині душі росла думка: чи повірять, чи уникну кари? «Мусить повірити, мусить», – наказував сам собі Ніздря, підкреслюючи мимічно і тонально щирість своїх слів»¹⁹.

Переконаливо грали ролі революціонера Івана – О.Ватуля, батька Михася – Й.Шевченко, Ангелка – С.Бондарчук, Осередчука – О.Юрський. Актори зуміли так досконало опрацювати свої невеличкі ролі, що глядачі бачили перед собою правдиві сценічні постаті, наче дійсно вихоплені з самого життя.

Сценічне першопрочитання п'єси В.Винниченка «Гріх» режисером Г.Юрою в умовах частої зміни влади у Києві прозвучало певним звинувальним актом не лише проти царської охранки, а й проти спадкоємності її зомбувальних методів, що ними користувалася кожна з наступних влад, які швидко змінювали одна одну, і цим визначалась вагома актуальність вистави.

На жаль, спектакль «Гріх» був останньою прем'єрою Молодого театру, підготовлена постановка спектаклю «Ромео і Джульєтта» за В.Шекспіром не відбулася через відсутність постановочних коштів. І хоч режисура молодотеатрівців відпрацювала перспективні репертуарні плани наступного сезону – Лесь Курбас намітив для вистав п'єси «Гамлет», «Макбет», «Сон літньої ночі» В.Шекспіра, «Сакунтала» Калідаси, «Весілля Фігаро» Бомарше, «Самум» Стріндберга, «По дорозі в казку» О.Олеся; Гнат Юра – «Кабала і любов» Ф.Шіллера, «Цезар і Клеопатра» Б.Шоу, «Чудо св. Антонія» М.Метерлінка, «Два П'єро» Е.Ростана і «Лорензаччо» А.Мюссе, – проте розвал колективу ставав дедалі неминучішим.

Гнат Юра у суперечностях, що наростали, вбачав для себе як позитивні, так і негативні ознаки. Через тривалий час, у 60-х роках ХХ ст., він написав: «Справедливо борючись проти натуралізму, технічної невиразності, мистецького невігластва, за творчі шукання, за високу творчу культуру і техніку сценічної праці, Л.Курбас збочував водночас на небезпечний шлях, ставлячи під сумнів взагалі реалізм у театральному мистецтві. З окремими його думками цілковито можна погодитись, наприклад, коли він ратує за актора-майстра, який би поєднував інтелект з високою технічною досконалістю і гармонійним фізичним

розвитком. Але твердження Курбаса про те, що магістральними, єдино плідними напрямками розвитку тогочасного театального мистецтва є символізм і повернення до класицизму і що «десь поміж цими бігунами блукає синтез, стиль нашого часу, основа його форми», були досить сумнівними»²⁰. Однак, оцінюючи досягнення Молодого театру, Г.Юра цілком надасть перевагу позитивові і прийде до висновку: «При всіх своїх недоліках Молодий театр вніс в українське театральне мистецтво свіжий струмінь творчих шукань, розбудив думку, поставив вимогу високої майстерності актора, режисера, художника»²¹.

Не випадково більшість молодотеатрівців пізніше стали провідними діячами сценічного мистецтва ХХ століття – Л.Курбас, Г.Юра, В.Василько, А.Петрицький, К.Кошевський, М.Терещенко, С.Семдор, О.Ватуля, В.Чистякова, П.Самійленко, П.Нятко, О.Юрський та багато інших.

У 1920 р. починається нова сторінка у творчій біографії Г.П.Юри, під його ідейно-організаційним керівництвом та режисурою у м. Вінниці внаслідок злиття групи колишніх молодотеатрівців з Новим львівським театром створено Новий драматичний театр імені Івана Франка (така була його первісна назва). З перших місяців і років свого існування колектив переживав великі труднощі, насамперед репертуарного характеру. Театрознавець О.Борщоговський у статті «Сторінки історії», присвяченій 20-річчю колективу, писав: «Софокл і Гордін, Лопе де Вега і Євреїнов, Г.Юра і С.Семдор, В.Василько і В.Васильєв, А.Бучма і Є.Коханенко. Хаос і змішування найрізноманітніших напрямів. «Висока трагедія» і тріскуха театральщина, народна італійська комедія і Оскар Уайльд! І все-таки з цього хаосу, з цього протиприродного, на перший погляд, змішування спектаклів, п'єс – народився театр»²².

Звичайно, у 1940 р. автор серед перелічених прізвищ драматургів навіть не посмів назвати В.Винниченка, проте його п'єси посідали провідне місце у репертуарі новоствореного театру. Сповідуючи реалістичні традиції театального мистецтва, Г.Юра приймав реалізм як метод і характер напряму мистецтва у найширшому розумінні, так і в тих формах, що їх відтворювало мистецтво основоположників і творців українського професійного театру ХІХ століття.

Натомість Й.Гіряк на початку 80-х років, коли в Україні під більшовицькою владою ім'я В.Винниченка продовжувало залишатися під табу, писав у нью-йоркському виданні своїх споминів про початковий репертуар Нового драматичного театру імені І.Франка: «Репертуар в основному склався з п'єс Володимира Винниченка, який з перших пореволюційних днів (мається на увазі не жовтневий переворот, а Українська національна революція внаслідок лютневої революції в Петрограді. – П.К.) заволодів сценами не тільки столиці (на той час столицею України став Київ. – П.К.), але й периферійних українських

труп. Актуальна гострота його драм і комедій знаходила щирий відгук серед широкого круга глядачів, які шукали відповіді на хвилюючі злободенні питання: «Базар», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Гріх», «Молода кров», «Панна Мара», «Брехня» та «Натусь» були мегафонами, якими Володимир Винниченко заговорив по всій Україні»²³.

Вже через три роки, тобто у січні 1923 р., Театр імені Івана Франка відзначає свій перший ювілей. Рецензент вінницької газети «Известия» В.Маньковський у статті «Праздник революционного искусства» намагається проаналізувати роботу і узагальнити творчі здобутки колективу. На думку критика, «три роки – строк, на перший погляд, не великий, але якщо згадати і врахувати, за яких обставин і в яких важких умовах проводив театр свою діяльність, то стане зрозумілим, що ці три роки варті добрих десяти <...> У неперервній праці, у важких умовах (голодують, мерзнуть, сплять на підлозі, ходять обірвані) росте і розвивається театр»²⁴.

Трирічну роботу театру В. Маньковський поділив на чотири етапи розвитку й зростання: «Перший – реалістичний (п'єси Винниченка). Другий – умовних форм. Вільна стилізація, не прибита цвяхами до місця дії. Наприклад: «Весілля Фігаро», «Пан». Третій – героїчний театр. Це «Йола», «Сонце Руїни», «Північні велетні». Четвертий, найвищий – театр колективного дійства, творчості мас: «Гайдамаки», «Лоренцо Медичі», «Фуенте Овехуна», «Лже-Месія»»²⁵.

Нас же найбільше цікавить саме перший етап, до речі, найбільш призабутий і навіть роками замовчуваний. Більшість дослідників історії театру імені Івана Франка і всієї історії українського театру не могли навіть зафіксувати те, що Театр імені Івана Франка відкривався 28 січня 1920 р. саме п'єсою В.Винниченка «Гріх». На жаль, сьогодні, окрім маленької інформації у вінницькій газеті «Вісті» за криптонімом Євг. Лев-і, про цю виставу матеріалів не знайдено. Проте зі статті можна зрозуміти, що за інтерпретацією вінницька вистава «Гріх» переважно повторювала спектакль Молодого театру, тим більше, що роль головної героїні Марії виконувала ця сама виконавиця – П.Самійленко. Хоч у новій виставі з'явився свіжий нюанс – персонажі, які у спілкуванні близькі зі зрадницею (Марією), вважають її найавторитетнішою людиною, але, не знаючи про її зрадництво, хвалять її завжди, тим самим ще більше поглиблюючи драму героїні.

Із виконавців рецензент виділяє двох – П.Самійленко і Г.Юру. У Марії-Самійленко «благородний низький голос, виразне обличчя, на якому чітко, до найменших дрібниць передаються переживання. Грає вона широко, розмашисто, завдяки чому сценічний образ виходить яскравим і завершеним»²⁶.

Роль підполковника Сталинського виконував Г.Юра (не дивуйтесь, у цей період він грав Фігаро, Освальда, Терешка, професора Керженцева, Хлестакова, Луку та інш.), оскільки С.Семдор перебував у цей час з частиною

молодотеатрівців у складі керованого Л.Курбасом «Кийдрамте» у Білій Церкві та Умані і повернувся до Г.Юри у 1921 році, коли франківці гастрювали у Черкасах). За оцінкою рецензента, Г.Юра у ролі жандарма був цікавий, і всі «сцени й діалоги проведені ним з великою експресією і вдумливістю»²⁷.

У виставі було введено нового виконавця ролі Івана: замість О.Ватулі її виконував актор колишнього Нового львівського театру Володимир Калин, який провів свою роль «продумано і абсолютно правдоподібно»²⁸.

Окрім вистави «Гріх», у репертуарі франківці мали ще шість п'єс В.Винниченка, тобто це був сучасний автор, на творчість якого орієнтувався новостворений колектив. І не тільки франківці ставили п'єси В.Винниченка. Їх з успіхом грали на сценах інших тодішніх українських театрів. Адже, за характеристикою тогочасного відомого театрознавця О.Киселя, «п'єси Винниченка завжди цікаві й на них видно руку талановитого автора. Постаті, виведені в його п'єсах, здебільшого живі, типові й складають цілу галерею типів української революційної й буржуазної інтелігенції доби поміж двох революцій. Винниченко зафіксував у них цілий етап нашого громадянства»²⁹.

І хоч Г.Юра пізніше ляв п'єси Винниченка за їх нездоровий інтерес до психологічних «вивертів» і за псевдопроблемність, але ж і сам найбільше їх виставляв у період 1920–1923 рр. Режисер розумів, що так про людину і людські взаємини у сучасній йому українській драматургії, окрім В.Винниченка, ніхто не писав. «Такої психологічної відвертості в зображенні душевних метань людини до Винниченка не знала українська література, як не знала й такої розкутості у трактуванні ризикованих моральних проблем»³⁰, відзначає новочасний театрознавець.

У 1920 р. Г.Юра разом з художником М.Драком, окрім п'єси «Гріх», поставив ще шість п'єс В.Винниченка – «Молода кров», «Базар» (прем'єри у березні), «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Панна Мара» (прем'єри у травні), а у 1921 р. – «Брехня» (прем'єра у вересні), «Пригвожденні» (прем'єра у жовтні).

На жаль, через малу кількість архівних матеріалів, рецензій, критичних дописів, а також відсутність живих очевидців сьогодні важко говорити про особливості режисерського трактування кожної постановки Г.Юри у порівнянні з існуючими вже виставами минулих років. Більше уявлення може скластися про акторське виконання. Наприклад, скромна інформація після прем'єри «Чорної Пантери і Білого Медведя» у вінницькій газеті «Вісті» – «Известия» подає певні відомості про загальну атмосферу вистави і засоби її втілення. Ця п'єса до цього часу вже з успіхом була поставлена у Львівському театрі Товариства «Руська бесіда» (1914 р.) та у Молодому театрі (1917 р.). Головне питання, яке порушував В.Винниченко у творі, – це роль сім'ї у тогочасному житті людини, яка присвячує себе мистецтву.

Театр, ідучи за автором, подивився на цю проблему песимістично. Сильний духом і талантом художник Корній гине, коли намагається відкинути вимоги, що їх ставить перед ним сім'я. Дитина, заради порятунку якої митець не хотів продати свою незакінчену картину, вмирає, а дружина у страху, що він відходить від неї, отрує його і себе. Головні герої помирають і забирають у вічність поставлене питання. Жанрове вирішення вистави звучало у трагедійній тональності.

Вистава насамперед зацікавлювала міцною ансамблевістю акторської гри: Корній – В.Калин, Рита – П.Самійленко, Сніжинка – О.Добровольська, Мулен – А.Бучма. У цьому акторському складі вистава Г.Юри до певної міри була повторенням вистави «Молодого театру», адже у молодотеатрівській (режисер Л.Курбас) П.Самійленко і О.Добровольська грали ті самі ролі. Щоправда, пізніше постановка Г.Юри зазнала певних інтонаційних змін через уведення на роль Корнія улюбленого постановникового актора – С.Семдора – артиста широкого обдарування і високої сценічної культури.

У поновленій виставі чіткіше окреслювався конфлікт між захопленням творчістю і боротьбою із сімейними обставинами. Корній-Семдор відразу створював конфліктну ситуацію: глибоко вражений його герой маніфестував, що він не може продати свою картину, оскільки «не може відірвати половину свого серця й продати його, як старі штани».

Найбільшого емоційного впливу гра С.Семдора досягала у сцені з сином Лесиком, у якій проявлявся не лише потужний артистизм виконавця, а й закладалася перспектива ролі на розвиток подальших подій і результат драматичної розв'язки: трагедія люблячого батька, який втрачає найдорожче – життя малолітнього синочка.

Рита–Самійленко була по-молодотеатрівськи сильна своїм темпераментом і глибоким проникненням у матеріал ролі: «Струнка героїчна постать, яскраві променисті очі, свіжий оксамитовий голос, щирість, безпосередність, молодечий запал виконавиці робили її володаркою умів і сердець зворушеного глядача»³¹.

З інших виконавців анонімний черкаський рецензент відзначав О.Добровольську, яка чудово провела роль Сніжинки і «своїм мелодійним голосом повністю зачаровувала глядачів», а також А.Бучму – «елегантність якого у ролі Мулена ефектно відтінювалась галицькою вимовою»³².

Слід зауважити, що Г.Юра не боявся експериментувати щодо введення і заміни у виставі нових виконавців. Скажімо, П.Самійленко у ролі Рити – це стовідсотковий гарант успіху, проте через певний час режисер залучає нових виконавців на ролі: Корнія – О.Ватулю, Рити – В.Варецьку. Причому В.Варецькій було визначено виставу бенефісною і, як засвідчує рецензент, «звітна вистава була тріумфом В.Варецької»³³.

Прихід В.Варецької до колективу франківців був схвально сприйнятий, Гнат Юра відразу доручив їй роль Наталії Павлівни у п'єсі В.Винниченка «Брехня». Вінницька газета повідомляла про цю подію: «Із задоволенням відзначаємо появу нового сценічного таланту в особі В.Варецької. У виставі «Брехня» артистка виявила глибокі почуття, сильний темперамент, красивий жест»³⁴. Як бачимо, за короткий проміжок часу Г.Юра, довіряючи артистичній зрілості В.Варецької, «зробив» з неї героїню винниченківського репертуару – Наталія Павлівна («Брехня»), Марія Ляшківська («Гріх») і, нарешті, Рита у «Чорній Пантері і Білому Медведі». За оцінкою рецензента В.Маньковського, роль Рити «була артисткою ґрунтовно продумана, у виконанні свіжість, щирість і горіння справжнього таланту. Найцікавіше було проведено другу дію (в кафе), у якій актриса з великим піднесенням полонила і своїх партнерів, і глядачів. Друга дія взагалі сприймалась глядачами найкраще, і в цьому переконлива була заслуга режисера Г.Юри»³⁵. У виставі було створено бездоганий ансамбль виконавців, окрім В.Варецької, ролі виконували: Г.Юра – Корній Коневич (хоч актор виконував роль Корнія не планово – заміняв хворого головного виконавця О.Ватулю; виконавець зумів змалювати чіткий образ художника – «правильний тип повільно і настирливо думаючого і діючого «Білого Медведя»³⁶); з хорошою фантазією і експресивністю провела роль Сніжинки О.Рубчаківна; дуже цікавим був актор Ф.Федорович у ролі молодого художника Мігуелеса. Правда, не зовсім вистачало яскравості й наполегливості Муленові у виконанні К.Кошевського.

До конкретних зауважень рецензент відносив те, що фінал четвертої дії й без того насичений значним драматизмом, режисерськими доповненнями та перевантаженням епізодами, що інколи доходило до «гри на нервах» глядачів.

Із факту постановки й відновлення «Чорної Пантери і Білого Медведя» слід зазначити, що окремі п'єси В.Винниченка у постановці Г.Юри роками зберігались у чинному репертуарі франківців, навіть за частотої зміни виконавців ролей.

Після успішної постановки психологічної драми «Чорна Пантера і Білий Медвідь» Г.Юра відразу звернувся до сценічного втілення веселої комедії В.Винниченка «Панна Мара». П'єса написана в легких комедійних тонах, навіть за старим рецептом «з переодяганнями», і являла насмішку над пансько-поміщицькими примхами, котрі виразно побугували під час подій Лютневої революції.

У невеличкій публікації після травневої прем'єри наголошується вправність режисера у дотриманні комедійного стилю. Серед виконавців відзначались актори, які успішно володіли жанрово-комедійною стилістикою, зокрема виконавиця заголовної ролі Мари – О.Добровольська, яка виявила глибокий інтелектуалізм, відчуття образу через інтонації голосу, жести й рухи, а також вміння легко, блискучо-музично володіти мистецтвом монологу, крім того, чи

не вперше в актриси виявилися риси ліричної героїні. Особливо виразно ці особливості виглядали у сценах зі студентом Срібним у переконливому виконанні В.Кречета. З інших виконавців відзначався М.Крушельницький у ролі прикажчика Калістрата – безумовна органічність актора, добре продуманий грим і доречний комедійний тон.

Цікаво, що майже через рік постановку «Панни Мари» було поновлено, але вже за участю однієї з кращих тогочасних актрис К.Луцицької. Рецензент загалом схвально оцінював виставу, хоча негативно сприйняв сам твір В.Винниченка, заявляючи, що «герої п'єси – сучасні інтелігенти, але з фанаберіями на революційний лад»³⁷. Щодо виконавців ролей автор заявляв: «що торкається акторської гри, то треба сказати, що п'єса цієї гри не варта»³⁸.

За свідченням цього ж рецензента, виконавиця ролі Панни Мари Катерина Луцицька «виявила свій артистичний хист до цілковитого зачарування глядачів»³⁹. Особливо майстерно артистка проводила ліричні сцени. Так, у епізоді перев'язування руки студентові, а пізніше вже її коханому – Миколі Срібному, глядачі умирали від сміху і майстерного комедійного таланту артистки. Серед інших виконавців відзначались І.Сагатовський (Калістрат), В.Кречет (Срібний), Л.Левченко (Слеоновський).

Навіть неповний перелік вистав Г.Юри за п'єсами В.Винниченка засвідчує величезну продуктивну працю режисера з вирощування і загартування свого колективу в напрямку оновлення сценічних реалістичних барв. На самому початку сценічної історії винниченківської драматургії, фактично, не було кому грати ці п'єси, за винятком поодиноких найкращих виконавців винниченківських ролей – Л.Ліницької, К.Рубчакової, С.Стадникової, І.Мар'яненка та ін. Театральні критики постійно акцентували увагу на тому, що актори у п'єсах В.Винниченка виглядали побутовими й малопереконливими. Починаючи ж з 20-х років, ми вже мали цілу когорту прекрасних виконавців, що пройшли високопрофесійний вишкіл у п'єсах В.Винниченка та режисурі Л.Курбаса і Г.Юри. Це Ф.Барвінська, В.Варецька, Л.Гаккебуш, О.Добровольська, К.Луцицька, П.Нятко, Є.Ожеговська, П.Самійленко, С.Стадникова, В.Калин, Й.Гірняк, М.Крушельницький, В.Кречет, І.Сагатовський, С.Семдор, О.Юра-Юрський та багато інших. Часто на одну роль вже припадало декілька виконавців. Це давало можливість критиці навіть порівнювати особливості акторського виконання певної ролі відповідно до виявлення психофізичних здібностей актора.

Так, після того, як В.Варецька успішно зіграла роль Марії у виставі «Гріх», вінницький рецензент зазначав: «Артистка В.Варецька провела свою роль з великим піднесенням. Мимоволі запрошується паралель: Варецька і Гаккебуш. Одна з найвидатніших артисток української сцени Л.Гаккебуш грає Марію Антонівну бездоганно, хвилює, зворушує, захоплює. Гаккебуш грає розумом,

Варецька – нервами, душею, всіма почуттями. Хвилюючись сама, вона владно підкоряє собі весь зал»⁴⁰.

Не тільки у Вінниці, а й на тривалих гастрольях у Черкасах, Кременчуці, на Донбасі у 1921–1923 рр. театр показував вистави Винниченкових п'єс, і навіть у харківському періоді, коли театр був удержавлений (1923–1926 рр.), у сезонах 1923–1924 продовжували йти вистави «Гріх», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», а в 1924–1925 рр. – «Брехня».

У грудні 1928 р. у Київському театрі імені Івана Франка, очолюваному Гнатом Петровичем Юрою (1888–1966 рр.), відбулася прем'єра вистави за п'єсою Володимира Винниченка «Над» (постановка О.Смирнова та О.Іскандер).

Пізніше, визначаючи творче кредо колективу франківців, Г.Юра писав: «Театр у свій час пережив багато «ізмів», різних ухилів, не раз даючи помилково данину тій чи іншій модній, штукарській формі <...> Але театр завжди, на всіх етапах своєї роботи, в моменти творчого піднесення або тимчасового спаду, стояв в основному на реалістичних мистецьких позиціях»⁴¹.

Сьогодні ми з усією переконливістю можемо сказати, що драматургія В.Винниченка була саме тим фундаментом, на якому гартувались ці реалістичні засади як колективу Театру імені Івана Франка та його багатолітнього керівника Г.Юри, так і всього українського театру.

¹ Костюк Г. Зустрічі й прощання. – К., 2008. – Т. 2. – С. 256.

² Онішкевич Л. «Пророк» – остання драма Володимира Винниченка // Слово. – Едмонтон, 1977. – № 5. – С. 24.

³ Смолич Ю. Нові п'єси В.Винниченка // Критика, 1929. – № 4. – С. 37.

⁴ Там само. – С. 39.

⁵ Савченко Я. П'ятнадцять років театру імені Івана Франка. – К. 1935. – С. 8.

⁶ Юра Г. 20 років Театру імені Івана Франка. – К., 1940. – С. 14.

⁷ Юра Г. Молодий театр // Молодий театр. – К., 1991. – С. 174.

⁸ Там само.

⁹ Федір Б [лизнюк]. «Гріх» В.Винниченка // Нова рада, 1919. – 5 лютого.

¹⁰ Там само.

¹¹ Винниченко В. Вибрані твори. – К., 1991. – С. 526.

¹² Там само. – С. 502.

¹³ Юра Г. Молодий театр. – С. 174.

¹⁴ Федір Б [лизнюк]. «Гріх» В. Винниченка // Нова рада. – 1919. – 5 лютого.

¹⁵ Самійленко П. Незабутні дні горинь. – К., 1970. – С. 50.

¹⁶ Василько В. У Молодому театрі // Молодий театр. – К., 1991. – С. 229.

¹⁷ Там само.

¹⁸ Там само.

¹⁹ Там само. – С. 230.

²⁰ Юра Г. Молодий театр. – С. 175.

²¹ Там само. – С. 177.

²² **Борщаговський О.** Сторінки історії (хроніка життя театру) // XX років театру імені Івана Франка. – Харків: Мистецтво, 1940. – С. 85.

²³ **Гіряк Й.** Спомини / Упорядкував Богдан Бойчук. – Нью-Йорк: Видавництво «Сучасність», 1982. – С. 86–87.

²⁴ **Маньковський В.** Праздник революционного искусства // Известия. – Вінниця. – 1923. – 28 января.

²⁵ Там само.

²⁶ **Евг. Лев-и.** «Грех», пьеса В. Винниченка // Вісті. – 1920. – 21 лютого.

²⁷ Там само.

²⁸ Там само.

²⁹ **Кисіль О.** Український театр. – К., 1925. – С. 139–140.

³⁰ **Коломієць Р.** Франківці: 1920–1995. – К., 1995. – С. 20.

³¹ **Бондарчук С.** Молодий театр // Молодий театр. – С. 124.

³² Див.: Воґіс. Вистави трупи імені Івана Франка // Вісті (Черкаси). – 1920. – 12 серпня.

³³ **Маньковський В.** «Чорна Пантера і Білий Медвідь» // Известия (Вінниця). – 1923. – 7 января.

³⁴ **В. М. [В. Маньковський]** «Брехня» В. Винниченка // Известия (Вінниця). – 1922. – 7 мая.

³⁵ **Маньковський В.** «Чорна Пантера і Білий Медвідь» // Известия (Вінниця). – 1923. – 7 января.

³⁶ Там само.

³⁷ **Пе-Гас.** «Панна Мара» // Вісті–Известия. – 1921. – 1 листопада.

³⁸ Там само.

³⁹ Там само.

⁴⁰ **В. М. [Маньковський]** «Гріх» В. Винниченка // Известия. – 1922. – 11 травня.

⁴¹ **Юра Г.** Шляхи театру // Театр. – 1937. – № 9. – С. 8.

ГНАТ ЮРА У ХАРКІВСЬКОМУ ПЕРІОДІ ОРГАНІЗАЦІЙНО-ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДЕРЖАВНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ І.ФРАНКА (ПЕРШИЙ СЕЗОН – 1923–1924 рр.)

*Він був справжнім фанатиком театру
і нас зробив такими ж.*

А. Шведенко («Культура і життя», 1990, 28 січня)

Спираючись на архівні матеріали, тогочасну пресу, наукові розвідки, авторка аналізує перший сезон харківського періоду організаційно-творчої діяльності Гната Юри в контексті складних процесів заполітизованості мистецтва і боротьби різних естетичних напрямів.

Ключові слова: *Гнат Юра, театр імені І.Франка, естетичні напрями, мистецькі пошуки, режисура, акторське виконання, театральний експеримент, традиція, новаторство, театральна критика.*

Опираясь на архивные материалы, прессу того времени и научные исследования автор анализирует первый сезон харьковского периода организационно-творческой деятельности Гната Юры в контексте сложных процессов заполитизированности искусства и борьбы разных эстетических направлений.

Ключевые слова: *Гнат Юра, театр имени И.Франко, эстетические направления, творческий поиск, режиссура, актерское исполнение, театральный эксперимент, традиция, новаторство, театральная критика.*

The article deals with organizational and creative activities of Hnat Yura, a prominent Ukrainian actor and stage director. The author is analyzing in particular the first season (1923/1924) of Kharkiv period of Hnat Yura's activities against the background of complicated political struggle as well as tense competition of various aesthetic trends. The analysis is based on the archive materials, contemporary press, and scientific researches.

Keywords: *Hnat Yura, the Ivan Franko Ukrainian Drama Theatre, aesthetic trends, artistic quest, stage directing, actors' mastery, theatrical experiment, tradition, innovation, theatrical critique.*

Про Гната Юру, як і про театр імені І.Франка, незмінним керівником якого він був з 1920-го до 1964 року, написано чимало. В різний час до вивчення його творчості так чи інакше зверталися Л.Білецька, Ю.Бобошко, О.Борщаговський, В.Гаєвський, О.Захаржевська, Й.Кисельов, К.Кравченко, Н.Кузякіна, Я.Мамонтов, П.Рулін, Ю.Смолич, Ю.Станішевський, С.Якубовський та ін. Останнім часом з'явилися нові наукові розвідки про Гната Юру та його театр, автори яких (Г.Веселовська, В.Гайдабура, М.Захаревич, Р.Коломієць), виходячи з нових суспільно-політичних реалій і послуговуючись новим театрознавчим інструментарієм, по-новому, більш об'єктивно і неупереджено висвітлюють життєвий і творчий шлях митця. Однак і вони, через інші завдання, приділяють недостатньо уваги харківському періодові діяльності Г.Юри.

Нещодавно захищена дисертація дослідження, цілеспрямовано присвячена театрові імені І.Франка в 20-ті роки¹, має скоріше історико-культурологічний, ніж театрознавчий характер.

Харківський період діяльності нинішнього Національного академічного драматичного театру імені І.Франка і його керівника Г.Юри (1923–1926 рр.) є дуже важливим, оскільки саме тоді формувалися основні творчі засади, що проросли у пізніші часи. «Хто знає, може, якби не довелося театрові ім. Ів. Франка перейти через суворий гарт столиці, не довелося зазнати цим спричиненої кризи, – хто знає, може, судилося б йому тоді занепасти і не було б з нього ідейно і художньо цінної мистецької організації, якою, об'єктивно судячи, він сьогодні є»². Ці слова Ю.Смолича, сказані в 1921 р., повною мірою можна віднести і до самого Гната Юри.

А починалося все незабаром після створення у Вінниці 1920 р. Нового драматичного театру імені Івана Франка. Коли театр перебрався до Черкас (вересень 1920 р.), які належали тоді до складу Кременчуцької губернії, вже через півроку його роботи там, 15 квітня 1921 р., Кременчуцький губернський відділ народної освіти видав постанову, в якій було таке: «Новий драматичний театр імені Ів. Франка під режисурою Гната Юри признається Державним новим драматичним театром імені Ів. Франка при Кременчуцькій губнаросвіті з 15 квітня 1921 року і як такий користується всіма правами за декретами Радянської республіки таким колективам. Новий драматичний театр признається державним художньо-творчим колективом тільки до того часу, поки художня праця в ньому проводитиметься головним режисером Гнатом Юрою. Головному режисерові Гнатові Юрі надаються необмежені права в сфері художньо-творчої роботи, а саме в організації самого колективу, прийому і звільнення артистичних

сил, розпуску в цілому старого колективу, якщо він здається, на погляд головного режисера Гната Юри, непригідним для творчої роботи, утворення нового колективу, розбиття артистів по категоріях, набору музичних і технічних сил для театру і в усіх інших точках, які матимуть стосунки до художньо-творчої роботи <...>. Про це ж Г. Юрі було видано відповідний мандат, текст якого вище процитовано³.

Пророчо сприймаються сьогодні слова Гната Юри, написані у грудні 1921 р.: «Театр ім. Ів. Франка – театр будучого. <...> В Черкасах росте, кристалізується театр, який, може, незабаром набере певних форм і скаже своє слово <...>, і ми маємо надію, що доля буде до нього ласкавіша, ніж до інших театрів, і ми незабаром почуємо про нові досягнення цього театру»⁴. У цій же статті автор прозоро натякнув: «А центр <...> перебивається якимись виставами випадкового характеру, дуже непевної якості»⁵. Далі дописувач, як талановитий стратег, робить усе від нього залежне, щоб привернути увагу керівництва республіки та всієї громадськості до свого колективу. На наш погляд, вся передісторія стаціонарування театру імені І. Франка у Харкові – добре продумана і блискуче втілена Г.Юрою послідовна програма дій. Періодично у 1921–1923 рр. на сторінках центральної преси з'являються замітки за підписом і без, які інформують про діяльність театру ім. І. Франка, постійно привертаючи до нього увагу. В цих повідомленнях ідеться про історію колективу, його творчий склад, репертуар, гастрольні маршрути, участь у продкомпаніях, громадському житті регіонів, де перебуває театр, цитуються розлогі позитивні відгуки місцевої преси.

Надзвичайно урочисто, за участю державних і громадських організацій, з широким висвітленням у центральній пресі було відзначено у Вінниці третю річницю з дня заснування театру і 15-річчя творчої діяльності керівника театру Гната Юри⁶. Напередодні ювілею повідомляється, що відділ мистецтва Головополітосвіти, «визнаючи, що пересувна українська трупа ім. Франка під режисурою Гната Юри своєю художньою та ідеологічною діяльністю (участь в агіткампанії) приносила певну користь державі, ухвалив затвердити її як державну і знайти можливості її субсидування»⁷. І як наслідок: «На ознаменування 3-ї річниці театру ім. І.Франка відділ мистецтв Головополітосвіти ухвалив перейменувати його в «Державний пересувний театр ім. Франка», звільнити його від державних і місцевих податків і порушити клопотання перед НКО про субсидію театру, беручи до уваги його художні заслуги»⁸.

Аналіз тогочасної преси дає підстави висловити припущення, що поїздка театру ім. І.Франка на гастролі для обслуговування Донбасу була також не випадковою і не за пропозицією керівних установ, а завдяки ініціативності і передбачливості Г.Юри. «Керівник театру ім. І.Франка Гнат Юра веде переговори з Головополітосвітою НКО відносно поїздки колективу театру до

Донбасу. Ідея такої поїздки виникла в Головополітосвіті у зв'язку з бажанням трупи (курсив мій. – Г. Б.) познайомити робітничі райони з революційним мистецтвом в українському театрі. Домовленість досягнута»⁹. «Трупа подає для Донбасу новий революційний репертуар і має на увазі потім продемонструвати його по приїзді з Донбасу у Харкові. Принципову згоду Головополітосвіті вже одержано», – читаємо в іншій газеті¹⁰. Такої ж версії дотримується і М.Захаревич: «У Юри спостерігалось своєрідне ясновидіння того, що саме порадить чи накаже завтра митцям партія, і це він виконував сьогодні за власною ініціативою <...> Душевно щирим і одночасно прагматично розрахованим вчинком Юри (курсив мій. – Г. Б.) як керівника театру імені І. Франка в перші три роки його існування стала ініціатива по багатомісячному обслуговуванню копалень Донбасу»¹¹.

Так само ретельно на сторінках столичних часописів було організовано висвітлення гастролей франківців на Донбасі: «Прибувши до Харкова режисер Державного українського театру ім. Івана Франка Гнат Юра подає відомості про надзвичайно великий успіх театру Франка на Донбасі. Всі вистави одбуваються при переповнених театрах. Місцева преса свідчить про великі успіхи і з художнього боку»¹².

Однак мета цього приїзду Г. Юри до Харкова, на наш погляд, була набагато серйозніша – він веде переговори з Головополітосвітою про створення в столиці постійного державного українського театру саме на базі театру імені І.Франка. Політична і театральна ситуація у Харкові була для цього дуже сприятливою. Як відомо, саме в цей час було проголошено так звану політику українізації. Виступаючи на VII Всеукраїнській партійній конференції, Голова Раднаркому Х. Г.Раковський сказав у своєму заключному слові: «Мета держави – дати можливість розвиватися тій культурі, яка була штучно затиснута й обмежена. <...> Якщо наша партія не виявиться на висоті розуміння національного питання, вона ризикує втратити керівництво українським селом»¹³.

На виконання рішень партійної конференції з програмною статтею «На сторожі української культури» виступив відомий компартійний діяч Д.Мануїльський: «В самій столиці України, в нашому робітничому Харкові, нам необхідно створити український драматичний театр (курсив мій. – Г. Б.), сконцентрувати кращі інтелектуальні українські сили, перевести сюди Українську Академію наук, Науковий комітет та інші наукові організації <...> Твердою рукою ми проведемо ці заходи, а якщо сила національної русифікаторської інерції стане на шляху, ми зметемо її, як змітали більш важкі перепони. І той, хто знає нашу важку руку, той зрозуміє, що курс, визначений нашою партією і нашим державним апаратом, є курсом “всерьез и надолго”»¹⁴.

На цей час Харків справді залишився без українського театру, оскільки, незадовго до того, перебуваючи на гастролях у Сумах, припинив своє існування Радянський театр імені Т. Г.Шевченка під керівництвом одного з

найталановитіших українських режисерів І.Юхименка, а також розпалися Театр-студія ім. Лесі Українки та стихійно організований улітку 1923 р. театр ім. М. Л. Кропивницького. Тож організація українського державного театру була на часі, тим більше після проголошення політики «українізації».

Приїхавши до Харкова, Гнат Юра подає доповідну записку до відділу мистецтв Головополітосвіти, в якій викладає своє бачення організації такого театру: «Театр цей повинен бути широкої ініціативи в розумінні художніх досягнень. Основна його сценічна форма – реалістична стилізація, доведена до героїчного пафосу, що розкриває, головним чином, внутрішній зміст сценічної дії. До репертуару цього театру повинні увійти всі кращі твори як світових драматургів, так і оригінальних українських, співзвучних з епохою революції»¹⁵. Не бажаючи виглядати ретроградом, Юра передбачливо додає, що «потрібна періодична експериментальна робота», а також, для виховання нових кадрів сценічних працівників, «організація при театрі студії». І далі Юра робить рішучий і однозначний висновок: «Для такого типу театру підходить театр ім. І.Франка під моїм керівництвом і режисерством (курсив мій. – Г. Б.)»¹⁶.

Тут же Гнат Юра пропонує вражаючий, як на той час, «бізнес-проект», в якому було враховано все найголовніше:

а) приблизний штатний розклад (до 50 осіб) – 40 акторів, 1 художник, 1 зав. музичною частиною, зав. хореографічною частиною, режисер, перукар, музичний квартет чи квінтет;

б) регламент роботи театру (з 1 вересня по 1 квітня), граючи по 4 вистави на тиждень; кількість вистав у репертуарі – 30 (кожного місяця готувати по одній новій, капітальній п'єсі);

в) утримання театру з урахуванням заробітної плати художньому персоналу (по 3 тис. карб. на місяць), виготовлення декорацій і костюмів, і т. ін. – всього приблизно 2 мільйони 240 тис. карб. на рік, без врахування утримання приміщення і технічного персоналу¹⁷.

Матеріальне утримання театру Г.Юра пропонує у вигляді субсидії, яка, на його думку, повинна виплачуватись театрові щомісячно наперед. Не забув Г.Юра, як справжній господар (тепер би сказали – менеджер), додати, що на «організацію театру, поповнення труп новим артистичним, художнім і технічним персоналом, а також на перевезення трупи до Харкова потрібне одноразове асигнування 200 тис. карбованців»¹⁸.

Переглянувши всі сценічні майданчики, Гнат Юра стверджує, що найбільше відповідає всім технічним вимогам приміщення Держопери. «Інші приміщення для організації вказаного театру є абсолютно непридатними: Малий театр – через розташування в районі єврейського населення і віддаленість від центру; Театр Муссурі – через громіздкість, погану акустику і зруйновані тепломережі та каналізацію і Катерининський театр – через малий сценічний майданчик

5×9»¹⁹. І, нарешті, Г.Юра додає: «Якщо Головополітосвіта не знайде можливості надати для Державного Українського показового театру приміщення Держопери, то будь-яке інше приміщення <...> негативно позначиться на продуктивності і вагомості Державного Українського театру»²⁰.

Однак після обстеження театрів спеціальною комісією і обговорення цього питання 25 червня 1923 р. на розширеному засіданні Колегії відділу мистецтв, у якому, до речі, брали участь, як запрошені від мистецького об'єднання «Березіль», Л.Курбас і В.Меллер, було вирішено, що «єдине придатне для організації в м. Харкові Державного Українського театру приміщення – кол. Малого театру»²¹. Остаточо ж питання було вирішено на засіданні Колегії Наркомосвіти 12 липня 1923 р.²². Цією ж постановою відділ мистецтв зобов'язали терміново подати кошторис на ремонт Малого театру і закінчити його до 1 вересня 1923 р. Одночасно відділу мистецтв необхідно було «приступити до складання плану роботи театру і організації трупи, скласти кошторис по 31 грудня ц. р. на утримання театру, відкриття приурочити не пізніше 15. IX ц. р.»²³.

Розпочинається активна робота, що передбачає ремонт приміщення Малого театру (приміщення не збереглося), виділення відповідного фінансування, укомплектування трупи і т. ін.

На початку серпня 1923 р. засновується товариство «Український робітничо-селянський театр», яке, згідно зі Статутом, «має на меті сприяти розвитку робітничо-селянської культури через українське театральне мистецтво і поширення його серед працюючих мас України»²⁴. Товариство також «підтримує театри і художні підприємства Відділу мистецтв Головополітосвіти і його місцевих органів, організовує й утримує театри, музично-театральні та художні студії і школи, хори, видає і розповсюджує музично-театральну-художню літературу і пресу, влаштовує доклади, лекції, вечірки і т. ін.»²⁵. Як бачимо, заявлено було досить широкий спектр діяльності, однак на практиці все було зведено до організації у Харкові Українського державного театру. Знайдений нами документ це підтверджує: «Товариство «Український робітничо-селянський театр» <...> має за мету надати допомогу Державі в організації Українського державного театру у Харкові. В цей бік скеровані *всі найголовніші фінансові і організаційні зусилля Товариства* (курсив мій. – Г. Б.), і найближчим часом такий театр буде відкрито у приміщенні кол. Малого театру»²⁶. І справді, Товариство виділяє спочатку 925 червонців на ремонт колишнього Малого театру, а згодом дає на утримання театру ім. І Франка ще 714 червонців²⁷. Вважаємо, що і Гнат Юра, і Л.Болобан, які були членами правління Товариства «Український робітничо-селянський театр», доклали до цього немало зусиль.

10 жовтня 1923 р. «трупа Юри прибула до Харкова»²⁸. Приїзд трупи супроводжується низкою статей, у яких робиться спроба розкрити мистецьку платформу театру, подається художній склад, найближчі творчі плани.

Дивно, але, опубліковані в різних часописах, під різними прізвищами або анонімно, ці статті надзвичайно подібні за змістом, і часом здається, що вони написані однією рукою. В усіх цих статтях передусім наголошується про розбіжності у принципах театральної роботи театру ім. І.Франка і режисерів Мейєрхольда та Курбаса. «Ці два режисери, – писав Ол. Копиленко, – якраз будують театральну дію головним чином на математично розрахованому зовнішньому рухові, на механізації людини з *minimum*’ом слів. Там переважає ритмічний рух, до якого можна привчити кожен людину, майже акробатика – взагалі механічність. <...> Напрямок театру ім. Франка більше підходить до героїчного, експресіоністичного театру, де найголовнішим вважається заглиблення у внутрішній зміст артиста, його переживання, емоції. У протилежність двом попереднім режисерам, де артиста немає, а є лише маса, в якій фігура артиста губиться, тут кожен окремий актор підкреслюється як найяскравіше. <...> Театр також не відмовляється і від певної стилізації»²⁹. По суті, ці самі думки були викладені в анонімній статті у газеті «Вісті ВУЦВК» від 28 серпня 1923 р. і в статті Бориса Сіманцева у газеті «Коммунист»³⁰, і дещо пізніше – в журналі «Червоний шлях»³¹. Якщо Ю. М.Бобошко висловлює лише припущення, що Ол. Копиленко викладав не власні думки, а «наміри Г.Юри, так би мовити, з перших рук»³², то О.Борщаговський прямо стверджує, що «декларативна частина» цих статей «йшла від керівництва театру»³³. Поділяючи ці думки, вважаємо, що Г.Юра так наполегливо позиціонує себе як антипод Л.Курбаса і Вс. Мейєрхольда з двох міркувань: по-перше, реалістичний напрямок був для нього ближчий і органічніший, а по-друге – він намагається використати тимчасове «потепління» у ставленні до реалізму після відомого заклик А.Луначарського: «Назад, до Островського!»

Гнат Юра робить усе від нього залежне, щоб вчасно вирішити проблеми адміністративного і творчого характеру і забезпечити відкриття театру в установлені терміни. Однак не все було так «безхмарно» і гладко, як про це протягом багатьох років писалося в ювілейних книжках, буклетах, статтях, присвячених театрові ім. І.Франка. Приміром, О.Борщаговський у зв’язку з 20-річчям театру писав: «Сталося те, що дуже рідко буває в театральній практиці: молодий «провінціальний» театр <...> перетворюється в великий столичний, стаціонарний театр. Театр столиці створюється не «з» колективу франківців, не «на базі» і навіть не «на основі» – ні, весь театр, як єдине художнє ціле, з своїм репертуаром і стабільним колективом, дістає визнання і стаціонується в Харкові»³⁴. Насправді все було набагато складніше. Тогочасна преса весь час інформує про те, що «основним ядром театру є трупа ім. Ів. Франка»³⁵, що «Юра

найближчим часом об'їде Україну для комплектування трупи»³⁶. Більш того, не відразу вирішено питання щодо керівника театру. Лише 25 липня з'явилося повідомлення: «За керовника театру є думка запрохати т. Юру»³⁷. Заслугою Г.Юри є й те, що театрові залишили ім'я Івана Франка: «Театр, організований Товариством в Харкові, зветься «Державний Український Драматичний театр». Але керовник театру т. Юра порушує справу про найменування театру Театром ім. Франка»³⁸.

Нарешті трупа була сформована, і до її складу увійшла більшість франківців: «В Українському Державному театрі ім. Франка остаточно намітився склад трупи зимового сезону в Харкові. Чоловічий склад: Білоцерківський, Болобан, Ватуля, Васильєв, Ванченко, Головченко, Грудина, Козачківський, Киричинський, Коханенко, Кошевський, Кречет, Левченко, Любченко, Надемський, Матійченко, Мілютенко, Маяк, Пилипенко, Пясецький, Пономаренко, Семдор Симон, Сокирко, Смолич, Федорович, Чорний, Юра Гнат, Юра Терентій, Юр'євський (Юра-Юрський Олександр. – Г. Б.). Жіночий склад: Барвінська, Варецька, Васильєва, Горська, Корденко, Коханова, Кузьменко П., Лійссар, Лукашевич, Ожеговська, Рубчаківна, Самійленко, Садовська, Цотович, Шведенко, Юрівна. Директор театру і головний режисер Гнат Юра; чергові режисери – Семдор, Васильєв, Коханенко; художники-декоратори – Романовський і Магнер; завідувач музичною частиною – Коссак Мих.; художник-бутафор – Крамич Петро. На окремі постановки запрошуються художники – Цапок, Хвостов, композитор Яновський»³⁹.

Попередньо анонсується і репертуар театру. За різними джерелами це і «Гамлет», і «Отелло», і «Юлій Цезар» В.Шекспіра, вечір творів Лесі Українки й І.-Л.Переца, «Цар Едіп» Софокла, «Червоні солдати» К.Вітфогеля, «Корал» Г.Кайзера, «Еуген Нещасний» Е.Толлера, «Коли народ визволяється» Я.Мамонтова та ін. Такий репертуар свідчить про відсутність виваженої власної програми, про намагання догодити всім верствам населення. Звідси й еkleктика, у якій постійно звинувачували Г.Юру. Дещо пізніше сам він пояснював це так: «Цілий час трохи дивувало нас, коли доводилось чути, як нам закидали еkleктизм. Дивувало, тому що власне підстав до цього, на мою думку, поважних не було. В репертуарі театр завжди додержувався єдиної ідеологічної лінії, і яку б п'єсу він не брав для роботи, завжди зберігав одну цільову установку при її подачі на сцені. Що ж до формальних ухилів в різні плани, які й, може, були, то я гадаю це за нормальний шлях в процесі шукання театром нової театральної форми...»⁴⁰.

Постійно переносилися терміни відкриття сезону через невиконання ремонтних робіт, що дало привід О.Вишні виступити аж з двома фейлетонами: «Так коли ж, як насправді, не шуткуючи?»⁴¹ і «Після цієї та знов цієї»: «Думали, 1 жовтня <...> Перенесли на 15 жовтня <...> Перенесли на 25 жовтня...»⁴².

Врешті-решт, відкриття сезону призначили на 7 листопада, приурочивши до сьомої річниці Жовтневої революції. На відкритті театру було вирішено грати п'єсу модного тоді німецького драматурга-експресіоніста Е.Толлера «Еуген Нещасний».

Сьогодні важко встановити, чому саме вибір впав на цю п'єсу. Найбільш правдоподібною і широю видається версія тодішнього суфлера театру Л.Білоцерківського: «І все трапилось через те, що ми боялися тоді відстати від «інших», від тих, що шукали нового слова в театрі! Над нами тяжів страх – як би нас не обвинуватили у відсталості, відриві від життя, як би не сказали, що у нас немає «революційного духу». <...> Нам здавалось, що показувати старі п'єси, тобто спектаклі, зроблені за останні три роки, тепер не личить, адже віднині ми – столичний театр, значить, будь-що, а давай щось нове. «Еуген Нещасний» Толлера і мав стати зародком нашого, так би мовити, нового мистецького курсу»⁴³. Підтвердження цьому знаходимо ще в одного безпосереднього учасника тих подій – Ю.Смолича: «Театр мусив прийняти деякі з тенденцій нового стилю й запозичити деяких прийомів з модерного лівого театру... Ця постава була лише своєрідною «даниною» модернізму тих днів, своєрідною «покорюю» перед «лівим» театром, який був аж в ніякій сув'язі з самою художньою природою театру ім. Ів. Франка»⁴⁴.

На нашу думку, все це насправді мало місце. Однак не можна не враховувати того, що відкриття постійного державного українського театру не випадково приурочувалося до роковин Жовтня і цій події надавалося яскравого політичного забарвлення. Немає сумніву, що назва п'єси, якою мали відкривати театр, попередньо узгоджувалася з керівними установами. Газета «Коммунист» напередодні свята, характеризуючи підготовку до урочистостей, писала: «Театри, які не змогли підготувати *репертуару, відповідного настрою пролетарського свята* (курсив мій. – Г. Б.), будуть в цей день закриті»⁴⁵. П.Солодуб, на той час заступник Народного Комісара Освіти, відгукуючись на відкриття театру, висловив, так би мовити, офіційну точку зору: «Не традиційний «кум-мірошник», «дяк» або «Солоха» є дійовими особами в цій п'єсі («Еуген Нещасний» – уточнення моє. – Г. Б.), а справжні пролетарі, капіталістичний світ, що знаходиться на грані загибелі. *Хіба такий початок не є показником ідеологічної лінії, яку взяв цей театр?*» (курсив мій. – Г. Б.)⁴⁶.

Більшість театральних критиків (О.Борщаговський, В.Гаєвський, Ю.Смолич), а також мемуарист Л. Білоцерківський ще за життя Г. Юри розцінювали цю виставу як «безсумнівний провал»⁴⁷. Перефразовуючи назву п'єси, Л.Білоцерківський писав, що «сама вистава стала “нещасною”»⁴⁸. Сучасний театрознавець Р.Коломієць називає «Еугена Нещасного» «претензійною постановкою», внаслідок якої «програли і режисер, і актор»⁴⁹.

Залишилися негативні враження від вистави і в О.Вишні та О.Довженка⁵⁰. Однак Г.Веселовська пропонує подивитись по-новому на місце вистави «Еуген Нещасний», як і інших експресіоністичних вистав театру ім. І. Франка початку 20-х років («Червоні солдати» К.Вітфогеля, «Юда» Е.Мюзам), в його власній історії і театральному процесі тогочасної України. На думку дослідниці, «упередженості в об'єктивній оцінці щодо поширення й впровадження експресіоністичного напрямку (в усіх його проявах) в Україні у першій половині 1920-х рр. сприяло довготривале переконання вітчизняних театрознавців, що так звані лівими шуканнями театр імені Івана Франка не займався, й авангардні постановки Б.Глаголіна оцінювалися як прикрі епізоди»⁵¹. Авторка висловлює ще одне припущення: «Проте гадаємо, що постановку «Еугена Нещасного», драми, яка, за визначенням видатного радянського театрознавця П.Маркова, є кращим твором Е. Толлера, навряд чи можна зараховувати до пересічних вистав франківців. Адже прем'єра «Еугена Нещасного» була першою постановкою франківців у статусі стаціонарного державного Харківського театру, який вони отримали восени 1923 р.»⁵². Погоджуючись з Г.Веселовською загалом щодо необхідності введення вистав експресіоністського напрямку театру ім. Франка в широкий контекст пошуків українського театального мистецтва початку 20-х років ХХ ст. і не обмежувати їх лише авангардними досягненнями «Березоля», все ж наголосимо цілком очевидне – вистава «Еуген Нещасний» не стала художнім досягненням ні даного театру, ні національного мистецтва в цілому. Це сталося, на нашу думку, з декількох причин. Деякі з них дуже точно визначив ще у 1929 р. Ю.Смолич: «Потреба їхати до Харкова і обертатися на столичний театр застала франківців зовсім несподівано. Театр про це не думав і до цього не готувався. Оглянувшись на своє минуле і переоцінивши своє сучасне, він констатував, що – 1) є одиницею чисто виробничою, без того суто творчого, експериментального нахилу, що потрібний і обов'язковий для театру, центрального своїм положенням, 2) що в своїх постійних мандрівках не досить дбав за виховання своїх кадрів та їх кваліфікацію, 3) що за кількарічну, переважно громадською, виробничою роботою не одгукнувся зовсім на ті нові течії й новаторства в стилі та формі, що їх прокламувала буйна хвиля революційних шукань у театральному мистецтві... Театр мусив прийняти деякі з тенденцій нового стилю й запозичити деяких прийомів з модерного лівого театру»⁵³. Крім цього, вистава «Еуген Нещасний» готувалася у надзвичайно короткі терміни. Згадаймо, що трупа прибула до Харкова 10 жовтня, а прем'єра відбулася 7 листопада, тобто на підготовку вистави був неповний місяць. Для порівняння доречно нагадати, що, наприклад, для підготовки вистави «Газ» Л.Курбасові знадобилося від 100 до 150 репетицій⁵⁴. І це враховуючи значну попередню роботу з підготовки акторів до такої стилістики вистав. Якщо взяти до уваги те, що театрові ім. Франка паралельно з підготовкою вистави «Еуген

Нещасний» потрібно було поновлювати, часом капітально, весь поточний репертуар (бо вже в найближчі дні пішли такі вистави, як «Йоля» Жулавського, «Гріх» Винниченка, «Фуенте Овехуна» Лопе де Веги – всього до кінця місяця сім назв), пристосовуючи старі вистави до нової сцени, вводючи нових виконавців і т. ін., то обсяг роботи вражає і, як на наш час, здається просто фантастичним. І все це лягло переважно на плечі керівника театру Г.Юри, оскільки він був постановником як «Еугена Нещасного», так і майже всіх названих вистав. Звісно, що прем'єрна вистава вийшла недопрацьованою. Це помітили й деякі критики. В усякому разі вже у першій рецензії відзначалося: «В першій виставі <...> є деякі сліди поспішності, необробленості»⁵⁵.

Однак у цілому критика прихильно сприйняла виставу «Еуген Нещасний» (режисер Г.Юра, художник Ю.Магнер, композитор Б.Яновський): «У виконанні трупи Гната Юри вона являє хвилююче видовище <...> Ця вистава є вдалим переглядом трупи, яка являє собою велику художню цінність»⁵⁶. Або: «Вистава 7-го листопаду свідчить про блискучі перспективи Українського театру; ми маємо міцно спаяний художній колектив, талановитих виконавців, режисуру, яка перебуває в курсі театрального мистецтва, освіченого керівника, а головне – великий порив, бажання служити рідному українському мистецтву й театру, який відривається від “малоросійщини”»⁵⁷.

Напевно, саме такі відгуки дали можливість К.Днепрову, авторові монографії про О.Ватулю, виконавця головної ролі Еугена, писати про великий успіх цієї вистави⁵⁸. Однак сьогодні вже важко встановити, наскільки об'єктивними були рецензії, зважаючи на неординарність події у зв'язку з відкриттям театру та роковинами Жовтневої революції.

Найбільш об'єктивною і виваженою здається рецензія І.Туркельтауба, яка з'явилася майже через три місяці після прем'єри. Насамперед він зазначає, що Гнат Юра як режисер і водночас перекладач переробив текст п'єси і вніс у неї багато «світлого мажору»⁵⁹. Особливо це стосувалося фіналу, де за авторською версією герой Еуген та його дружина повинні були закінчити життя самогубством, однак залучилися до революційної боротьби заради визволення всього робітничого класу. Як бачимо, переробка «в дусі часу» (через рік цей прийом Г.Юра використає при постановці п'єси М.Куліша «97»). Звісно, це втручання не могло не позначитися на звучанні вистави. Як справедливо зазначає Г.Веселовська, «переінакшення фіналу з песимістичного на оптимістичний, де насильство, здійснене над собою і своєю дружиною, підмінювалося революційним насильством, принципово змінило етичну основу, характер Толлерової драматургії»⁶⁰. Той самий І.Туркельтауб, який нібито схвалює переробку п'єси, все ж таки зауважує, що вона «перестає від цього бути справжньою трагедією»⁶¹. Інший рецензент, котрий сховався під псевдонімом Bernik et Kras, також поділяє цю думку: «Хотілось би іншого кінця п'єси, а саме

того, якого мав на увазі Толлер – загибелі героїв: тоді б була суцільність композиції і єдність настрою»⁶². І Туркельтауб вважає, що відповідно до п'єси, яку написано «в звичайних для Толлера тонах експресіонізму і схематизації», постановку дано «в умовно схематичних формах, для чого широко використані сукна і задні завіси. Загальний тон постановки суворий, насичений»⁶³. Як видно з рецензії, Г.Юра насамперед акцентує увагу не на постановчих засобах, створенні вражаючих декорацій, образних перетворень засобами світла, звуку і т. ін., як це зазвичай було в перших березільських виставах, а на розкритті людської трагедії через яскраві акторські роботи, зокрема виконання ролі Еугена актором О.Ватулею, Пауля – В.Кречетом та балаганщика – Є.Коханенком, які, на думку рецензентів, продемонстрували «велику сценічну культуру»⁶⁴.

Тобто Гнат Юра, як постановник, насамперед використав сильні сторони своєї режисури – вміння працювати з актором, наголошення емоційного начала. Невідомий автор писав після перегляду декількох вистав: «Театр ім. Франка <...> вихідним пунктом ставить емоцію, рахуючи, що це є найважливіша лінія, в якій праця може дати найбільше плюсів: тільки внутрішнім глибоким переживанням можна сильно вплинути на глядача й сподіватись на його довір'я. <...> Внутрішній рух, нерв, емоція – стимул творчої праці актора-франківця, решта – додаток, який машинізується на цих базисах і втілюється в образ яскравої експресії»⁶⁵.

Незважаючи на зовнішню підтримку преси, громадськості, більшість сучасників, як і науковців наступного періоду, акцентували неорганічність авангардних пошуків природі франківців. Ю.Смолич писав: «“Новаторства” і «лівизни» цієї постанови («Еуген Нещасний». – Г. Б.) аж ніяк не були наслідком органічних художніх процесів у самому театрі <...>, вони вискочили раптом, зненацька, «roug la mode» (в гонитві за модою. – Г. Б.) – і режисер, і актор, давайте признаємося, не показали в ній нічого, крім своєї безпорадності в стилі й манері інтерпретації, їм непритаманних»⁶⁶. «Драматургія експресіонізму з її істеричними, абстрактними фігурами героїв виявилася чужою, органічно не притаманною для творчого світу Г.Юри»⁶⁷, – писав у 1940 р. інший автор – В.Гаєвський.

Помітив це і великий друг театру ім. І.Франка, з 1924 р. – його завіт Остап Вишня, який з болем запитав у О.Довженка після вистави: «Навіщо їм здався цей «Еуген»?» – «Я вперше бачу франківців, але відчуваю, що театр глибоко реалістичний, – відповів Довженко. – Проте символи в оформленні, неприродність мови і рухів, античні маски суперечать їхній манері»⁶⁸.

Не міг не відчувати цієї неорганічності і сам Гнат Юра, однак одна за одною в репертуарі театру з'являються ще дві вистави експресіоністського напрямку – «Юда» С.Мюзамі і «Червоні солдати» К.Вітфогеля. На нашу думку, це було політично-соціальним замовленням. Газета «Вісті ВУЦВК» повідомляла: «До

з'їзду Рад УСРР (курсив мій. – Г. Б.) готуються в постановці Гната Юри п'єси “Червоні солдати” Вітфогеля, «Юда» – Мюзамі і народна п'єса Георга Кайзера “1923”⁶⁹. Зазначимо також, що саме в цей час вирішувалося складне, болісне питання передачі приміщення театру Держдрами, найкращого театального приміщення у Харкові, де традиційно працювала російська драма, українському театрові ім. Ів. Франка.

Одним з перших порушує це питання на сторінках газети «Коммунист» П.Солодуб: «Театр загнаний в приміщення на Харківську набережну – потрібно йому віддати почесне місце, у театрі на вул. Лібкнехта (нині Сумській. – Г. Б.). Тоді він стане дійсно центральним вогнищем української культури»⁷⁰. «Театр ім. Франка побіденно торує собі шлях в столиці України. <...> Я приєдную свій голос до тих, хто вимагає передати будинок державної драми українському театру ім. Франка»⁷¹.

Звісно, були й інші думки. Зокрема постійний співробітник газети «Коммунист» Петроній (П.Краснов) опублікував «Листа із Харкова» в лєнінградському журналі «Жизнь искусства» (1924, № 14), де висловив своє обурення цією акцією, більш того, звинуватив франківців, «які з дивовижною легкістю перейшли в приміщення, звідки «попросили» їх колег». Розгорівся скандал, що переріс у протистояння між двома виданнями – газетою «Вісті ВУЦВК», яка передрукувала статтю П.Краснова у своєму додатку, назвавши її «провокаційним актом»⁷², і газетою «Коммунист», змушеною відмежуватися від свого співробітника і визнати його виступ помилковим⁷³.

Зважаючи на вимогу широких мас української громадськості, питання про передачу приміщення було вирішено, й газета «Коммунист» 3 січня 1924 р. писала: «Наркомосвіти остаточно вирішив питання про передачу держдрами українському держтеатру»⁷⁴. А через деякий час, коментуючи вибір трупи, якій було надано найкраще театральне приміщення в Харкові, ця ж газета писала: «Відділ мистецтв зупинився саме на цій трупі, тому що вона чотирирічною роботою на фронтах, військовому і голодному, і безпосередньою участю в різних кампаніях, які проводила Радянська влада, *доказала свою відданість останній* (курсив мій. – Г. Б.), і більше, ніж яка-небудь інша трупа, заслужила визнання. Відділ мистецтв вимагає від трупи української державної драми хорошого витриманого репертуару, який давав би українській громадськості доброякісну художню продукцію»⁷⁵.

То чи не було включення двох нових революційно налаштованих п'єс до репертуару театру платнею за ставлення високопосадовців до українського колективу? Вочевидь, що так. Підтвердження цьому знаходимо в спогадах Л.Білоцерківського: «Уже саме той факт, що уряд Радянської України, всупереч лєменту й скаженому опору людей типу Аксаріна (антрепренер російської трупи, яка виступала в Держдрамі. – Г. Б.), надав нашому театрові велике приміщення

харківської драми, підносив нас не тільки в очах харків'ян, а й, насамперед, у своїх власних. *Треба було виправдати ті сподіванки, які покладав на нас, як на передовий радянський театр, уряд і столичний пролетаріат* (курсив мій. – Г. Б.)»⁷⁶.

Прем'єра вистави «Юда» Е.Мюзама в постановці Г.Юри (художник Ю.Магнер) відбулася 5 січня 1924 р. і стала першою виставою, котру показав театр ім. Ів. Франка у новому приміщенні. З декількох відгуків парадного характеру важко реконструювати виставу, говорити про режисерське рішення та акторські роботи.

Відомо, що Гнат Юра значно переробив п'єсу, чим зробив її більш сценічною⁷⁷. Остап Вишня, який брав безпосередню участь у підготовці вистави, вважав вибір п'єси вдалим, хоча далі зробив декілька істотних зауважень: «На першій виставі було багато недоробленого... Квапились, очевидно. Неприємно ще вразили, порівнюючи з виставами в «Малім театрі», декорації. Не свіжі вони якісь. Слід було б першу виставу зробити святочніше...»⁷⁸. Зробив Остап Вишня і декілька зауважень виконавцям, в тому числі і самому Г.Юрі: «У Шенка (Юра Гн.) неприємні «розтягування» кінцевих реплік. Шенк – самий нерв, і це йому не личить... Лягенфуртенові (Болобан) життя й натуральності слід більше... Не такий, «під дядька», по-моєму, має бути грим у Троца (Т.Юра)»⁷⁹. Ні в цій, ні в інших рецензіях немає жодного слова про режисерське рішення вистави. Ю. М.Бобошко, посилаючись на успіх у робітничого глядача, вважає цю виставу «більш успішною», ніж «Еуген Нещасний»⁸⁰. З цим важко погодитись, бо вистава «Юда» пройшла всього три рази у січні 1924 р. й була знята з репертуару, а «Еуген Нещасний», всупереч твердженням багатьох дослідників, тримався у репертуарі з листопада 1923-го по січень 1924 р. (остання вистава відбулася 19 січня).

Звісно, що вистава «Юда» не принесла Г.Юрі творчого задоволення ні як режисеру, ні як виконавцеві головної ролі. Хіба що – політичні дивіденди, бо вистава мала виразне ідеологічне звучання, що досить точно передає О.Вишня: «...Залюбки дивимось, залюбки слухаємо, радіємо, болюємо, хвилюємось... Бо там на кону боротьба, бо там ми бачимо те, що самі переживали... І нам те любо!»⁸¹.

Нічого дивного в тому, що ескпресіоністська драма не знайшла адекватного рішення на сцені театру ім. І.Франка в той період, нема. Вона виявилася надто складною і незрозумілою не тільки франківцям. «Драматургія німецьких ескпресіоністів до цього часу не знайшла на російській сцені живого відгуку. Щось чуже російському акторові і режисерові втілено у цих несамовитих драмах, переповнених внутрішнього горіння, екстазу і хворобливої крикливості. За ними стоїть інша культура, інші соціальні і художні навички»⁸², – писав про це саме і в російському театрі О.Гвоздев.

Творче задоволення, наснагу Г.Юра знаходить у постановці або капітальному поновленні інших вистав, які були більш близькими йому за стилістикою і світовідчуттям. Зокрема, лише за перший сезон, який тривав з 7 листопада 1923 р. по 13 квітня 1924 р., Г.Юра поставив або поновив 15 вистав, в тому числі й такі принципово важливі для нього, як «Фуенте Овехуна» Лопе де Веги, «Суєта» І. Карпенка-Карого, «Фігарове весілля» Бомарше, «Цар Едіп» Софокла та ін.

З 15 назв 10 – іноземних авторів. «Репертуар різноманітний і строкатий. *Зайве залюблення європеїзмом*» (курсив мій. – Г. Б.), – так охарактеризував афішу першого сезону І.Туркельтауб⁸³.

Однак Гнатові Юрі будь-що потрібно було «завоювати» столицю, в надзвичайно складних умовах вижити, вписатися в непрості реалії ідеологічних вимог і естетичних пошуків українського театру початку 20-х років.

Харківська критика, зорієнтована на підтримку нового українського театру, досить прихильно поставилася до нього. «З кожною новою постановкою театр ім. І.Франка все ширше та ширше розгортає рямці своїх мистецьких досягнень. Постановка «Фуенте Овехуна» – це вже явище такого високого значення, що майже наближає її до гастролей Мейерхольда та Курбаса. Правда, вона не розкриває перед нами нових шляхів, але вона дає нам театральне видовище такого великого напруження, якого ми давно вже не бачили»⁸⁴. Рецензент наголошує, що театр буде своє мистецтво «не на окремих виконавцях, а на ансамблі, на масовому дійстві. <...> І треба признатись, що ми давно вже не бачили такого, я б сказав, колективного екстазу, який показав нам театр ім. Франка в масових сценах цієї вистави. Ми бачили такі ж сцени у Мейерхольда і у Курбаса. Одначе там ми дивувались досконалості сценічного мистецтва, але воно залишало нас холодними і видовище впливало на наш розум, а не на почуття. <...> Так, театр ім. І.Франка справжній театр, і він стоїть на певному шляху»⁸⁵.

Слід наголосити, що вистави за п'єсами драматургів-експресіоністів не минули даремно. Г.Юра разом з художником Г.Цапком, на відміну від першої редакції, вирішує декоративне тло вистави «в умовній футуро-кубістській установці. <...> Велику вагу мають у постановці всілякі ефекти...»⁸⁶. Сучасна дослідниця Н.Чечель вважала: «Режисер рішуче переосмислює п'єсу Лопе де Веги. Г.Юра відмовляється від примітивного кону. Він переносить спектакль «Фуенте Овехуна» у нове сценічне середовище художника Г.Цапка, організоване напруженим ритмом ламаних ліній і графічно чітких площин та об'єктів. На зміну театральній виставі з її конкретними історичними і життєвими подробицями приходять колективне масштабне дійство, світова трагедія з гострим соціально-класовим конфліктом»⁸⁷.

З не меншим захопленням харківська преса зустріла нову редакцію «Царя Едіпа» Софокла (переклад І.Франка). Акцентувавши вдале просторове рішення (худ. Ю.Магнер), скульптурні мізансцени жіночого і чоловічого хорів, І.Туркельтауб робить висновок, що «Гнат Юра видатний і чутливий майстер-постановщик»⁸⁸. Особливе враження на всіх справили масові сцени. Н.Чечель вважає, що «Цар Едіп» Г.Юри 1921 р. був близьким до постановки Курбаса 1918 р., а «Едіп» 1924 р. був уже цілком самостійним. «Масові сцени «Царя Едіпа» у франківців, – додає дослідниця, – так само, як і масовки інших героїчних вистав у цьому театрі, вирішувалися за принципом масового дійства. У виставі Г.Юри була використана славнозвісна мізансцена «Піраміда» зі спектаклю «Цар Едіп» Рейнгардта 1910 року»⁸⁹. Цікаво, що у цій виставі в масових сценах, крім всієї трупи, брали участь члени майстерні ГАРТ – близько 100 осіб⁹⁰. «Який це величезний здобуток! <...> «Цар Едіп» – подія в театральному житті Харкова. Подія, яку слід відзначити особливою увагою»⁹¹.

Так само позитивно були оцінені наступні поновлені у Харкові вистави франківців: «Месія» Ю.Жулавського, «Фігарове весілля» Бомарше.

Вистава «Месія» була вирішена в умовному стилі (режисер Г.Юра, художник Г.Цапок). «Як видовище, трагедія «Месія» – повна динаміки, гострих зорових комбінацій, вдалих розв'язань завдань чисто режисерської композиції»⁹². Рецензента вразив у виставі ансамбль і виконавська майстерність: «З боку сценічного виконання «Месія» – просто блискуча вистава. Хай пробачить мені Семдор, але я скажу: коли б в його репертуарі було ще три або чотири таких ролі, його багажеві не було б ціни», – писав І.Туркельтауб про виконання головної ролі⁹³. Особливо наголошували рецензенти майстерно вибудовані, як і в «Царі Едіпі», масові сцени. «Режисери і актори! Ідіть до франківців, подивіться, якою може бути юрба...»⁹⁴.

Вистава «Фігарове весілля» – одна з найулюбленіших вистав Юри – режисера і актора – виконавця головної ролі. «У постановці Гната Юри комедія розквітла всіма барвами його режисерського обдарування», – писав рецензент М.Евенлев⁹⁵. «Гнат Юра – чудовий Фігаро. <...> Його Фігаро – жвавий, веселий, дотепний. Визначна річ – почуття художньої міри, а Юра–Фігаро її має...»⁹⁶. І як висновок: «Все до ладу, витончено без непотрібних підкреслювань, художньо-шляхетно. Рідко трапляється така вистава!»⁹⁷.

Можна було б продовжувати цитувати такі «панегіричні» відгуки і на інші вистави («Суєта», «Чорна Пантера і Білий Медвідь» та ін.). Але наскільки вони були щирі і головне – об'єктивні? Де та межа, яка відділяє сувору об'єктивну оцінку від лестощів і просто толерантного ставлення до молодого творчого колективу? Зараз важко це визначити. В усякому разі, підводячи підсумки першого театального сезону франківців у Харкові, І.Туркельтауб, який найбільш прихильно ставився до театру ім. І.Франка, писав: «Безперечно,

в майбутньому сезоні вимога до франківців підвищиться. Не перебільшимо, коли скажемо, що значна частина їхнього успіху минулого сезону залежала від прихильності до театру радянського суспільства, прихильності, що повстає з *політично-ідеологічних мотивів* (курсив мій. – Г. Б.). Франківці працювали в середовищі видимого співчуття й моральної підтримки радянських суспільних верств»⁹⁸. Ю. Смолич також стверджує: «Перший сезон у столиці взагалі не був «блискучим» для театру ім. Ів. Франка. Власне, це був ще період організаційний, важливий більше громадським сенсом роботи, аніж її абсолютною цінністю...»⁹⁹.

Не зовсім вдоволені роботою театру ім. Франка, вочевидь, були і керівні установи, яким він підпорядковувався. Про це свідчать публікації, котрі з'являються час від часу в пресі, з повідомленнями про необхідність реорганізації театру, утворення Правління на чолі з представником відділу мистецтв т. Вольським для здійснення керівництва театром і т. ін.¹⁰⁰

Ось у таких непростих умовах працювали театр ім. Ів. Франка і його керівник Гнат Юра у 1923–1924 рр. Проте зроблено було чимало. Театр з простої мандрівної трупи перетворився на столичний стаціонарний театр з чудовим приміщенням, державною дотацією, нормальними умовами для життя і творчості. Було сформовано міцну трупу, великий різноманітний репертуар, створено низку яскравих вистав, виникло широке коло прихильників театру. При театрі також організовується театральна студія і режисерська лабораторія. І в усьому цьому – величезна заслуга Гната Юри – ініціатора та натхненника творчого колективу, чудового актора і самотнього режисера, талановитого адміністратора, людини, яка часто йшла на компроміси задля збереження театру в жаклих умовах тоталітарної системи. Попереду було ще два складних напружених сезони, з їх злетами і поразками, але це вже тема іншого дослідження.

¹ **Проник Л.** Театр імені Івана Франка: Становлення та тенденції розвитку (20-ті роки ХХ століття): автореф. дис. ...канд. іст. наук. – К., 2005. – 20 с.

² **Смолич Ю.** Театр ім. Ів. Франка. Критичні зауваження до історії театру ім. Ів. Франка перед його десятилітнім ювілеєм // Життя й революція. – Харків, 1929. – № 4. – С. 123.

³ Мандат, виданий Кременчуцькою губнаросвітою Г. Юрі за № 3641, зберігається у фондах Музею театального, музичного і кіномистецтва України, № 1769/85779.

⁴ Вісті з провінції // Вісті ВУЦВК. – 1921. – 7 груд. (№ 239).

⁵ Там само.

⁶ До 3-літнього ювілею Державного драматичного театру ім. Франка: (Лист із Поділля) // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 1 лют. (№ 22).

⁷ Трупа імени Франка // Худож. жизнь. – 1922. – № 2 (23–30 груд.) – С. 10.

⁸ Юбилей театра им. Франко // Худож. жизнь. – 1923. – № 4 (8–15 февр.) – С. 10.

⁹ Украинский театр им. Ив. Франко // Худож. жизнь. – 1923. – № 6 (3–10 марта.) – С. 13.

¹⁰ Український театр в Донбасі // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 28 лют. (№ 40).

- ¹¹ **Захаревич М.** Лесь Курбас та Гнат Юра: Фронт мистецтва і фронт влади // Наук. вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого. – К., 2007. – Вип. 1. – С. 36–37.
- ¹² Гастролі франківців: На Донбасі // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 22 трав. (№ 109).
- ¹³ VII Всеукраїнська партійна конференція: Заключительное слово т.Раковского // Коммунист. – 1923. – 10 апр.
- ¹⁴ **Мануильський Д.** На страже української культури // Коммунист. – 1923. – 3 июня (№ 122).
- ¹⁵ Державний архів Харківської області (далі – ДАХО). – Ф. Р-820. – Оп. 1. – Од. зб. 629.
- ¹⁶ Там само.
- ¹⁷ Там само.
- ¹⁸ Там само.
- ¹⁹ Там само.
- ²⁰ Там само.
- ²¹ ДАХО. – Ф. Р-820. – Оп. 1. – Од. зб. 629. – Арк. 33.
- ²² ДАХО. – Ф. Р-820. – Оп. 1. – Од. зб. 632. – Арк. 2.
- ²³ Там само.
- ²⁴ ДАХО. – Ф. 1005. – Оп. 2. – Од. зб. 311а. – Т. 2. – Арк. 89.
- ²⁵ Там само.
- ²⁶ Там само. – Арк. 330.
- ²⁷ Установчі збори Товариства «Український робітничо-селянський театр» // Література, наука, мистецтво. – 1924. – № 3 (20 січня).
- ²⁸ Прибуття трупи Юри // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 10 жовт. (№ 227).
- ²⁹ **Ол. Коп.** [Олександр Копиленко] Український театр у Харкові // Література, наука, мистецтво. – 1923. – № 3 (21 жовт.).
- ³⁰ **Б. С.** [Борис Симанцев] Украинский театр в Харькове // Коммунист. – 1923. – 1 нояб. (№ 249).
- ³¹ Державний театр імені Івана Франка // Червоний шлях. – 1923. – № 8. – С. 276.
- ³² **Бобшко Ю.** Гнат Юра. – К.: Мистецтво, 1980. – С. 7–38.
- ³³ **Борщаговський О.** Сторінки історії // XX років театру ім. Ів. Франка. – К., 1940. – С. 113.
- ³⁴ Там само. – С. 112.
- ³⁵ Державний драматичний український театр // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 28 серп. (№ 198).
- ³⁶ Організація в Харкові Українського театру // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 4 серп. (№ 172).
- ³⁷ Харківський український театр // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 25 лип.
- ³⁸ Т-во «Український робітничо-селянський театр» // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 12 серп. (№ 178).
- ³⁹ **Ес-бе** [Симанцев Борис?]. Укр. Держ. театр ім. Франка // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 1 листоп. (№ 246).
- ⁴⁰ В Державнім драматичнім театрі ім. Франка: (Інтерв'ю з художнім керівником засл. арт. респ. Гнатом Юрою // Нове мистецтво. – 1927. – № 8. – С. 5.
- ⁴¹ Вісті ВУЦВК. – 1923. – 12 верес. (№ 203).
- ⁴² Вісті ВУЦВК. – 1923. – 30 жовтня (№ 244).
- ⁴³ **Блоцерківський Л.** Записки суфлера // Літературна редакція Б.Антоненка-Давидовича. – К., 1962. – С. 106.
- ⁴⁴ **Смолич Ю.** Театр ім. Ів. Франка... – С. 121–122.
- ⁴⁵ **Дим-ров.** Жовтневі урочистості в театрах і клубах // Коммунист. – 1923. – 6 листоп. (№ 253).

- ⁴⁶ **Солодуб П.** Украинский государственный драматический театр // Коммунист. – 1923. – 17 нояб. (№ 262).
- ⁴⁷ **Смолич Ю.** Театр ім. Ів. Франка... – С. 121.
- ⁴⁸ **Білоцерківський Л.** Записки суфлера. – К., 1962. – С. 106.
- ⁴⁹ **Коломієць Р.** Франківці. – К., 1995. – С. 25.
- ⁵⁰ **Журавський А.** Ніколи не сміявся без любові. – К., 1983. – С. 30.
- ⁵¹ **Веселовська Г.** Вистави за творами німецьких драматургів-експресіоністів на сцені театру імені Івана Франка // Зап. наук. т-ва імені Шевченка. – Львів, 2003. – Т. 245. – С. 279.
- ⁵² Там само. – С. 280.
- ⁵³ **Смолич Ю.** Театр ім. Ів. Франка... – С. 121.
- ⁵⁴ **Ермакова Н.** МОБ // Авангард и театр 1910–1920-х годов. – М.: Наука, 2008. – С. 118.
- ⁵⁵ **Э-в.** Открытие Украинского государственного драмтеатра им. Франка: «Эуген Несчастный» Э.Толлера // Коммунист. – 1923. – 9 нояб. (№ 255).
- ⁵⁶ Там само.
- ⁵⁷ **Bernik et Kras.** Державний український театр: Е.Толлер. «Еуген Несчастный» // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 10 листоп. (№ 253).
- ⁵⁸ **Днепров К.** Олексій Михайлович Ватуля. – К., 1940. – С. 24.
- ⁵⁹ **Туркельгауб І.** «Еуген Несчастный», трагедія Ернста Толлера // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 22 січ. (№ 18).
- ⁶⁰ **Веселовська Г.** Вистави за творами німецьких драматургів-експресіоністів на сцені театру імені Івана Франка // Зап. наук. т-ва ім. Шевченка. – Львів, 2003. – Т. 245. – С. 287.
- ⁶¹ **Туркельгауб І.** «Еуген Несчастный», трагедія Ернста Толлера // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 22 січ. (№ 18).
- ⁶² **Bernik et Kras.** Е. Толлер. «Еуген нещасний» // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 10 листоп. (№ 253).
- ⁶³ **Туркельгауб І.** «Еуген Несчастный», трагедія Ернста Толлера // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 22 січ. (№ 18).
- ⁶⁴ **Э-в.** Открытие украинского державного драмтеатра им. Франко: «Эуген Несчастный» Э.Толлера // Коммунист. – 1923. – 9 нояб. (№ 255).
- ⁶⁵ Державний театр імені Івана Франка // Червоний шлях. – 1923. – № 8. – С. 276.
- ⁶⁶ **Смолич Ю.** Театр ім. Ів. Франка... – С. 122.
- ⁶⁷ **Гасвський В.** Гнат Петрович Юра. – К., 1940. – С. 44–45.
- ⁶⁸ **Журавський А.** Ніколи не сміявся без любові. – К., 1983. – С. 30.
- ⁶⁹ Державний український драматичний театр імені Франка // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 19 груд. (№ 281).
- ⁷⁰ **Солодуб П.** Украинский драматический театр // Коммунист. – 1923. – 17 нояб. (№ 262).
- ⁷¹ **Туркельгауб І.** Кому віддати? // Література, наука, мистецтво. – 1923. – № 9 (2 грудня).
- ⁷² «Письмо из Харькова» // Література, наука, мистецтво. – 1924. – № 15 (13 квітня).
- ⁷³ От редакции // Коммунист. – 1924. – 18 апр. (№ 89).
- ⁷⁴ Передача госдрамы украинскому гостеатру // Коммунист. – 1924. – 3 янв. (№ 2).
- ⁷⁵ **Тимський П.** Открытие государственного украинского драматического театра имени Ивана Франко // Коммунист. – 1924. – 8 янв. (№ 6).
- ⁷⁶ **Білоцерківський Л.** Записки суфлера. – К., 1962. – С. 109.
- ⁷⁷ **Б.С.** [Борис Симанцев] В Укрдержтеатрі ім. І.Франка // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 4 січня (№ 3).
- ⁷⁸ **Вишня О.** «Юда» // Література, наука, мистецтво. – 1924. – 13 січня (№ 2).
- ⁷⁹ Там само.
- ⁸⁰ **Бобошко Ю.** Гнат Юра. – К.: Мистецтво, 1980. – С. 41.
- ⁸¹ **Вишня О.** «Юда» // Література, наука, мистецтво. – 1924. – 13 січня (№ 2).

- ⁸² **Гвоздев А.** Экспрессионисты на русской сцене // Жизнь искусства. – 1924. – № 10 (4 марта). – С. 9.
- ⁸³ **Туркельтауб І.** Про франківців // Література, наука, мистецтво. – 1924. – 23 берез. (№ 12).
- ⁸⁴ **Кай.** Театр ім. І.Франка: Лопе де Вега – «Фуенте Овехуна» // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 22 листоп. (№ 263).
- ⁸⁵ Там само.
- ⁸⁶ **Туркельтауб І.** Український державний театр ім. Франка: «Фуенте Овехуна», драма Лопе де Веги // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 11 січня (№ 9).
- ⁸⁷ **Чечель Н.** Українське театральне відродження. – К., 1993. – С. 56.
- ⁸⁸ **Туркельтауб І.** «Цар Едіп» у франківців // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 4 берез. (№ 52).
- ⁸⁹ **Чечель Н.** Українське театральне відродження. – К., 1993. – С. 49.
- ⁹⁰ **Б. С.** [Борис Симанцев] Український державний театр ім. Ів.Франка // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 28 лют. (№ 48).
- ⁹¹ **Туркельтауб І.** «Цар Едіп» у франківців // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 4 берез. (№ 52).
- ⁹² **Туркельтауб І.** Український державний драматичний театр: «Месія» («Сабатай Цеві») Ю. Жулавського // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 25 берез. (№ 68).
- ⁹³ **Туркельтауб І.** «Месія» (Сабатай Цеві) у франківців // Література, наука, мистецтво. – 1924. – 30 берез. (№ 13).
- ⁹⁴ Там само.
- ⁹⁵ **Эвенлев М.** Украинский драмтеатр им. Франко // Коммунист. – 1923. – 4 дек. (№ 276).
- ⁹⁶ **Туркельтауб І.** Український державний театр // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 15 січ. (№ 12).
- ⁹⁷ Там само.
- ⁹⁸ **Туркельтауб І.** Майбутній сезон українського державного театру // Література, наука, мистецтво. – 1924. – 11 трав. (№ 18).
- ⁹⁹ **Смолич Ю.** Театр ім. Ів.Франка... – С. 122.
- ¹⁰⁰ Хроніка театру: Держдрама // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 12 верес. (№ 207).

ВІЧНИЙ ШВЕЙК – ГНАТ ЮРА: МАСКА ДЛЯ ВЛАСНОЇ ДОЛІ

Увагу дослідника привернуло першопрочитання роману Ярослава Гашека «Пригоди бравого вояка Швейка» на українській сцені, а саме вистава Київського державного драматичного театру ім. І.Франка, здійснена Гнатом Юрою в 1928 році. Приділивши певну увагу інсценізації цього твору німецьким режисером Ервіном Піскатором, авторка аналізує концептуальне рішення Гната Юри як режисера і як виконавця головної ролі. Один із дослідницьких висновків полягає у тому, що сценічна інтерпретація образу солдата Швейка певним чином змодельовала життєву модель поведінки Гната Юри в складних умовах радянського тоталітарного режиму.

Ключові слова: маска, роль, сценічний образ, режисерська інтерпретація.

Внимание исследователя привлекло первопрочтение романа Ярослава Гашека «Приключения бравого солдата Швейка» на украинской сцене, а именно спектакль Киевского государственного драматического театра им. И. Франко, поставленный Гнатом Юрой в 1928 году. Уделив должное внимание инсценизации этого произведения немецким режиссером Эрвином Пискатором, автор анализирует концептуальное решение Гната Юры как режиссера и как исполнителя главной роли. Один из исследовательских выводов состоит в том, что сценическая интерпретация образа солдата Швейка определенным образом смоделировала жизненную модель поведения Гната Юры в непростых условиях советского тоталитарного режима.

Ключевые слова: маска, роль, сценический образ, режиссерская интерпретация.

The researcher's attention was caught here by the initial reading of Jaroslav Hashek's novel «The Good Soldier Schweik» on the Ukrainian stage, and namely – the play performed by I.Franko Kyiv State Drama Theatre and directed by Hnat Yura in 1928. Having paid due attention to the stage adaptation of this work by German director Ervin Piskator, the author analyses Hnat Yura's conceptual decisions taken both in the capacity of a director and a performer of the main part. One of the

conclusions from the research is that the stage interpretation of such character as soldier Schweik had to a certain degree defined the behavior of Hnat Yura himself in the challenging conditions of the Soviet totalitarian regime.

Keywords: *mask, role, stage character, director's interpretation.*

Коли йдеться лише про одну виставу з усього творчого надбання режисера і керованого ним театру, то, звісно, в ній мусить бути щось особливе, певна унікальність для біографії митця. Поруч із спектаклями за творами Олександра Корнійчука або «Украденим щастям» Івана Франка, вистава про Швейка ніколи не згадувалась як особливе досягнення театру ім. Франка. Поза тим, видається, що це чи не єдина постановка в творчому доробку Юри, яка відтворила не стільки його творче кредо, режисерські здібності, скільки особистісну людську життєву позицію.

Причин, аби імена чеського письменника Ярослава Гашека та українського актора і режисера Гната Юри поєдналися в одному мистецькому просторі, надто багато. Мобілізований австрійським урядом на Першу світову війну, Гашек добровільно здався у полон російській армії 1915 року в Галичині і з червня 1916 по лютий 1918 перебував в Україні, зокрема в Києві. «В Дарниці, в величезному збірному пункті полонених, він замало не вмер з голоду, доки про нього не довідався редактор київського чеського журналу “Чехослован” Шиговський, що забрав його в редакцію», – писала про Гашека українська «Літературна газета» 1928 року¹.

Ці біографічні відомості не просто нагадують, що описана Гашеком історія Швейка є великою мірою автобіографічною, а й свідчать, що між особистими долями Гашека і Юри були певні збіги. В усякому разі, в часи діяльності київського Молодого театру і Гашек, і Юра блукали тими самими вулицями Києва.

«Пригоди бравого вояка Швейка» Я.Гашека – незавершений роман, перший варіант якого було створено і видано у Києві чеською мовою, вперше інсценізували не в Чехії. На батьківщині автора цей твір у 1920-ті рр. вважався надто відвертим і саркастичним, а тому з'явилася лише екранізація, де роль Швейка зіграв визнаний театральний актор, який, на думку критика Йони Шевченка, був «традиціями дуже близький до нашого побутового театру. В його виконанні була комедійна соковитість, секретом якої високою мірою володіли актори тої школи»².

Ініціатором сценічного втілення роману Гашека став німецький режисер Ервін Піскатор, який для остаточної літературної обробки матеріалу запросив Бертольта Брехта. Двадцять п'ять епізодів поєднувалися між собою лише хронологічно, що, на думку рецензентів, не мало нічого спільного зі звичайною драматургією, де драматичне напруження мусить зростати і спадати³. Це був

винятково епічно організований матеріал, про який російський театрознавець Олексій Гвоздев зауважив, що «задум постановника йшов по лінії розкриття усього комплексу війни під прожектором сатири і показу революційної сили гумору»⁴.

Швейка у виставі Піскатора зіграв відомий актор Макс Палленберг, який «в основному залишив рисунок ролі свого праякого попередника, але додав до неї багато засобів циркової клоунади»⁵. Вперше він з'являється на сцені «під акомпанемент чеської народної пісні, виконаної на катеринці, на платформі на сцену виїздив кут убогої кімнати, де Швейк, якого грав австрійський комік Макс Палленберг, задоволено палив люльку, у той час як домовласниця пані Мюллерова підмігала підлогу»⁶.

Піскатор, який спочатку мав намір поставити моновиставу про Швейка, а всіх інших персонажів представити у рисунках-кариатурах, та виконавець головної ролі Макс Палленберг, надзвичайно ретельно поставилися до втілення образу чеського вояка. «Починаючи з бугристого гриму, перуки, що нагадує жалюгідне клоччя, – описувала його зовнішність Фатіма Резасва, – клаповухий, кирпатий ніс і “класичні” поросячі очі, та закінчуючи найменшим рухом та інтонацією – в усьому Макс Палленберг дає дивовижний у своїй викінченості та чіткості малюнок образ Швейка, цього воістину чудового втілення дурощів, хитрощів і незворушності. Є ризик дорікнути Палленбергові в грубості виконання. Дійсно, він не вдається ні до найменшого відхилення від тону і жестикуляції, узятих на початку. Більше того, він, вочевидь, дуже ретельно уникає будь-якого зростання, будь-якої тіні драматизму, будь-якого натяку на хвилювання. Але цією умисною одноманітністю він досягає справжньої досконалості у втіленні дурості в усій її епічно спокійній і стихійній силі – саме силі»⁷.

Втім, крім винятково виразної гри Палленберга, вистава Піскатора була ще й технічно винахідливо зроблена. Відомий німецький художник Георг Гросс придумав для спектаклю особливі ляльки, підготував мультиплікаційний фільм та численні маски, внаслідок чого виникла навіть серія малюнків до «Швейка», що була надрукована окремим альбомом. Під час вистави біла задня стіна сцени слугувала екраном, на який проектували спеціально знятий фільм, трюкові мультиплікаційні кадри та кінохроніку. «Синтез кіно і театру досягає часом виняткової досконалості. Швейк іде – кіно показує будівлі, що він їх проминає, переходить. Ілюзія руху тим повніша, бо Швейк дійсно іде і, водночас, не рухається з місця – під ним рухається з однаковою швидкістю, по відношенню до його кроків, але в протилежний бік, підлога»⁸.

Швейк, який вирушав на фронт, та ніяк не міг на нього потрапити, перебував на рухомому тротуарі, а назустріч йому, на іншому рухомому тротуарі, наближалися ліс, будинок, шинок, майдан, вагон з вояками (маріонетками),

арештанти (ляльки), сцена з тюремним священиком і т. ін. Цей сценографічний ефект Джон Стайн пояснював так: «Оригінальні декорації склалися з трьох «порталів», між якими з одного боку сцени на другий бігли дві рухомі платформи, як конвеєрні стрічки, а позаду висіла напівпрозора чорна завіса»⁹.

Київський варіант інсценізації «Вояка Швейка» з'явився кількома місяцями пізніше за берлінський – 17 жовтня 1928. Цією виставою відкривався новий сезон театру ім. І.Франка, а знаючи тогочасну політико-мистецьку ситуацію в країні можна стверджувати, що Юра, випускаючи Швейка, робив досить сміливий крок. І сам Гашек, і його роман мали доволі скандальну репутацію, тому, аби наважитись його інсценізувати, Юра мусив отримати зелене світло від такої впливової особи, як діяч Міжнародного об'єднання робітничих театрів Ервін Піскатор. Втім, жодною мірою не варто сприймати виставу Юри як вторинну по відношенню до берлінської: німецька постановка стала лише певним сигналом, що цей текст можна інсценізувати на радянській сцені.

Хоча з текстом роману особисто Юра був знайомий іще з початку 1920-х рр., інсценівку зробив письменник і журналіст Яків Савченко, який після переїзду театру ім. І.Франка з Харкова до Києва (1926 р.) почав активно співробітничати з франківцями. До сюжету він вніс значні зміни, що викликало роздратування критики, а головне – зробив події більш кумедними і карикатурними. Вистава не відрізнялася цнотою, була грубуватою й сповненою непристойностей. А про особливості Гашекового тексту писав С.Сакидон у тогочасній «Літературній газеті»: «Це єдиний роман з усіх, які мені довелося читати, де всі речі названо своїми іменами, де всі лайки, а в останніх частинах – всі російські нецензурні вислови надруковано в їх натуральному вигляді без усяких фігових листків і крапок»¹⁰. Вони ж прозвучали в сценічній версії театру Франка. «Все тут просто, визначено, але місцями, на жаль, грубувато. Такі, наприклад, сцени в госпіталі і в кірсі, де солдати бігають у спідньому, такі, наприклад, «клістирні» дотепи і, нарешті, постійне намагання Швейка скинути своє хакі і показати високо підтягнуті штани і підтяжки»¹¹.

Таку саму грубувато-наївну сценографію, що нагадувала гігантські дерев'яні дитячі іграшки, придумав Борис Ердман. «Соціальну тупість австрійського імперіалізму, духовне убозтво й історичну приреченість його художник спромігся з сильним темпераментом розкрити в своїй композиції, побудованій виключно на фактурі дикту. Легкість цих конструкцій, їхня зручність і вражаюча підпорядкованість сатиричному спрямуванню всієї постановки свідчать, поперше, про блискучу здатність художника театралью мислити, про майстерність його композицій, а по-друге – про вміння насичувати театральні форми соціальними ідеями», – писав у 1935 році, політизуючи характер вистави, Яків Савченко¹². Насправді ж усе оформлення було виготовлено із нефарбованого дикту – деревного матеріалу, склеєного з кількох тонких пластинок дерева, фанери. Із дикту було зроблено вагон потяга, портрет Франца Йосифа і навіть

своєрідні фігури божественних створінь – Христа й Бога-отця, коли Швейкові наснилося – за романом це сон поручика Дуба, – що він у раю.

Портативна, багатофункціональна декорація, яка збиралася за принципом дитячого конструктора, що давало змогу весь час міняти місце дії, мала площинний характер. Наприклад величезний вагон, на дерев'яних колесах, які не обертаються, розташовувався вздовж рампи та унеможлиблював рух у глибину сцени, так само, як і в інших сценах, рух унеможлиблювала дерев'яна диктова вигородка, що нагадувала дощаний сарай. Сцена в тюремній церкві також вирішувалась фронтально: на тлі високої стіни із загатованим вікном вишикувалися арештанти в спідньому, перед якими з високої кафедри, саме як у відомому радянському кінофільмі «Свято святого Йоргена», проповідував пастор.

У київській інсценізації «Пригод Швейка», як і в берлінській, теж використовувалося кіно, що знадобилося, як пояснював в інтерв'ю газеті «Пролетарська правда» Гнат Юра, аби відтворити великий обсяг роману-хроніки. На початку вистави на екрані з'являлася карикатура на Швейка, далі кіно використовувалося у поєднанні зі сценічною дією, наче продовжуючи її. Зрештою кіно було так багато, що спектакль охрестили кіно-драматичним. Він мав ще кілька особливостей, що їх тогочасні критики назвали експериментом. У виставі зовсім були відсутні жіночі ролі, вона тривала чотири години, і Швейк практично ні на мить не залишав сцену.

Головне ж, що збентежило багатьох, – спектакль про Швейка виявився зовсім не в дусі психологічного реалістичного театру, а був гостро гротесковим, пародійним, викличним і, на думку Ю. Смолича, сповненим свіжих мистецьких тенденцій. Юрієві Меженку вистава видалася надто гротесковою: «Сатира не завжди має бути гротеском. Можна вставляти окремі епізоди, можна надавати окремі положення в плані гротеску, але 4-годинний гротеск і замість сатири гротеск – це, на мій погляд, помилка»¹³.

Відсутність психологічного навантаження у грі акторів Юра особисто констатував у розмові з газетярем: у грі акторів немає жодних психологічних нюансів, а уся постава подана в плані умовного конструктивізму. Тому їхні костюми лише нагадували справжній одяг вояків й були дещо ексцентричними, подібними до уніформи іграшкових солдатиків. Акторська пластика також мала гротесково штучний характер. Пояснюючи враження від реальної вистави і запрограмовані очікування, один із глядачів зауважив, що до «Пригод бравого солдата Швейка», «дехто підходить, як до реалістичного твору, в той час, коли цю п'єсу треба розуміти, як чисто умовний твір»¹⁴.

До 1940 року Гнат Юра зіграв Швейка понад 300 разів і весь час з незмінним успіхом, хоча, за загальним свідченням рецензентів і мемуаристів, вистава не стала видатним явищем. Тут використовувалося чимало тогочасних згаданих театральних набутків, лунало безліч дотепів, але значних театральних відкриттів

не відбулося. Найцікавіше було спостерігати за грою Юри, чий рівень виконавської майстерності у ролі Швейка порівнювали з його найкращими сценічними образами: Фігаро, Кописткою, Терешком Сурмою. А уся акторська масовка створювала лише тло для головної дійової особи – солдата Швейка.

Зовні Юра–Швейк мав доволі кумедний вигляд і нагадував іграшкового вояка. Маленька опецькувата фігура, на вибіленому круглолидному обличчі широко розплючені, як у дитини, очі-гудзики, високо намальовані, наче здивовані брови, на щоках дитячий рум'янець, задерикуватий кирпатий ніс, на голові хвацьке кепі з величезним козирком – так по-ляльковому виглядав Гнат Юра–Швейк у 1928 р. «Гнат Юра грає Швейка блискуче. Навіть обриси його пухкенької, добродушно розпливчатої фігури нагадують сатиричні лінії карикатур Гросса. Його простота, його витівки і дотепи наповнюються завдяки майстерній грі актора яскравим і глибоким змістом»¹⁵. Гнат Юра–Швейк «простак у найширшому розумінні цього слова. Не клоун, не комік, не цирковий клоун, жарти якого завжди брутальні й навмисні, а простак, гумор якого криється десь глибоко, в самій його істоті», – писав К.Науменко у «Пролетарській правді»¹⁶.

Парадоксально, але усі захоплені й критичні відгуки 1928–1929 рр. ґрунтуються на тому самому: Юра зіграв вояку-простака. «Можна лише сперечатися з трактуванням постаті самого солдата Швейка. Гнат Юра виконує його яскраво і майстерно, але трактує його як простака (з ухилом подекуди навіть у “дурники”), забуваючи філософічність фігури солдата Швейка», – писав Ю.Смолич¹⁷. Рецензенти «Літературної газети» К.Кравченко¹⁸ та С.Сакидон, яким зовсім не сподобалося трактування Юри, закидали, що він подібний до українського Шельменка, а Й.Шевченко, об'єднавши ці думки, зауважував: «Ми лише закинули б деяку “театральщину” в його грі: Юра–Швейк радше блазень-балагур (щось ближче до класичного Шельменка, а не той дрібнобуржуазний “філософ”, що, пристосувавшись до обставин, саботує війну й тим, по-своєму, протестує проти неї. В цьому розумінні в грі Юри чимало порожніх місць. Крім того, він допустився одного антихудожнього способу: фрази, що об'єктивно мають революційно-сатиричний зміст, Юра ще й різко підкреслює, немов говорячи: “Отут смійтеся”»¹⁹.

При тому, що весь спектакль вирішувався в дусі умовного конструктивізму, як визначив сам постановник, готуючи свою роль, Юра виходив із традицій українського акторства початку ХХ ст. та використовував для створення образу обставини, які йому були добре знайомі з особистого життєвого й акторського досвіду. Його власне солдатське минуле – під час Першої світової війни він служив писарем – розчинялося в українській класичній комедійній традиції, і за характером виходила постать метикуватого, хитрого вояка, а за зовнішністю – іграшковий пішак. «Образ Швейка складений з найпростіших камінчиків театральної гри: тільки кивок голови замість жесту, тільки усмішка

лагідна замість сміху та ще й характеристична гра на муштровій виправці. От і все, тут економія мімічних засобів, не тільки доречна. Вона потрібна, завдяки їй розкривається якнайглибше задум автора роману», – фіксував технологію акторського виконання рецензент Л.Болобан²⁰.

У такому разі реалістичні прийоми гри Юри мали різко контрастувати з усім умовним рішенням вистави, що й помітив інший харківський рецензент: «Щодо самої вистави, то треба зазначити основне, що б'є у вічі: до деякої міри гротескова більшість персонажів – і спокійно-реалістична постать Швейка. В рамках цієї, очевидно, умисної недосконалості вистави франківці дали яскраве, бадьоре, гостре видовисько»²¹.

Немає підстав сумніватися, що спочатку, готуючи цю роль, Юра йшов за матеріалом, був його заручником і справді не давав тієї філософічності, якої не вистачало Ю.Смоличу та Й.Шевченкові. Адже, побачивши «Швейка» у 1935 році, В.Галицький згадував: «Швейк виглядав у нього незлим простаком, таким сільським дурнем, який потрапляв у халепу через щире бажання зробити усе так, як вимагає начальство. Чи ж він винен у тому, що розпорядження начальства абсурдні? Маленький, кругленький, у мішкуватій солдатській формі і стоптаних чоботях, він нагадував гутаперчеву ляльку. Як у будь-якого видатного актора, комізм Юри базувався на великій серйозності»²².

Відтак на початковому етапі виконання ролі, Юра подавав Швейка як маленьку людину, що борсалася в тенетах військової доби, залежну, безпорадну і беззахисну, тоді як Швейк Палленберга одразу був «невразливий за своєю бронею тупоумства. Воно виростає до неймовірних розмірів, і в світлі його, фігури, що оточують Швейка, стають комічними і гротесковими буквально до трагізму. Оскільки мимоволі постає питання: яке ж те життя, яке ж те суспільство, де тільки дурість, дурість майже нелюдська, можуть слугувати людині єдиним порятунком і єдиною зброєю»²³.

Разом із тим, читаючи відгуки про виконання ролі Швейка Юрою, написані, зокрема, В.Гаєвським: «Напівпростак, напівмудрець, Швейк говорить правду, але в тих умовах, в тій ситуації, де він її говорить, вона звучить, як глум, розривається, як бомба. Правда Швейка в суспільстві, яке все побудоване на брехні, на облудному вдаванні, здається дикою йі неймовірною»²⁴, – та О.Борщаговським: «Г.Юра розумів і грав Швейка не дурником, не безглуздим простаком, а хитренькою людиною, яка зуміла зайняти в людському суспільстві таке місце, що дозволяло їй (не завжди, правда, безболісно) говорити правду або виявляти її завдяки позірній безглуздості питань і реплік, які йшли справді від здорового розуму»²⁵, – в 1940 році, та, навіть враховуючи їхню упередженість, видається, що Юра принципово еволюціонував і змінив своє первісне рішення ролі.

Отже, якщо довіритись цим твердженням, то через деякий час після прем'єри Юра, замість простака, почав грати роль блазня, якому дозволено

говорити все і якого за це не буде покарано. Як і німецький комік Палленберг, український актор придумав собі «невразливу броню», тільки не як маску тупості, а як маску хитруна-блязня. У такому разі пересічний простак перетворювався на образ-архетип, що витворювався на основі колективної підсвідомості радянських людей, яка, зрештою, в 1930-ті роки моделювала поведінку більшості громадян. Йдеться про те, що клеїти дурня або раптово хворіти на амнезію було чи не єдиним порятунком у численних безвихідних ситуаціях, що в них потрапляли в ті роки люди. Так чи інакше тогочасна людина, аби вижити і втриматись на плаву, мала виробляти певні рятівні для себе, безпечні моделі поведінки. І Швейк-блязень міг слугувати для цього взірцем. Показово, що із десятків можливих варіантів типів вояків, до яких міг тяжіти або дрейфувати Швейк – від олов'яного солдатика Г.-Х.Андерсена до Войцека Г.Бюхнера, – Гнат Юра обрав маску-архетип радянської доби – заляканої істоти, що прикидається недоумком.

Вочевидь рятівне блязнювання у душі Швейка могло стати певною моделлю поведінки і для самого виконавця ролі. І хоча сьогодні вже достовірно не відновити процесу акторської роботи, можливо, суспільно-політичні обставини життя самого Юри поступово настільки змінювалися, що до них, як до нагального, щоденного матеріалу він зміг звернутися і вільно припасувати Швейка. Більше того, свідомо подвійність поведінки мала місце ще на початковому етапі існування Швейка, але вона не дуже вдавалася Г.Юрі. «Швейк – ідіот для начальства не повинен таким видаватися глядачеві, а між тим, лише наприкінці п'єси піднімається його маска, коли від “милої батьківщини” і імператора Швейк швидко втікає в полон», – писав критик²⁶.

Зрештою реалії життя поставили знак «дорівнює» між обставинами, що змушували блязнювати Швейка, і обставинами, що спонукали блязнювати Гната Юру у житті. Перетворивши простого пішака на людину, яка мудро веде подвійну гру, Юра створив на українській сцені особливий образ-маску, в якій відбивалась психологія радянської людини, її модель поведінки, і став носити цю рятівну Швейкову маску в житті.

А те, що виставу «Пригоди бравого солдата Швейка» за Ярославом Гашеком відновили 1955 р., практично перед самим завершенням творчої кар'єри Г.Юри, свідчить, що він дуже любив цю роль, яка стала його другим єством, маскою його життєвої долі. Нещодавня публікація Михайла Захаревича «Чеський тижневик “Praha – Moskva” про Швейка Гната Юри»²⁷ містить маловідому статтю Гната Юри з його власними поясненнями щодо особливостей кількох сценічних втілень Гашекового роману у Києві. Це ж його багаторічне ніжне ставлення до ролі також засвідчує фраза-зізнання: «Всім серцем я зразу ж закохався в образ скромного, глибоко людяного та щирого Швейка. Він зразу став мені надзвичайно близьким»²⁸.

- ¹ Сакидон С. Автор, твір та інсценізація («Швейк» у франківців) // Літературна газета. – 1928. – 01.12.
- ² Шевченко Й. «Ножиці» в театрі: (До підсумків сезону) // Критика. – 1929. – № 6. – С. 105.
- ³ Резаева Ф. Две постановки в театре Пискатора // Вестник иностранной литературы. – 1928. – № 8. – С. 147.
- ⁴ Гвоздев А. А. Театр послевоенной Германии. – Ленинград: ЛЕНГИХЛ, 1933. – С. 118.
- ⁵ Шевченко Й. «Ножиці» в театрі: (До підсумків сезону) // Критика. – 1929. – № 6. – С. 105.
- ⁶ Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3-х кн. – Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр / Пер. з англ. Дзера О. – Л.: ЛНУ ім. Івана Франка, 2004. – С. 176.
- ⁷ Резаева Ф. Две постановки в театре Пискатора // Вестник иностранной литературы. – 1928. – № 8. – С. 146.
- ⁸ Там само. – С. 148.
- ⁹ Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3-х кн. – Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр / Пер. з англ. Дзера О. – Л.: ЛНУ ім. Івана Франка, 2004. – С. 175.
- ¹⁰ Сакидон С. Автор, твір та інсценізація («Швейк» у франківців) // Літературна газета. – 1928. – 01.12.
- ¹¹ Станкевич А. «Пригоди бравого солдата Швейка» // Вечернее радио. – 1929. – 08.05.
- ¹² Савченко Я. П'ятнадцять років театру імені Ів. Франка. – К.: Мистецтво, 1935. – С. 35.
- ¹³ Меженко Ю. Відкриття сезону в театрі ім. Франка. «Пригоди бравого солдата Швейка» // Пролетарська правда. – 1928. – 19.10.
- ¹⁴ Громадська думка про Швейка в театрі ім. Франка // Пролетарська правда. – 1928. – 25.10.
- ¹⁵ Станкевич А. «Пригоди бравого солдата Швейка» // Вечернее радио. – 1929. – 08.05.
- ¹⁶ Науменко К. Експериментальна вистава (з приводу вистави «Пригоди бравого солдата Швейка» в театрі ім. Франка) // Пролетарська правда. – 1928. – 25.10.
- ¹⁷ Смолич Ю. Театр ім. Ів. Франка. Критичні зауваження до історії театру ім. Ів. Франка перед його десятилітнім ювілеєм // Життя й революція. – 1929. – № 4. – С. 130.
- ¹⁸ Кравченко К. Швейк і ми // Літературна газета. – 1928. – 01.11.
- ¹⁹ Шевченко Й. «Ножиці» в театрі: (До підсумків сезону) // Критика. – 1929. – № 6. – С. 105–106.
- ²⁰ Болобан Л. «Пригоди бравого солдата Швейка». Гастролі державного драматичного театру ім. Франка // Комуніст. – 1929. – 08.05.
- ²¹ Іволгін В. «Пригоди бравого солдата Швейка» // Вісті. – 1929. – 09.05.
- ²² Галицкий В. Театр моей юности. – Ленинград: Искусство, 1984. – С. 237–238.
- ²³ Резаева Ф. Две постановки в театре Пискатора // Вестник иностранной литературы. – 1928. – № 8. – С. 146.
- ²⁴ Гасвський В. Гнат Петрович Юра. – К.: Мистецтво, 1940. – С. 88–89.
- ²⁵ Борщаговський О. Сторінки історії (хроніка життя театру) // XX років театру ім. Ів. Франка. – К.: Мистецтво, 1940. – С. 152.
- ²⁶ Станкевич А. «Пригоди бравого солдата Швейка» // Вечернее радио. – 1929. – 08.05.
- ²⁷ Захаревич М. Чеський тижневик «Praha–Moskva» про Швейка Гната Юри // Курбасівські читання: Діалог культури і політики. – 2009. – № 4. – С. 165–177.
- ²⁸ Там само. – С. 172.

ГНАТ ЮРА І АМВРОСІЙ БУЧМА – ТВОРЧІ ПЕРЕХРЕСТЯ

Авторка вперше вводить у науковий обіг та аналізує творчі суперечності між видатними митцями українського театру ХХ століття – режисером, керівником Київського державного академічного українського драматичного театру ім. І.Франка Гнатом Юрою та провідним актором цього театру Амвросієм Бучмою. Авторка вважає, що це були митці протилежної творчої природи. Але їм вистачило мудрості й професійної етики не поширювати свої внутрішні конфлікти на творчу діяльність та театральний процес.

Ключові слова: актор, режисура, Юра, Бучма, театр Франка, «Березиль», «Украдене щастя», внутрішній конфлікт.

Автор впервые вводит в научное обращение и анализирует творческие противоречия между выдающимися деятелями украинского театра ХХ столетия – режиссером, руководителем Киевского государственного академического украинского драматического театра им. И.Франко Гнатом Юрой и ведущим актером этого театра Амвросием Бучмой. Автор считает, что это были художники противоположной творческой природы. Однако им хватило мудрости и профессиональной этики не переносить свои внутренние конфликты на творческую деятельность и театральный процесс.

Ключевые слова: актер, режиссура, Юра, Бучма, театр Франко, «Березиль», «Украденное счастье», внутренний конфликт.

The author is the first to introduce the creative contradiction between Hnat Yura, the artistic director of the Kyiv Ivan Franko Ukrainian Drama Theatre, and Amvrosiy Buchma, the theatre's leading actor, both of whom were prominent artists of the Ukrainian drama of the 20th century, into the scholastic circulation. The author's analysis shows both personalities as belonging to opposition artistic trends. However, they had enough wisdom and professional ethics not to let their antagonistic views to affect their creative activities or the theatre's production process.

Keywords: actor, stage direction, Yura, Buchma, Franko Theatre, Berezil, Ukradene Schastyia, The Stolen Luck, internal conflict.

Колись Ромен Ролан сказав: «Коли ми звертаємось до історії, це не історія оживає в нас, а ми самі відкидаємо в історію свою тінь».

І тому мої міркування про творчі взаємини і мистецькі перехрестя Гната Юри і Амвросія Бучми не стільки наукова розвідка, скільки моя тінь – *суб'єктивне* свідчення людини, яка бачила обох митців на сцені, в творчості й у повсякденні (щоправда, на їхньому фініші), яка була близькою до Бучми (я його онука) і сім'я якої працювала в театрі імені І.Франка до, під час війни і після неї: бабуся, Валентина Юхимівна Бжеська – актрисою, до 1961 року; мій батько, її син від першого шлюбу (жахливо короткозорий і тому не військовозобов'язаний) Ігор Юрійович Бжеський – помічником і асистентом режисера, він же підготував тут свою дипломну виставу «Честь сім'ї» туркмена Гусейна Мухтарова; мати – Зубова Ірина Іванівна, невістка Бжеської та Бучми, перед війною скінчила третій курс акторського факультету Київського державного театрального інституту, працювала в допоміжному акторському складі, грала маленькі ролі. Отже, я з дитинства чула вдома розмови про театр імені Франка, його акторів, події за кулісами, прем'єри, гастролі. На гастролі до Сталіно (тепер – Донецьк), Ленінграда (нині – Санкт-Петербург), Москви, Сочі, Одеси брали і мене. Багато франківських вистав закарбувалися у мої дитячій пам'яті. В нашому гостинному домі близькими друзями часто бували франківці, сусідами на Володимирській, 14 жили Наталя Ужвій з Євгеном Пономаренком та його сестрою, актрисою балету театру імені Франка Людмилою (тут і помер дорослий син Наталі Михайлівни від М.Семенка, студент Київського університету Михась), актор Юрій Шумський, композитор Юлій Мейтус з дружиною – актрисою Олександрою Васильєвою, Олександр Юра-Юрський (молодший з братів Юрів, видатний згодом філармонічний читець, з дружиною Анастасією Шведенко та сином Анатолієм).

Наприкінці сорокових років по Радянському Союзу прокотилася хвиля «боротьби з родинністю» і тата з мамою звільнили з театру. Батько пішов доучуватися на режисерський факультет Київського театрального інституту, мама на сцену не повернулася, згодом опікувалася тяжко хворим Амвросієм Максиміліановичем, нині їй 92 роки і вона багато що добре пам'ятає...

Якщо я не помиляюсь, численна родина Юрів відбулася тоді лише переходом Юри-Юрського до філармонії. Продовжили в театрі акторську працю і Ольга Іванівна Рубчаківна, дружина Гната Петровича, і його старший брат Терентій Петрович (Терешко, який інколи бував у діда «на преферансі») з дружиною Феодосією Барвінською, і їх сестра, добра душа Тетяна Петрівна Юрівна з чоловіком Михайлом Пилипенком, який по війні посадив тополі зліва від театру Франка, вздовж житлового вулика франківців, і носив воду з Дніпра їх поливати. Тополі вирости високо-високо і... загинули при капітальному ремонті нині елітного будинку.

Наразі прошу неминучі в моїй оповіді не завжди цілком позитивні зауваження щодо творчого процесу в театрі імені Франка сприймати виключно як спогади стороннього свідка. Щоправда, я спробувала осмислити відомі мені факти в ракурсі театрознавства і таким чином увести їх в історичний обіг, бо тих, хто пам'ятає подробиці давнього сценічного та залаштункового буття, помітно меншає... А саме з подробиць і складається наше життя та й уся цивілізація як така.

І ще – хоч декому з теперішнього керівництва франківців здається, що Заболотна ненавидить театр Франка, бо критикує його вистави, це апріорі неможливо. Мені взагалі невідоме почуття ненависті, хіба що відчуваю бридку відразу до окремих осіб. Франківці – це моя сім'я, моя родина, природні негаразди якої я бачу, констатую, але не здатна засуджувати. А критика – моя професія. Та й чи можна ненавидіти батьків? Краще спробувати розібратися в складних стосунках пращурів.

Отож Юра і Бучма – творчі перехрестя. Здавалося, повна ідилія, спокій і співдружність. Жодного слова один проти одного. Двічі разом одержували Сталінську премію – за «Украдене щастя» та «Макара Діброву», де Юра режисер, а Бучма виконавець головної ролі. Але...

У неопублікованих поки що спогадах Ігор Бжеський свідчить, що восени 1939 року, після так званого возз'єднання Західної України з радянською і поїздкою до Львова, зустрічі з Йосипом Стадником, своїм мистецьким батьком, Бучма приступає до постановки «Украденого щастя» як *режисер*. Досі в репертуарі театру імені Франка була єдина спроба сценічного втілення твору свого патрона, а саме інсценізація поеми «Похорон» (1921). А Бучма замолоду грав у виставі «Украдене щастя» Львівського театру товариства «Руська бесіда» Першого парубка в третьому акті біля корчми, знав напам'ять малюнок ролі Миколи Задорожного у виконанні свого кумира Василя Юрчака, тиснув руку самому Івану Яковичу Франку. Тепер же Гнат Юра примірявся до ролі Задорожного, а сам Бучма у 48 років – на роль Михайла. Але, пише Бжеський, «нюхнувши кон'юнктури, Юра одібрав собі постановку»¹.

Крім того, Михайло–Бучма вочевидь мав би виходити переможцем у боротьбі за любов Анни, бо маленький, кругленький Микола–Юра йому не суперник. Сам Юра це розуміє. Переключається на режисуру і рішуче міняє склад виконавців – переводить Бучму на роль Миколи і підставляє йому в партнери на Михайла молодого (33 роки) красеня Віктора Добровольського, який щойно вийшов з-під арешту за «націоналізм». Бучма робить собі старечий грим, клеїть носа, мішки під очима, згинає спину і на здивоване з цього приводу запитання Віктора Миколайовича відповідає: «Де б ти був, Михайле, якби я лишив Миколу молодим». Бучма дбав про загальне, філософське насичення вистави, а не про змагання з партнером. Власне, саме його Микола, в малюнку

ролі якого актор аж ніяк не повторював Василя Юрчака (як, треба віддати належне, і Б.Ступка не повторив Бучму в цій ролі, хоч теж пам'ятав його виконання до дрібниць), саме постать Задорожного надала виставі того глибинного змісту, який потрясав глядачів довгі роки.

А режисури як такої в «Украденому щасті» практично не було. Як і в інших виставах, де грав Бучма після «Березоля», режисура виявлялась вторинною. Вистава самоорганізовувалась навколо нього, Актора курбасового гарту, філософа й акробата. Про це є свідчення Наталі Ужвій та інших партнерів Бучми.

Та й у «Макарі Діброві» Олександра Корнійчука режисура, по суті, належала не Гнатові Петровичу, а Бенедиктові Наумовичу Норду, – хай про це вже стане нарешті відомо історії. Юра колись «відкрив» талановитого письменника Корнійчука і ставив практично всі його п'єси сам. Хоча сценічною драматургією початківця стала в співпраці з Курбасом, Тягном і Бучмою над «Загибеллю ескадри» та згодом під чуйним керуванням режисера Шарлоти Мусіївни Варшавер, першої дружини Олександра Євдокимовича. Ставити невдалі опуси державного діяча Корнійчука Гнат Петрович унікав. «Місію містера Перкінса в країну більшовиків» (1945) він доручив Костеві Кошевському (після його смерті виставу дотягував до випуску Бучма, виконавець ролі Перкінса), та ця карикатура на драматургію швидко зійшла з репертуару.

Так і ходульний плакат «Макар Діброва» Юра віддав Нордові. (До речі, більше в жодному театрі п'єса не мала успіху.) Під час репетицій у Києві Корнійчук – треба його за це пошанувати – переробляв текст на прохання Бучми і Норда, прибирав надто вже «барабанні» репліки і цілі монологи, наприклад монолог Макара про загиблого сина-підпільника і розквіт соціалістичного Донбасу, що його актор замінив ігровою паузою з піджаком на п'ять хвилин і трьома словами «Сину мій, сину». Вистава оживала, олюднювалась на очах. Мудрий Гнат Петрович досвідченим професійним оком побачив, що «Макар Діброва» тягне на шедевр соціалістичного реалізму і підключився до постановки на фінішній прямій, відсторонивши Норда. Вистава (і Г.Юра) одержала Сталінську премію.

Амвросій Бучма і Гнат Юра вперше зустрілися в творчості у Вінниці наприкінці 1919 року. Поліна Самійленко згадує, що група колишніх молодотеатрівців, які тинялися Україною, розшарпаною громадянською війною, опинившись у Вінниці, зайшли до «Нового Львівського театру». «<...> Художнє керівництво акторського колективу очолював А.Бучма. Він і запросив нас до себе. Відразу ж Г.Юра, Л.Добровольська, О.Ватуля, О.Юрський, В.Васильєв, К.Кошевський і я влились у цей колектив. І далі: Незабаром Гнат Юра став на чолі театру, який з 1920 року назвали театром імені Івана Франка. Гнат ставився до мене особисто дуже толерантно і лагідно, хоч ніколи не був для мене ні рідним, ні близьким. Ми ж з Бронеком (Бучма і Самійленко тоді

побралися. – В.З.) грали, що хотіли, ставили п'єси, які хотіли. Це була щаслива смуга – нашим супутником був гучний успіх. <...> Щотижня ми змушені були давати нову прем'єру. <...> Часто ми замислювались над тим, що, віддаючи своє серце виставі, ми втрачали при цьому джерело, з якого мусили б брати цілющу воду. Це добре розумів і наш Бронек. Він жартував з приводу цього і з талантом сатирика копіював репетиції початкуючого тоді режисера Гната Юри, під час яких актори кричали з кону «на пупа», та ще й інколи так, що присутніх аж сміх душив»².

Минув рік такої, по суті паралельної, творчості, й назріла криза. Йосип Гірняк згадує: «Театр ім. І.Франка засидівся в Черкасах. Минав рік з того часу, як він був приневолений сливе кожного тижня продукувати нову прем'єру. <...> Гнат Юра за намовою своєї численної родини, намітив курс на південь. <...> Із Кременчука, куди Гнат Юра перевіз франківців, повернулися незабаром Амвросій Бучма, Поліна Самійленко, Лесь Гринішак, Богдан Крижанівський, Катерина Коханова, Катерина Пилипенко і Надія Пилипенко. Цей невеликий гурт рішився стати зав'язком Театру-студії ім. І.Франка»³.

Поліна Самійленко намагається проаналізувати першопричини цього розколу перших франківців: «<...> ми добре відчували, що Гнат Юра не може нам вказати якихось нових шляхів у мистецтві театру. Він мав неабиякий організаторський хист, і це допомагало режисерові будувати театр. Він був дуже гарним актором, але не був носієм якихось широких теоретичних поглядів на театр. Ось чому ми й вирішили у серпні 1921 року організувати власний театр-студію імені Івана Франка»⁴.

Розрив Бучми з театром Гната Юри продовжувався п'ятнадцять років, які вмістили короткочасне тривання вищезгаданого театру-студії (Бучма не мав організаційних здібностей стратегічного характеру), творче формування актора в майстра найвищого класу в театрі «Березіль» під керівництвом і в особистій дружбі з Лесем Курбасом, активну роботу в новому мистецтві кіно, де був зіграний, зокрема, Тарас Шевченко у Чардиніна і німецький солдат у Довженка. До Бучми прийшла гучна слава і шалена популярність.

Тим часом у ці п'ятнадцять років «Березіль» як кращий театр України переїхав з провінційного Києва до столичного Харкова, а театр Франка навпаки, з Харкова до Києва. Потім помінялися столиці і вже франківці з 1934 року стали провідним столичним театром. Саме перед тим Україною пройшовся голодомор. Був репресований Курбас, на чолі розгромленого «Березоля» став Мар'ян Крушельницький, якого Бучма не сприймав ні як керівника, ні як людину, ні як актора. І тому Амвросій Максиміліанович доволі спокійно поставився до урядового розпорядження переїхати у 1936 у Київ, в театр імені І.Франка, до давно знайомого і, головне, передбачуваного Гната Юри.

Але коріння творчого розходження Бучми і Юри – там, у Вінниці, і ще раніше, в мистецьких початках обох. Бучма родом «з Європи» – зі Львова, з синтетичного і синкретичного галицького театру, з новітньої європейської драматургії, з близької ще парубоцької дружби з молодим Курбасом, творчим пошукам якого довіряв беззастережно і за яким (і поруч з яким) ішов дорогою пошуків та експериментів. З режисером Курбасом актор Бучма навчився ДУМАТИ над роллю, в ролі і на сцені, мислити глибоко, філософськи, і цією думкою організовувати акторські емоції, власну чуттєвість і засоби виразності – від пластики, гриму, костюму, до змістовної, знакової деталі, цього упредмеченого підтексту ролі. Інакше кажучи: зрілий Бучма це актор **первинного осмислення філософії образу і вистави в цілому та вторинної щодо цього, але досконало і тонко розробленої форми виразу цієї філософії**. Звичайно, Бучмі в цьому допомагали і розвинена акторська інтуїція, і екстремальний життєвий досвід, і креативність вдачі, і емпатійне сприйняття світу.

Наомість Г.П. Юра йшов у мистецтві іншим шляхом. Його перші театральні враження (а отже і підсвідомі орієнтири) – театр корифеїв у Єлисаветграді. Закоханий в юності у акторське мистецтво романтика і неврастеніка Орленева, в стихію могутніх акторських почуттів на сцені, Юра, навіть побувавши в складі Молодого театру Курбаса, не повівся на його інтелектуальне експериментаторство. Взірцем для нього став досконалий реалізм МХТу, який не вимагав розгадування знакової системи вистави, а відтворював зрозумілу і пізнавану картинку достовірного життя. На тих принципах митець і закріпився як на творчій платформі. Юра і в своїх акторських роботах, і в режисурі став **митцем первинної чуттєвості, відкритих емоцій, сприйняття і відтворення дійсності в конкретних епізодах, окремих ситуаціях, а не у цілісній, філософській тягlostі життя**. В цьому сенсі Гнат Юра був ближчий до наддніпрянської української ментальності – посилено емоційної, сентиментальної, декоративної і конкретної в усьому. І тому його мистецтво ближче до театру наших корифеїв, що його він не розвинув, але утвердив у нових політичних і соціальних умовах.

По суті це було мистецтво українського села, доброго хуторянства, запашної землі репаної, селянського індивідуалізму, а не техногенного урбанізму «Березоля». Недарма акторського успіху Гнат Юра досяг насамперед у ролях Терешка Сурми («Суєта»), Мартина Борулі, Стьопочки Крамарюка («Житейське море»). В його акторському доробку не було європейської інтелектуальної драми. Бучма в юності вражав виконанням ролі Освальда в «Привидах» Ібсена – Юра й собі взявся за цю роль і був висміяний публікою і критикою. Просто він був іншої мистецької природи, в ролі любив паякати, плямкати губами, часто

перебирав міру в комікуванні (йдеться про ті його роботи, які я бачила на власні очі, – Боруля, Швейк, Терешко Сурма).

Риси української селянської психології притаманні й людській особистості Гната Петровича. Він передусім був *збирачем і охоронцем*. Для себе він збирав колекцію картин українських художників-реалістів типу Миколи Пимоненка (а не Бойчука, скажімо, чи Естер і Собачко-Шостак). Збирав і добірну акторську трупу керованого ним театру, вихоплюючи з провінції яскраві таланти – Шумського, Осмяловську, Пономаренка, Нятко з Одеси, групу березільців з Харкова, згодом Яблонську з Дніпропетровська та багатьох інших. Ця добірність стосувалася також працівників театральних цехів. Недарма Гната Петровича позаочі і зовсім не зловтішно інколи називали *куркулем*.

І в своєму господарстві – театрі – Юра охороняв порядок. Дотримувалась виробнича дисципліна. А якось трапилось – надійшла до театру рознарядка на виявлення в колективі запродавців-космополітів і три дні загальні збори «викривали» художника Матвія Драка та режисера Бориса Балабана в основному силами технічних працівників. Аж поки прийшов Бучма і сказав: «Що ви причепились до хлопців, докоряєте їм працею з Курбасом? Вони тоді були підмайстрами на побігеньках, а я провідним актором, тож починайте з мене». І Юра, спираючись на заяву Бучми, не віддав «хлопців».

Хоча самому Бучмі подібні висловлювання і незалежність поведінки таки далися взнаки. Амвросій Максиміліанович не був дисидентом, щиро вірив у відредаговану геніальність ідей Леніна, вступив у партію на Сталінградському фронті, куди їздив на чолі акторської бригади. Щоправда, уникав тісних контактів з владою, запрошень до Кремля і якось втік від знайомства зі Сталіним (їх хотів познайомити Валерій Чкалов на виставі у МХАТі). Хоча пив горілку сам на сам з Хрущовим на Сталінградському фронті і стоячи приймав телефонне поздоровлення Микити Сергійовича з нагородженням орденом Леніна та ювілеєм у 1951 році. Не обирався до Верховної Ради, тільки раз до Київської міськради (рятував тоді Кирилівську церкву). І мріяв про нові роботи...

А от про що мріє актор Бучма в сорокові роки? Про *Сірано де Бержерака*, Рильський передає другові свій останній авторський примірник перекладу п'єси Ростана. Проблема – протистояння митця і влади. В розпал «боротьби з космополітизмом» (власне, в часи державного антисемітизму) мріє про *Шейлока*, венеціанського купця. Про кривавого деспота *Ричарда III*, про зруйновану особистість зарозумілого владаря *короля Ліра* (пам'ятаю на афішних дошках довгий жовтий з чорними літерами анонс вистави).

Гнат Юра все це Бучмі обіцяє, йдеться про запрошення на постановку «Ричарда III» режисера Олексія Дикого з Москви, Акакій Хорава чекає на Бучминого Ліра... І нічого з того не виходить. Можна навіть припустити, що не

зі злої волі Гната Петровича. Просто Юра прекрасно відчував кон'юнктуру ситуації і розумів, що ці персонажі надто гостро відлунують часові. А нюх на кон'юнктуру він мав прекрасний, що допомагало тоді вижити і йому, і театрові. Розправа з Курбасом давала наочну гірку пересторогу. Мабуть, і «згори» надійшла вказівка загальмувати, притишити надто гучний успіх артиста Бучми, особистого друга і довірену особу в творчому пошуку «ворога народу» Леся Курбаса. Бо коли Амвросій Максиміліанович раз у житті (!) пішов у ЦК КП(б)У на Банкову просити ролі, то там почув: «Ти що, Бучма, ще не награвся?» Актору було 57 років. І грав він тоді що? Схематизовані постаті: містер Перкінс та Макар Діброва у Корнійчука, запроданець Іоакім Піно у Вірти в «Змові приречених», агроном Табак у невдалій п'єсі О.Льченка «Завтра вранці», підпільник Валько у «Молодій гвардії» (епізод). Зіграв кілька вистав «Житейського моря» (Іван Барильченко), відмовився, віддав роль П.Сергієнкові – тут свої причини, від режисури і партнерства Юри до того, що і жилет Барильченка, і диван, на якому він лежав, були зроблені з однакового бордового плісу, економія. Репетирував Вітрового у «Калиновому гаю» – віддав Добровольському. І вже зовсім хворим – старого муляра Карпа Сидоровича у «Не називаючи прізвищ» В.Минка. Блискучий репертуар для першокласного актора, чи не так?

Взявся до режисури. Поставив у 1951 році свого улюбленого «Назара Стодолю». В парі з Лесем Дубовиком, режисером «другого ешелону», хоч і з березильців, у барвистому грандіозному оформленні Анатолія Петрицького, з музикою Петра Ніщинського (цілий акт «Вечорниць») та Левка Ревуцького. Обрав мало відомий варіант фіналу, де в ліричній Галі прокидається героїзм українського жіноцтва, а Кичатий лишається живим і сила його збережена й грізна. Та виставу спіткала нелегка доля. Свідчить Галина Гілярівна Яблонська, виконавиця ролі Галі:

«<...>Цю виставу приїхала дивитися комісія з Москви на чолі з Олексієм Диким, на предмет висунення її на Сталінську премію. Що робилося в театрі! На закритому обговоренні, як мені потім розповіли <...> виставу оцінили як поетичну, культурну, без побуту і шароварщини. Але після цього її подивилася місцева комісія ЦК і сказала зовсім протилежне – вистава позбавлена народності. (Sic! – це за наявності вищеназваної постановчої групи! А може, навпаки, у виставі було забагато народності і виразно бринів мотив героїчного опору тиранії старшини.) Сказали все переробити, з молодих акторів залишили тільки мене. Підключився Гнат Юра, він запропонував Бучмі працювати разом, але той відмовився, у них були різні манери роботи. Гнат Петрович був більш емоційний, формі він надавав меншого значення. Вони обидва були визначними художниками, тільки дуже різними»⁵.

Та й справді, режисуря Гната Петровича не відзначалась образною формою. Він виставляв добре організовані яскраві картинки українського побуту давніх і нинішніх часів. В роботі з акторами вдавався або до режисерського показу, або ставив їм дивні завдання. Одного разу на репетиції Юра звернувся до актора Миколи Панасьєва зі звичним: «Зробіть отако-о-о!»

Талановитий Панасьєв, який ніяк не міг уторопати, чого від нього хоче режисер, точнісінько повторив це «отако-о-о». Юра вибіг, грюкнувши дверима.

А моїй бабусі, Валентині Бжеській, яка вводилася на роль матері Марусі Богуславки, заявив: «Вона мусить бути, як проститутка! (?)»

Подібні режисерські «завдання» ми недавно чули від режисерів Шулакова, Ненашева – невмируще!

Недарма Бучма скептично ставився до режисури Юри. Проте останній, мабуть, визнавав і навіть цінував для театру талант цього актора, бо терпів і приймав будь які творчі пропозиції Бучми. А той по-режисерськи ставив не тільки свою роль, а й організовував головну думку вистави в цілому. Скажімо, в 1937 році в роботі над «Правдою» О.Корнійчука Юра не примушував Бучму, призначеного на роль Леніна розпорядженням ЦК партії, ходити на репетиції. Мало того, відпустив його рибалити. Це Ю.Шумський (Тарас Голота) грюкав кулаком по столу, вимагаючи закликати Бучму до дисципліни. Але Юра довірився Бучмі, знав, що той перебуває в творчому процесі, хоч і непомітному, загадковому для стороннього ока. Коли Бучма нарешті з'явився на прогонах, для виходу Леніна були приготовані у центрі сцени високі двері й трибуна. Щоб, значить, відбулося «явлення Христа народу». Але Бучма походив по мізансценах, запропонованих Юрою, і відкинув їх. Він виходив з-за куліс, оточений натовпом, що юрмився навколо Леніна, попервах частково перекриваючи його від зали. Таким чином актор убивав двох зайців: наголошував на близькості вождя до народу і знімав мимовільне запитання глядачів про портретну схожість. А схожі були лише загальні риси, бо скульптурне обличчя актора під портретним гримом перетворювалось на мертву маску, втрачало міміку і виразність. Тож Бучма пішов на ризик, на приблизність, загальну пізнаваність – і виграв. До речі на оплески він виходив, швиденько знявши грим і перуку, виходив кланятись артист, а не вождь світового пролетаріату. Важко зрозуміти, як режисер Г.П.Юра спромігся витримати цю до останньої хвилини невідомість – яким буде у його виставі, взагалі вперше на сцені, образ Володимира Ілліча Леніна, адже йшов страшний 1937 рік. Тоді арештовували навіть за те, що оселедець був загорнутий у газету з портретом Сталіна. А тут театр і живіший за усіх живих Ленін ходить по сцені. Але Юра мав сподівання на талант Бучми. І вони оправдалися...

А в прямому партнерстві актори Юра і Бучма зустрілись практично лише один раз. На 125-річному ювілеї Малого театру (Москва, 1949 рік) вони грали

перед славетною трупю драматичний ескіз Всеволода Чаговця «Зустріч». Юра – Михайло Щепкін, Бучма – Тарас Шевченко. Готували спеціально для вітання москвичів. Юра просив Бучму: «Бронеку, вчи текст! Давай порепетируємо!» А Бучма все відкладав, відкладав, до поїзда, до Москви – я ж читав текст, знаю, про що йдеться, поговоримо ще, встигнемо... Так на повній імprovізації бідний Юра і грав з Бучмою. І що прикро – головний успіх припав на Шевченка – Бучму...

Амвросій Максиміліанович не виявляв публічно свого іронічного ставлення до режисури та акторської майстерності Гната Петровича. Не дорікнув Бучма Юрі і за Курбаса, за вороже, непримиренне протистояння Гната Петровича «Березолу», що обернулося трагедією для всього українського театру. 5 жовтня 1933 року на розправі з Курбасом Бучми не було, знімався в Одесі. А пізніші протести були безглузді.

У своїх спогадах Ігор Бжеський висловлюється про театр імені Франка та Гната Юру, намагаючись узагальнити ці явища. Припускаю, що Бжеський спирається в тому числі й на суть ставлення Бучми до Юри. Йдеться про театр імені Франка до війни. Цитую: *«Спостерігаючи за грою франківців з глядної зали, я мимоволі порівнював їх з грою березільців, і щораз більше переконувався в тому, що мої кумири яскравіші, розумніші, переконливіші, зрештою на 10 голів вище в акторській професії.»*

У франківців була відсутня однотайність стильового рішення вистав, грали, хто в ліс, хто по дрова. І тут впадало в око мистецьке чудо – коли у виставі зайнятий був Бучма, всі партнери його намагались підтягнутись, тримати тональність вистави, її стильову єдність. Це особливо було помітно в «Останніх» та в «Украденому».

Я не хочу сказати, що франківці були бездарі! Зовсім ні! Серед них багато хто безумовно чарував глядача соковитістю і яскравістю свого обдарування: Борисоглібська, Пилипенко, Яковченко, з пізніше запрошених – Шумський, Пономаренко, Добровольський, та лихо в тому, що вони всі були тільки самобутніми талантами, не поєднані в чіткий яскравий ансамбль вистави, а коли зрідка домагались єдності, як от у «Суєті», то ця єдність мала вигляд доморощеної, скидалась на єдність часів антрепризи, коли добиралася трупа за ознаками ампула. Отож то воно й виходило на поверхню, як Бучма любив говорити – «Правда, як олива на воді».

Це виглядало як відбиток принципів режисури Г.Юри, коли побутовізм панував над реалізмом (у його високому філософському розумінні). Побут, або як говорив Бучма – «хуторянство» як самоціль постановки домінували на сцені франківців. Без романтики «Березоля». Дивувала й обмаль режисури. Вистави

довоєнних часів ставили Гнат і В.Вільнер, зрідка давав Гнат окремі постановки Бучмі, С.Ткаченку, К.Кошевському, і все. В той час, як у «Березолі» в режислабі, в різних інстансах творили з добрий десяток режисерів, серед них Б.Тягно, Л.Дубовик, В.Склярєнко, які, правда, з вцарюванням М.Крушельницького потроху облишили сцену «Березоля».

Згодом мені стало зрозумілим таке становище з режисурою франківців:

а) Г.Юра був страшенно ревнивим до мистецької роботи і не терпів, або ж намагався не мати поруч себе іншого режисера («а ну ж бо він буде кращим за мене?»).

б) Гнат Юра не вмів і не хотів виховувати мистецьку молодь (ні режисерів, ні акторів). Він користувався готівкою. Але ж був добрим колекціонером – збирачем вершків з театрів України.

в) Вільнера він терпів як головного режисера (це адміністративна одиниця), бо сам був худкером <...>. До того ж Вільнер ставив лише класику: «Остання жертва», «Ревізор», «Багато галасу даремно» тощо. Гнат же виїздив на Корнійчукові та українській класиці.

г) Г.Юра був дуже чутливий до кон'юнктури, мав гострий нюх і тому весь час «попадав в струю». Досить згадати випадок з «Украденим щастям».

д) Сам він був досить хвацьким характерним актором. У ролі Терешка в «Суєті» хльоскав батогом до тих пір, поки на репліку «катай на пам'ять гуси» зал не відповідав оплесками.

Ось за такі якості Гната Петровича і не поважав його Бучма, хоч зовні ніколи не показував свого ставлення до Гната. Так... знічев'я пікірувалися»⁶.

Проте і Юра поводився щодо Бучми толерантно. Про їхні перехрестя, внутрішні конфлікти багато хто здогадувався, але сказати про це було нічого. Гнат Петрович умів піднятися до об'єктивного поцінування таланту Бучми. Він писав: «<...> Драма, оперета, опера, кіно, різноманітні види акторського мистецтва відомі Бучмі. І завжди він зберігає свій, бучмівський творчий почерк, ознаки власної індивідуальності, свого «я». Природність, щирість, виключна і мудра простота – характерні особливості його образів, що відзначаються майже скульптурною чіткістю, виразністю і яскравістю. Ніколи не граючи однієї якоїсь риси, Бучма відтворює найменші коливання настрою, всю гаму почуттів і пристрастей, властиву конкретній живій людині»⁷.

Ну і що з того, що в приватному житті Юра і Бучма не симпатизували один одному? Вони були надто різні, існували в різних квадрах, як тепер каже соціоніка. Але їм обом вистачало мудрості, здорового глузду і професійної етики не виносити свої внутрішні конфлікти на люди, не поширювати свої перехрестя на творчість, на ТЕАТР.

¹ Бжеський І. Спогади (рукопис). – Архів В.Заболотної.

² Самійленко П. Незабутні дні горінь. – К., 1970. – С. 51, 52.

³ Гірняк Й. Спомини. – Нью-Йорк, 1982. – С. 122.

⁴ Самійленко П. Незабутні дні горінь. – К., 1970. – С. 54.

⁵ Не грати, а «жити» на сцені... (Інтерв'ю А.Підлужної з Г.Яблонською) // Театрально-концертний Київ. – 2008. – № 2. – С. 13.

⁶ Бжеський І. Спогади (рукопис). – Архів В.Заболотної.

⁷ Юра Г. Амвросій Бучма // Юра Г. Життя і сцена. – К., 1965. – С. 195. (Ця стаття під назвою «Бучміні університети» уперше опублікована в журналі «Вітчизна» – 1963. – № 6).

УДК 792.027 + 7.071.2

Михайло ЗАХАРЕВИЧ

ЗАСАДИ ОРГАНІЗАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ГНАТА ЮРИ В КИЇВСЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ АКАДЕМІЧНОМУ ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРИ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Автор, спираючись на раніше невідомі архівні матеріали, висвітлює організаторський та режисерський талант Гната Юри, його діяльність у період тоталітаризму ХХ століття.

Ключові слова: театр, адміністративне керівництво, художнє керівництво, екстраординарні обставини, контакт з трупю, стосунки з державниками, моральність митця.

Автор, используя неизвестные архивные материалы, освещает организаторский и режиссерский талант Гната Юры, его деятельность в период тоталитаризма ХХ столетия.

Ключевые слова: театр, административное руководство, художественное руководство, экстраординарные обстоятельства, контакт с труппой, отношения с государственниками, моральность творца.

The author, taking into consideration earlier unknown archive materials, highlights the organization and directing talent of Hnat Yura, as well as his activity in the period of totalitarianism in the XX century.

Keywords: Theatre, administrative direction, artistic direction, extraordinary circumstances, contact with the troupe, relations with statesmen, morality of an artist.

Розгляд проблеми комплексного адміністративного та художнього керівництва (а подібна форма трапляється не часто) надзвичайно важливий сьогодні як теоретично, так і практично. В цьому аспекті автор статті розглядає феномен творчого шляху Г.П.Юри, спираючись як на відомі факти, так і на нові, знайдені в архівних матеріалах.

Зазначена проблема, хоч і розглядалася біографами Г.П.Юри (О.Борщаговський, В.Гаєвський, Ю.Бобошко та ін.), проте її вирішення мало на собі відбиток політичної заангажованості, коли «вірне служіння партії» знімало увагу до «людського фактора», його багатовекторного вияву «вчора, сьогодні, завтра».

У статті зроблено акцент на екстремальному періоді 1920–1930-х років, мало висвітленому в українському театрознавстві, коли такі особистісні риси, як воля, характер, витривалість, сила таланту, досвід допомагали Г.П.Юрі рятувати колектив від сваволі влади, вести його до кращих часів і пробуджувати на сцені перед глядачами – людьми, зацькованими владою, – віру в гуманістичні ідеали.

Автор ставив за мету окреслити моральні та творчі риси видатного митця у контактах, з одного боку, із соратниками, а, з другого – із владою. Ця проблема суголосна сьогоденню, коли, в кардинально протилежних суспільних умовах, керівникам театру доводиться, найчастіше без допомоги держави, вирішувати важливі питання творчого існування, а то й виживання колективу.

Із отриманих результатів дослідження автор рекомендує кілька тез:

а) В екстраординарних обставинах митець мусить комбінувати здібності організаторські та творчі, виявляти широку компетентність: формувати талановиту трупі і надавати їй можливість яскраво розкритися у виставах. Цей своєрідний апломб і є першою умовою оцінки та поваги праці як індивідуума, так і колективу;

б) На порядку денному має стояти проблема совісті і моралі митця, його демократичних взаємин із трупію, коли майстер захищає, насамперед, не власні інтереси, а колективістські прагнення;

в) Ініціатива, наступ (а не оборона) – запорука просування митця до мети як в організаційній, так і в творчій царині.

Наше театрознавство впродовж десятиліть мало уваги приділяє діяльності великого загону працівників, що його прийнято називати директорським корпусом або адміністративною частиною театру. А між тим, без цих людей не можна уявити не тільки організаційно-технічний бік мистецького життя, а й часто його творчо-художнє наповнення.

У театрі імені І.Франка за час його існування працювало близько 30-ти директорів (включаючи Г.Юру) та директорів-розпорядників, а також заступників директора. Їх можна розділити на дві групи. До першої входили «люди зі сторони», фахівці, яких високі інстанції доволі часто переводили з місця на місце. Тут – імена Д.Вольського, К.Гетьмана, В.Стебловського, Р.Латинського, О.Карпенка, І.Безгіна, К.Гурського, В.Гнатенка, М.Компанійця,

Д.Федоряченка. До другої групи належать члени колективу – режисери, актори, яким у той чи інший час паралельно з роботою за їхнім фахом доручалося адміністративне керівництво театром. Це, передусім, Г.Юра, Д.Мілютенко, О.Омельчук, С.Сміян, С.Данченко...

Щодо Гната Петровича Юри, то при тому, що на його режисерську творчість, є незважені, висловлені усно, критичні погляди, склалася єдина незаперечна думка про нього як організатора театрального процесу – це геніальний керівник.

Подібне враження базується, передусім, з огляду на величезний за часом і драматичний за змістом історичний масив, крізь який Юра проніс свій незаперечний авторитет фундатора і адміністративно-творчого керівника театру імені І.Франка. Працював він тут 44 роки.

Що це були за роки?

Пореволюційна розруха країни. Громадянська війна. Утворення 1920 року у Вінниці Нового драматичного театру ім. Франка (така була його первісна назва). Титанічна робота в селі та на Донбасі. Пошуки власної теми, художнього стилю, контактів із робітничим глядачем та владою.

Визнання театру як першої сцени України. Трирічна праця в столичному Харкові (1923–1926 рр.).

Штучно розпалюване владою і неприродне змагання із лабораторно-експериментальним театром під керівництвом Леся Курбаса. Переселення «франківців» з Харкова до Києва.

Українізація та її знищення.

Індустріалізація та колективізація.

Переведення радянського мистецтва на рейки соцреалізму.

Голодомор 1932–1933 років.

Терор 30-х років. Масові репресії.

Велика Вітчизняна війна та евакуація театру до Середньої Азії.

Повернення колективу до Києва і участь у «будівництві соціалізму та комунізму». Боротьба партії за «чистоту репертуару» – низка постанов на цю тему та нагінки. Немотивоване, образливе для Юри призначення на посаду головного режисера франківців Мар'яна Крушельницького...

Прогресуюча девальвація художності соцреалістичної драматургії, за яку несли відповідальність не автори п'єс, а керівники театрів...

Отже, 1921-й рік... Прочитую архівний документ: «Положення Нового державного драматичного театру імені Івана Франка». Все, про що тут ідеться, вимагало від Гната Петровича Юри як директора *організаторського покликання*.

«1. Згідно з декретом Совнаркому всі театральні підприємства переходять на самоутримання <...> Для задоволення червоноармійських і робітничих мас

мусить постійно відпускатись 50% квитків в місяць для безплатного розподілення <...>.

2. Всі суми, виручені від постановки вистав, повинні знаходитися в уповноваженого трупі (тобто директора. – М.З.) і витрачатися на виплату жалування і добових та на організаційні видатки по виставах. Звітність мусить щомісяця надсилатися на затвердження Театрального комітету <...>.

3. Уповноважений трупі мусить мати при собі окремий портфель рецензури, куди внесені враження від трупі в тій чи іншій місцевості»¹.

У цей скрутний час Гнатові Юрі довелося скласти іспит на здатність маневрувати в екстраординарних обставинах. Амвросій Бучма під час літніх гастролей театру виводить з трупі 18 акторів і під своїм керівництвом створює (правда, на дуже короткий час) театр-студію під тим же іменем Івана Франка. «Залатати» цю «пробоїну» в театральному кораблі допомогло запрошення нових акторів-виконавців, а серед них родичів Юри – акторів. Вони приїхали з Александрії. Ці обставини варто пам'ятати ще й у зв'язку із звинуваченнями Гната Петровича у «родинності». Проте члени його родини – два брати з дружинами Терентій Юра і Феодосія Барвінська, Олександр Юра і Анастасія Шведенко, сестра Тетяна Юрівна з чоловіком Михайлом Пилипенком і, звичайно ж, дружина – Ольга Рубчаківна та її тітка по батькові – Клементина Коханова з чоловіком Євгеном Коханенком – поза всякою протекцією були талановитими і вельми коректними, дисциплінованими працівниками.

Демократизм стосунків із трупою був законом роботи Юри. У рукописних спогадах артистки Євгенії Ожеговської знаходимо такий сюжет: «У Юзівці поселились у напіврозваленому театрі, який стоїть на базарі... Розташувалась трупа у великому фойє, вікна якого виходять на ковбасний двір. Звідти лине сморід. Уздовж усього фойє по під стінами зроблені вузькі столи, на яких ми влаштували собі ліжка, Коли треба їсти, постіль прибирається <...>

<...> Четверта година дня – страшена спека. Вся трупа після репетиції вдома: шумлять шість примусів, розпускаючи чад. Дехто пере білизну – піднімається стовп пари. В кутку стрекоче швейна машинка – хтось шие собі на виставу костюм. Якась господарка рубає котлети. Хтось баритоном виводить пісню. Дехто працює голосно над роллю. Хтось із кимсь сперечається. Ті голосно регочуть. З якогось ліжка чути богатирське хропіння. Хтось завиває собі на вечір перуку, пахне смаленим. Гнат Петрович сидить за столом з перев'язаною рушником головою, працює над п'есою. Нарешті, підводиться, хапається за голову і з розпачем у голосі промовляє: «Збожеволіти можна! Нічого не розумію!»²

Проте не завжди нормально складалися стосунки з акторами. Часом були і незадоволені, які виступали проти керівника.

У фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України можна побачити аркуш, списаний олівцем, почерком нерівним, нервовим. Це звернення колективу франківців до свого керманича Гната Петровича Юри з проханням не залишати театр. З усього видно, що було це не за кращих часів, а саме 1924 року, в Харкові.

«Гнате Петровичу! Момент, який зараз переживає театр імені І.Франка, катастрофічний. Для врятування справи потрібні негайні, рішучі заходи. Не уявляючи театру без вас, а також цілком визнаючи, що атмосфера, в якій приходилось вам працювати, була неможливою, ми просимо вас не кидати справи, що має всеукраїнське значення, і, віруючи у вас, просимо вжити абсолютно всіх заходів аж до корінної чистки складу трупи, аби справа наша не загинула і той, хто вірив у нас, – не зневірився»³.

Під текстом – підписи двадцяти одного працівника театру.

Напруженням волі Гнат Петрович вийшов переможцем із скрутного становища.

Доктор мистецтвознавства І.Д.Безгін у праці «Мистецтво і ринок» зазначає: «Специфіці адміністративної влади у творчому колективі мають бути притаманні розсудливість, уміння пригнічувати імпульсні реакції, терпимість, критичне осмислення конкретних ситуацій»⁴.

Принагідно скажу, що Гнат Юра-директор ніколи не робив «чисток» складу трупи. Він дбайливо, у тандемі з Юрою-режисером, «колекціонував» таланти. Завжди прощав тих, хто кидав театр, а опісля повертався.

Право звільняти з роботи або поповнювати трупу Першої сцени України часто перебирало на себе Міністерство культури. За його рішеннями міг стояти і Центральний Комітет партії. Були тут прикрі, незважені постанови, всупереч поглядам Гната Юри, як, наприклад, позбавлення роботи в театрі за пенсійним віком Н.Ужвій, К.Осмяловської, П.Нятко. Або влиття в трупу на початку 1948 року сімнадцяти (!) акторів з ліквідованого Київського державного драматичного театру УРСР, який глядачі називали Молодіжним театром.

Ще одне формулювання І.Д.Безгіна: «Керівник державного підприємства є персональним носієм суспільної влади та водночас виступає повноважним представником безпосередньо очолюваного ним колективу. Володіючи єдиноначальною владою, він, у той же час, є і підлеглим стосовно вищих органів влади»⁵.

Контакти Гната Юри з владою, особливо на тлі конфронтації з нею Леся Курбаса, з часів волі перетворено на *міф про ідилію взаєморозуміння, про*

покірного слугу державників. Його ж поведінка як підлеглого владі керівника найкрупнішого драматичного театру України була нормою і мало чим відрізнялася від поведінки, скажімо, Мар'яна Крушельницького, Бориса Романицького, Василя Василька, Володимира Магара, Іллі Кобринського, які очолювали крупні колективи, або навіть таких упокорених радянською владою видатних діячів російського театру, як К. Станіславський та В. Немирович-Данченко. Та й плата за це всім була однаковою: формально – підтримка та вшановування на державному рівні, фактично ж – невсипний ідеологічний контроль та нормування завдань, що врешті привело всі радянські театри до глибокої творчої кризи.

Із міфом про покірного слугу-директора тісно пов'язаний міф про Гната Юру – *обережного режисера*. Між тим, неупереджений погляд на репертуар франківців, особливо кінця 20-х та 30-х років свідчить про інше. Для прикладу назву виставу «Пригоди бравого солдата Швейка», яка вийшла 1928 року через шість місяців після Кулішевого і Курбасового «Народного Малахія». Виникає думка, що за всієї колосальної різниці між цими сценічними творами, в них є і спільна серцевина – образи «маленьких людей», які потерпають від жорстокості влади. Юра чуйно підхоплює критичний мотив, що дедалі більше стає актуальним за умов радянського життя. У Юри як автора інсценізації, режисера та виконавця заголовної ролі було більш надійне алюзійне маскування, і тому його Швейк жив довгі роки після розправи над Малахієм Стаканчиком.

Парадоксальним чином саме тридцять роки з їхнім страшним антилюдяним пресингом стали в театрі часом найбільшого *художнього протистояння злу*. Заслуга Гната Петровича в тому, що за цих обставин він, віртуозно *комбінуючи талант театрального організатора і художнього керівника*, провів випестуваний ним колектив не тільки і не стільки шляхом соцреалізму, а й високомистецькими дорогами української, російської та зарубіжної класики.

У цей час у трупі працювали екстра-майстри – Амвросій Бучма, Наталя Ужвій, Юрій Шумський, Дмитро Мілютенко, Поліна Нятко, Гнат Юра, Терентій Юра, Олександр Юра-Юрський, Катерина Осмяловська, Віктор Добровольський, Олексій Ватуля та інші. 1936 року відкрилася акторська студія при театрі, яка давала хороші молоді кадри театрам України. Франківці залишають прекрасні враження під час гастролей у Тбілісі (1936), Ленінграді (1938), Львові та Харкові (1940).

Сезон 1936–1937 рр. начинено репертуарною вибухівкою. 1 жовтня 1936 року Гнат Юра ставить «Дона Карлоса» Шіллера, а через чотири місяці – 22 лютого 1937 року російський режисер Борис Сушкевич пропонує франківській сцені своє сценічне прочитання «Бориса Годунова» Пушкіна. Треба

було бути сліпим, щоб не побачити: світова класика разюче і небезпечно перегукувалася із пекельними фактами радянської реальності. Юрій Шумський у вражаюче точних психологічних деталях грав Філіпа II та Бориса Годунова – монархів-душогубців. У залі найчастіше стояла тривожна тиша...

1940 року відбулася прем'єра «Украденого щастя» І. Франка. Постановка Юри, мов жива істота, тужила від образ та болю своїх героїв. Спектакль став камертоном гуманізму театру на довгі роки.

Тож зробимо висновок: боягуз чи, навпаки, сміливець Гнат Петрович Юра? У сезоні 1936–1937 рр., коли вийшли «Дон Карлос» та «Борис Годунов», він був лише мистецьким керівником театру. Директором на початку сезону призначили Кирила Гетьмана, який перед тим кілька років керував Одеським театром опери і балету. Восени 1937 року його заарештували і розстріляли. Це не було пов'язано з працею у франківців. Органи підключили якусь тільки їм відому причину.

Проблема совісті, моралі митця ніколи не знімалася історією з порядку денного. Тоталітарна влада якщо не розстрілювала, то ганьбила людей, нацьковуючи їх одне на одного, примушуючи брати на себе страшні, кимсь придумані провини. У 1933–1934 роках троє митців – Курбас, Гірняк і Юра – опинилися в одному зашморгу. Все було зроблено відповідними органами, щоб ці люди оговорили, передусім себе, а потім і один одного.

Зі слідчої справи Леся Курбаса: «Цим заявляю про своє цілковите й остаточне роззброєння у відношенні до Радянської влади і признаюся в тому, що належав до контрреволюційної організації УВО» <...>. «Своїм одностумцем я вважав лише мого учня – актора Й.Й.Гірняка, за чий не тільки мистецький, а й політичний світогляд я найвищою мірою відповідальний і який тому був членом однієї зі мною контрреволюційної організації»⁶.

Зі слідчої справи Йосипа Гірняка: «Я являюсь членом контрреволюционной Украинской Военной организации <...>. Уже с периода 21–22 г. начинается консолидация разрозненных, разгромленных контрреволюционных сил. Одним из таких собирательных центров украинской контрреволюции в тот период времени являлся г. Киев, где оседает одна из руководящих групп УВО в составе Яворского, Курбаса и Сирко»⁷.

Зі слідчої справи видно, що Йосипа Гірняка примушують назвати як учасників контрреволюційних груп Бучму, Кошевського, Юру-Юрського, Ватулю, Лопатинського, Ігнатовича, Меллера, Бортника, Семенка, Куліша, Вишню, Копиленка, Любченка, Смолича, Яновського, Слісаренка, Ірчана⁸.

Зі слідчої справи Леся Курбаса: «В 1933 році у лютому, на тлі ще більш гострого голоду в країні, я зауважив нові настрої. Охарактеризувати їх можна

як тяжіння до єдиного національного фронту. В театрі це спрямування симптоматизувалося таким фактом, як запрошення мене принципово ворожим театром на роботу й пропозиція своєї участі в «Березолі» для значно тіснішого зв'язку. Маю на увазі театр імені Франка в Києві й відповідну розмову в день похорону М.К.Садовського⁹.

Немає сумніву, що це органи безпеки, знаючи про факт запрошення Курбаса Юрою на роботу до театру ім. І.Франка, примусили Леся Степановича зробити таку заяву, з якої могла вирости ще одна справа про націоналізм.

Із статті «Націоналістична естетика Курбаса» за підписом Г.Юри, надрукованої в журналі «За марксо-ленінську критику» (Київ, 1934, ч.12 – грудень): «В процесі становлення буржуазної естетики в театрі «Березіль» все більше й більше викристалізовується її буржуазний ідеологічно-політичний сенс, що доходить цілком відвертих виступів проти радянської влади, проти політики партії в мистецтві, і зокрема, і особливо – в питаннях національної культури»¹⁰.

Всі троє безсилі перед катами. Самообстрікування – це втеча від катувань. Сусід Гірняка по камері, що вже знав «про методи і техніку слідства», радив Йосипові Йосиповичу: «Не треба ставити жодного опору, бо вони всякими тортурами та насиллям доб'ються свого»... У своїх «Споминах» актор узагальнив: «Слідство – бутафорний театр»¹¹. У справі підпису статті проти Курбаса коридорами органів безпеки, безперечно пройшов і Гнат Юра.

Всі лжесвідчення перетворилися на зашморг. Вирок винесено двом. Третій – Юра – на волі, збезщещений, на гачку.

Його син Юрій Гнатович згадував: «Коли Курбаса було реабілітовано, я насмілюся запитати батька про ту статтю: «Як це могло трапитися?» – «Я не міг нічого вдіяти», – відповів. І, пам'ятаю, – гнітюче мовчання»¹².

Сьогодні усвідомлення того, що все підписане у «бутафорному театрі» Курбасом, Гірняком, Юрою, було акцією примусовою, зобов'язує нас до чуйності та співчуття.

Гнат Петрович Юра – неординарна, непересічна мистецька фігура, яку в даний час бажано розглядати уважніше, в її багатозначному обсязі та вияві у складному історичному контексті. Нам потрібні його уроки моральної цільності, відчуття стратегії шляху, крицевої волі та любові до народу. Все, що вкладається у поняття історичної місії.

¹ Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Інв. № 8227-с.

² Там само. – Інв. № 7378-с.

³ Там само. – Інв. № 8165-с.

⁴ **Безгін І.** Мистецтво і ринок. – К.: ВВП «Компас», 2005. – С. 241.

⁵ Там само. – С. 239.

⁶ Справа № 3168 (Публікація М. Лабінського та М. Шудрі) // Український театр. – 1991. – № 3. – С. 4, 6.

⁷ Следственное дело № 1029 по обвинению Гирняка Иосифа Иосифовича по ст. 54-11 УК УССР. – Центральный державный архив громадських об'єднань України – Ф. № 263, оп. 1, спр. № 65313. – С. 23.

⁸ Там само. – С. 24–26.

⁹ Справа № 3168 (Публікація М. Лабінського та М. Шудрі) // Український театр. – 1991. – № 3. – С. 6.

¹⁰ Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників: – документи. Загальна редакція, передмова і примітки Валеріяна Ревуцького. Упоряди. і техн. ред. Осип Зінкевич. – Балтимор–Торонто: Смолоскип, 1989. – С. 752.

¹¹ **Гірняк Йосип.** Спомини. – Нью-Йорк: Сучасність. – 1982. – С. 375.

¹² **Гайдабура В.** Театральні автографи часу. – К.: Факт, 2007. – С. 47.

УДК 792.027 + 7.071.2

Андрій ЛЯГУЩЕНКО

ГНАТ ЮРА – ВИДАТНИЙ ОРГАНІЗАТОР ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ

У статті розглянуто організаційну діяльність однієї з найяскравіших постатей українського театру 10-х–60-х рр. ХХ століття Гната Петровича Юри. Головну увагу звернуто на соціально-психологічні аспекти особистості Юри як управлінця, його принципи взаємодії з творчим колективом, глядачем і взагалі з суспільством.

Ключові слова: Гнат Юра, український театр, організаційна діяльність, управлінець.

В статье рассмотрена организационная деятельность одной из наиболее ярких фигур украинского театра 10-х–60-х гг. ХХ века Гната Петровича Юры. Главное внимание обращено на социально-психологические аспекты личности Юры как управленца, его принципы взаимодействия с творческим коллективом, зрителем и вообще с обществом.

Ключевые слова: Гнат Юра, украинский театр, организационная деятельность, управленец.

In this article the organizational activity of one of the most prominent figure of the Ukrainian 10-60 years of XXth century theatre Hnat Jura is examined. 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.

Keywords: Hnat Jura, Ukrainian theatre, organizational activity, manager.

Гнат Петрович Юра належить до плеяди найвидатніших діячів національної театральної культури. Його акторська та режисерська діяльність широко висвітлена в українському театрознавстві завдяки розвідкам Ю.М.Бобошка (Бобошко Ю. Гнат Юра. – К.: Мистецтво, 1980), Р.Г.Коломійця (Коломієць Р. Франківці. – К.: Мистецтво, 1995), спогадам сучасників. Разом з тим, щоденна управлінська робота Г.П.Юри, який понад сорок років очолював театр імені Івана Франка, варта, з нашого погляду, окремого дослідження.

«Світ ловив мене, та не піймав». Слова, написані на могилі видатного українського мислителя Григорія Савича Сковороди, є своєрідним дороговказом до розуміння постаті Гната Петровича Юри, як видатного організатора театральної справи. Справді, чи багато знайдеться в історії вітчизняного театру ХХ ст. керівників, які б створили та стільки років очолювали один-єдиний театр у державі, яка постійно нищила та принижувала видатні особистості. Якщо згадати організаційну діяльність митців подібного рівня, то Леся Курбаса, зокрема, система «спіймала» через одинадцять років керівництва театром, Мар'яна Крушельницького перекинула з Харкова до Києва через дев'ятнадцять років, а Василя Василька взагалі примусила постійно мігрувати Україною. І на тлі цього організаційний феномен Гната Юри стає ще яскравішим.

Шукаючи розгадки цього феномену простіше за все сказати, що система залишила Юру на ці самі більш ніж сорок років, оскільки треба ж було хоча б когось залишити. Або інша відповідь – Юра залишився, бо був найбільш вигідним, зручним для системи. Але ні перша, ні друга та й інші подібні відповіді не будуть правильними, оскільки не завдяки збігові обставин, а, навпаки, всупереч їм існував стільки років феномен Юри. Отже, відповідь потрібно шукати насамперед у ньому самому.

Одразу слід наголосити, що намагання зрозуміти особистість Гната Юри як організатора та керівника, є справою нелегкою. Зовні нібито все на поверхні – грав, ставив, засновував, виступав, виховував, утверджував, боровся. Але після спроби наблизитись ближче, спіймати логіку його дій та вчинків, він, як казковий чеширський кіт із задзеркалля Льюїса Керола, швидко зникає, залишаючи тільки свою хитрувату швейківську посмішку.

До речі, Швейк. Ось як характеризує цей свій найулюбленіший сценічний образ сам Юра: «Швейк не революціонер, не бунтар і навіть не протестант. Його політична концепція не виходила за рамки буржуазного ладу, а проте він знищує цей лад своїм «геніальним ідіотизмом». Кажу це тому, що Швейк зовсім... зовсім не ідіот. Якщо ви уважно прислухаєтесь до його широкомовних міркувань, до його з усякого приводу, до діла і не до діла висловлених сентенцій, ви побачите, що він найспостережливіший, найрозумніший і найлюдяніший. Ви зрозумієте, що його так званий ідіотизм – це тільки умовність, тільки маска, надягнена на розумне і хитре обличчя»¹.

А це вже ключ. Ключ до образу самого Гната Петровича Юри – геніального блазня, який усе своє життя морочив голову системі, що намагалась його спіймати. Тому розглядаючи складне, повне суперечностей і компромісів, життя цієї людини, починаєш розуміти, що у ньому є своя дуже міцна внутрішня логіка, при чому абсолютно цілісна та послідовна, завжди чітко вмотивована та побудована. Звідки ж узялась у селянського сина з освітою шість класів та екстернатом реального училища така спроможність до автаркії, тобто стану

самодостатності, яка дає змогу бути до певної міри незалежним, принаймні хоча б внутрішньо, від навколишнього світу та людей?

У біографії Юри є доволі цікава сторінка. Перед Лютневою революцією 1917 року, перебуваючи на посаді начальника 214-го евакуаційного госпіталю у Катеринославі, майбутній режисер міцно потоваришував з головним лікарем тамтешньої психіатричної лікарні, причому їхнє спілкування не обмежувалось нескінченними теоретичними бесідами за чаркою на різні теми медицини, мистецтва та психології людини, а й продовжувалось у лікарні під час практичних відвідувань та оглядів психічно хворих людей. Лев Білоцерківський, який залишив чи не найкращі спогади про Юру, бачив це на власні очі, працюючи у тому ж шпиталі писарем. Ось як він коментує цей факт: «Я знав, що Юра працює над роллю лікаря Керженцева (йдеться про постановку майбутньої однойменної вистави за оповіданням Л.Андрєєва «Мысль»), але було дивно й незрозуміло тоді, – що спільного між бажанням Г.Юри грати роль лікаря Керженцева і спостереженням за тим, як поводять себе в лікарні психічно хворі люди <...>»².

Те, що так здивувало Білоцерківського, також не зрозумів, один з найкращих літописців «Молодого театру» 1917–1919 рр. Степан Бондарчук, який задавався питанням «...навіщо Гнат Петрович обрав такий твір для свого великого режисерського виступу, <...> хоча його перевтілення в образ було досконале»³. Додамо настільки досконале, що Білоцерківський, який зіткнувся з цією акторською роботою вже у франківському реміксі 1922 року, згодом написав про свої враження таке: «...коли вийшов на сцену і глянув в обличчя Юри-Керженцева, мені стало негаразд, я буквально затремтів від жаху й не міг вимовити слова: мені здалося, що з нашим любим Юрою сталось непоправиме нещастя <...> я не витримав і втік зі сцени»⁴.

Ще один цікавий момент: у молодотеатрівській виставі на сцені висіла клітка з мавпою, і всі свої психодраматичні монологи Юра спрямовував не до людей, а до неї. Це вже був, як сказали б наші сучасні студенти, «стьоб» найвищого гатунку. Але здається, що, внутрішньо кепкуючи з навколишнього світу, Юра нібито передбачав ту страшну божевільню, у якій йому невдовзі доведеться існувати, і тому вчився мистецтва виживати в ній.

Наведені факти дають відповідь на запитання, звідки у Юри взяли ті психологічні знання та вміння маніпулювати людьми. Саме це, разом з власними природними здібностями, все життя допомагало йому як організатору та управлінцю вести себе і свій театральний корабель через страшні рифи життя у тоталітарній країні. Г. Юра неодноразово повторював, що «...переконати людей <...> може лише логіка й доцільність, без яких ніхто й нічого не вдіє»⁵.

Курбас був філософом-ідеалістом, а Юра психологом-реалістом. «Ми у львівських та віденських університетах не навчались, але життя та цих людей

знаємо краще». Ніхто ніде не знайде зафіксованими якимось чином такі слова Юри. Хоча можна не сумніватись, що митець думав так під час безкінечних публічних дискусій 20-х років та й надалі, коли відбувались вони вже не публічно, а всередині його душі. Оскільки немає сумнівів, що подумки він пікірував з Курбасом до останніх своїх днів.

Згадаймо божевільного генерала Хлудова з п'єси Булгакова «Біг», який не може закінчити внутрішній діалог з вістовим Крапивіним, якого він наказав стратити. Тільки Хлудов був психічно хворий, а Юра, надивившись на таких, як він, у молодості, до кінця життя залишався настільки нормальним, що, як каже міністр-адміністратор у казці Євгена Шварца «Звичайне чудо», самому ставало моторошно. Згадаймо діалог: «*Господиня*. Ви божевільний? *Міністр-адміністратор*. Що ви, навпаки! Я настільки нормальний, що сам дивуюсь»⁶. Та й Юра, на відміну від ситуації Хлудов–Крапивін, не відправляв Курбаса на страту, хоча й до сьогодні точаться суперечки, чи сам він писав, чи тільки підписував відому статтю 1934 року «Націоналістична естетика Леся Курбаса».

До речі, Шварц. Він точно писав, і писав у ті ж самі страшні часи, але в його п'єсах за казковими сюжетами видно реальну картину того життя, яким жив Юра. Згадаймо ще раз «Звичайне чудо»: «*Король*. Я страшна людина! *Господар*. Невже? *Король*. Дуже страшна. Я тиран! <...> Деспот. А крім цього, я підступний, злопам'ятливий, вередливий, хоча за вдачею я добряга, розумник, люблю музику, риболовлю, котів»⁷.

Саме така зовні амбівалентна, але внутрішньо абсолютно цілісна особистість з'явилась на рубежі XIX–XX ст. у елісаветградському Товаристві аматорів сцени на заводі Ельворті. Ось як згадував ті часи сам Гнат Петрович: «Я був у колективі і за адміністратора, і за режисера, і, головне, був актором»⁸. Це на папері він пише, що головна його іпостась акторство, але якщо ми вдалились до психоаналізу, то відзначимо, що, мабуть, не дарма вилізла з підсвідомого та опинилась на першому місці саме адміністративна діяльність. А може й не підсвідомо це вийшло, бо довелося йому займатись організаційними справами так чи інакше все своє життя у мистецтві. І те, що він створив театр імені Франка і зберіг його для нащадків, варте того, щоб справді поставити адміністративну діяльність на перше місце. Як писав Юрій Бобошко, який багато працював поруч із Юрою, важливі всі його іпостасі «<...> режисера і актора, організатора театральної справи»⁹.

Пристаюючи до створення театру ім. І.Франка, Гнат Петрович спирався на набуті навички прикладної психології та власний організаційний досвід, який він виніс із «Молодого театру» та попередніх творчих проектів. Найголовнішою була в них проста, як на сьогодні, але така вистраждана тоді, у 1917–1919 рр., істина, що на чолі театру має стояти одноосібний творчо-організаційний лідер. «Дали мені широкі повноваження, не було тільки широких можливостей

<...>¹⁰, – писав Г.П.Юра про перші спроби зібрати творчі сили для нового театру у Проскурові в листопаді 1919 р. Пізніше, вже у театрі Франка, існувала спочатку так звана управа – колегіальний орган на кшталт художньо-адміністративної ради, але жодних повноважень вона, на відміну від Юри, не мала.

Інша істина з управлінської абетки Юри – не висовується на перший план у стосунках з державними чиновниками. Перебуваючи в Кам'янці-Подільському перед переїздом до Проскурова у вересні–жовтні 1919 р., група колишніх молодотеатрівців на чолі з Юрою не змогла порозумітися з головуповноваженим у справах театру Міністерства освіти УНР М. Садовським та його заступником О.Корольчуком і перенесла полеміку з ними на шпальти газет. Серед тих, хто підписав відкритий «Лист до редакції “Робітничої газети”» прізвища Гната Юри немає¹¹.

Ще одна управлінська істина від Юри полягала в тім, що керівник до прийняття важливого рішення має приховувати свої справжні цілі. Ось як згадує Юра початок перемовин про об'єднання з трупкою Є. Коханенка тоді ж у Проскурові: «...нас тут увесь час чекали: хотіли, щоб ми увійшли до складу театру. А ми цього тільки й бажали, проте знаки не давали»¹².

Блефуй, коли хочеш позбутися небажаних осіб та їх впливу на колектив – це ще одна порада від Юри. По приїзді взимку 1919–1920 рр. з Проскурова до Вінниці, де, власне, й розпочалась історія театру ім. І.Франка, Юра вирішує розпрощатись з групою акторів трупи Є.Коханенка, до якої вони самі нещодавно увійшли. Зроблено це було так: «Коли приїхали, тут же на пероні я оголосив усім, що більше не бажаю терпіти такі муки і виходжу зовсім з театру. Мої однодумці мовчки сприйняли цю заяву, а з “чужого” табору хтось проговорив: “Ми так і знали, що вам з нами не по дорозі, тож знайте, що і нам з вами не по дорозі”. А за п'ять-десять хвилин нікого з “чужих” на вокзалі вже не було, наші актори зібрались навколо мене, і я всім розповів про свої наміри»¹³.

Умій перетворювати ворогів та опонентів на друзів і однодумців. І це вмів шановний Гнат Петрович. У спогадах Л.Білоцерківського неодноразово проскакують вислови – «<...> багато ходило чуток і пліток <...> про необмежену диктаторську владу самого Гната Юри»¹⁴, або «<...> тоді починала діяти його трохи деспотична вдача»¹⁵ і тому подібне. У ранній історії театру ім. І.Франка зафіксовано принаймні два відкритих бунти проти диктатури Юри – черкасько-вінницький – на чолі з Бучмою та полтавський під проводом Ватулі. Цікаво, що обидві фронди закінчились повною перемогою Юри та поверненням, раніше чи пізніше, блудних синів (тих самих Бучми і Ватулі) до дядька Гната.

А які покаянні листи писали згодом до нього колишні відступники: «Гнате Петровичу! Момент, який зараз переживає театр І.Франка, катастрофічний. Для врятування справи потрібні негайні рішучі заходи. Не уявляючи театру без Вас, а також цілком визнаючи, що атмосфера, в якій приходилось Вам працювати,

була неможливою, ми просимо Вас не кидати справи, що має всеукраїнське значення, і, віруючи у Вас, просимо вжити абсолютно всіх заходів, вплоть до корінної чистки складу трупи<...>»¹⁶.

Оце вміння переконувати людей, і не пересічних, а акторів, які потім самі кажуть художньому керівникові–директору: звільняй кого хочеш, тільки не кидай нас. До речі, підписали це звернення не зелені початківці, а вже відомі майстри – К.Кошевський, В.Кречет, О.Ватуля, Є.Коханенко й інші. Ось як потрібно сучасним керівникам театрів проводити психологічну адаптацію незгодних.

Можна ще пофантазувати про те, що думав страшного 1919 року в Кам'янці-Подільському молодий актор і режисер Гнат Юра, коли його навіть на поріг не пустив головувовноважений театрів УНР Микола Садовський. Може, щось на кшталт: «...Ну нічого, прийдеш ти колись сам до мене, старий!» І, справді, вже не фантазією, а реальністю став прихід цього видатного корифея українського театру до директора франківців Юри у 1926 році. Вмів працювати з людьми Гнат Юра.

Подібних красномовних фактів з біографії митця можна наводити ще багато. Але вважаємо за необхідне наголосити саме на тому, що зробив цей видатний організатор для всієї театральної справи України.

Юра є одним з родоначальників сучасних принципів роботи театру з глядачем. На початку сезону 1927/28 рр. він з удаваною простодушністю заявив: «Театри шукали глядача, вивчали, досліджували, залучали розмаїтими засобами до себе, і, нарешті, минулого сезону потрібний театру глядач прийшов до нього сам»¹⁷. Але Гнат Петрович не був би самим собою, коли б хитрувало не промовчав про те, що, як Стаханов, готує загальносоюзний рекорд завантаження театральної зали. Як зазначала преса, у сезоні 1928/29 рр. франківці досягли 97% наповнення театру завдяки проведенню 70% відсотків закритих цільових вистав¹⁸. Таким чином, «прийшов сам» – виявилось величезною й копіткою роботою із залучення глядача за допомогою цільових вистав та абонементів славнозвісними «борзовиками» (співробітники «бюро організації робітничого глядача» – сьогодні уповноважені з розповсюдження квитків сектору глядача). Саме цим шляхом пішли всі театри України, і багато в чому ці принципи працюють і сьогодні.

Гнат Юра завершив розпочате Миколою Садовським у його київському колективі, вистраждане короткочасними сезонами Українського Національного, Державного народного та Державного Драматичного театрів, створення в Україні системи державного репертуарного стаціонарного театру. Величезні труднощі й відповідальність цієї роботи полягали в тому, що в нас, на відміну від Росії, до початку ХХ ст. зовсім не було досвіду роботи театрів на таких організаційних принципах. Юра 1923 року в Харкові взявся за цю справу, яку

за два роки перед тим кинув Курбас, і з честю її виконав, створивши систему, яка працює й понині.

Її можна критикувати або відверто лаяти, як це робилось у часи перебудови, але за роки, що минули з того часу, ніхто не запропонував і, ми певні, не запропонує альтернативу, яка зможе повністю замінити державний репертуарний стаціонарний театр. Нечисленні приватні колективи та антрепризи в рахунок не беруться, а американська система «нон профіт», тобто неприбуткових театрів у нас в осяжному майбутньому не приживеться. Тому, слід низько вклонитись, нашому від плоті, крові й душі видатному організатору театральної справи Гнатові Петровичу Юрі.

¹ Юра Г. Життя і сцена. – К.: Мистецтво, 1965. – С. 131–132.

² Білоцерківський Л. Записки суфлера. – К.: Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1962. – С. 90.

³ Бондарчук С.К. «Молодий театр». Чому я взявся за перо? // Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядник, автор вступної статті й розділу «День за днем», приміток М.Г.Лабінський. – К.: Мистецтво, 1991. – С. 131.

⁴ Білоцерківський Л. Записки суфлера. – К., 1962. – С. 91.

⁵ Юра Г. Життя і сцена. – К., 1965. – С. 58.

⁶ Шварц Е. Обыкновенное чудо. Сказки и стихи. – М., 1990. – С. 205.

⁷ Там само. – С. 196.

⁸ Юра Г. Моє життя. Спогади. Статті. – К.: Мистецтво, 1987. – С. 22.

⁹ Бобошко Ю. Післямова // Юра Г. Життя і сцена. – К., 1965. – С. 212.

¹⁰ Юра Г. Моє життя. Спогади. Статті. – К., 1987. – С. 48.

¹¹ Див.: Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи. – С. 285.

¹² Юра Г. Моє життя. Спогади. Статті. – К., 1987. – С. 47.

¹³ Там само. – С. 48.

¹⁴ Білоцерківський Л. Записки суфлера. – К., 1962. – С. 163.

¹⁵ Там само. – С. 165.

¹⁶ Там само. – С. 89.

¹⁷ Юра Г. Життя і сцена. – К., 1965. – С. 57.

¹⁸ Шевченко Й. «Ножиці» в театрі // Нове мистецтво. – 1927. – № 12–13. – С. 110.

**МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА.
ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД**

НАБЛИЖЕННЯ ДО МОЛЬЄРА
(Про деякі змістовні аспекти роботи над дипломною виставою на
акторському курсі)

Автор зосереджений на розкритті певних змістовних аспектів роботи над дипломною виставою на акторському курсі. Процес осмислення обраної для постановки п'єси і характерів її дійових осіб відбувається у площинах естетичних і соціальних проблем сьогодення. Методологічною основою пошуків сценічних рішень є орієнтація на дослідження психології поведінки людини. У публікації запропоновано деякі нові акценти в оцінці сутності висловлювань К.Станіславського в період його останньої практичної роботи над п'єсою Ж.-Б. Мольєра «Тартюф».

Ключові слова: запропоновані обставини, жанр, метод фізичних дій, ритм, конфлікт п'єси.

Автор сосредоточен на раскрытии определенных содержательных аспектов работы над дипломным спектаклем на актерском курсе. Процесс осмысления избранной для постановки пьесы и характеров ее действующих лиц происходит в плоскостях эстетических и социальных проблем современности. Методологической основой поисков сценических решений является ориентация на исследование психологии поведения человека. В публикации предлагаются некоторые новые акценты в оценке существа высказываний К.Станиславского в период его последней практической работы над пьесой Ж.-Б. Мольера «Тартюф».

Ключевые слова: предлагаемые обстоятельства, жанр, метод физических действий, конфликт пьесы.

The author is concentrated during the disclosure of specific meaningful aspects of the work on diploma play in the actor's course. The process of the comprehensions of the play selected for the setting and natures of its characters occurs in the planes of aesthetical and social problems of our days. Methodological basis of the searches for the stage solution is orientation to a study of psychology of the behavior of man.

In the publication are proposed some new accents in the estimation of the essence of the statements of K. Stanislavsky in the period his last practical work on the play J.-B. Moliere «Tartufe».

Keywords: *the proposed circumstances, genre, method of physical actions, rhythm, conflict of play.*

Останній акторський курс, який від набору до випуску очолювала народна артистка України, професор Ірина Олександрівна Молостова, було набрано 1991 року. Коли студенти того набору перейшли на третій курс, настав час визначатися з дипломним репертуаром. Справа ця не така вже й проста, як може здатися на перший погляд. Викладачі бувають часом обмежені не тільки кількісним складом акторської майстерні і молодим віком виконавців, а й взагалі відсутністю на курсі студентів, які, як кажуть, здатні «тягти» на собі виставу. Однак у цьому разі таких труднощів не виникало. Ще на другому році навчання студенти, з якими довелось мені працювати, успішно зіграли два акти з п'єси Ж.-Б.Мольєра «Тартюф». Зіграли успішно. Стало очевидно – робота повинна мати продовження. Отож уже на третьому курсі ми знову поринули у світ пристрастей героїв одного з найкращих творів першого комедіографа світової драматургії. Наша робота, на думку колег по кафедрі, виявилась досить плідною і цікавою. Але не тільки дипломними акторськими роботами. Для мене, як для режисера вистави, вона виявилась цікавою ще й появою нотаток, певна частина яких і стала основою цієї публікації.

П'єси, як і люди, – кожна має свою долю. Є щасливчики, а є настільки нещасні, що й до підмостків їм усе ніяк не випадає дістатись. Як прописали їх колись за адресою «п'єси для читання», так і не вибрались вони звідти нікуди.

П'єси, як і люди – кожній відміряно свого віку. Одні вмирають ще в колисці, другим – щастить спізнати бурхливих оплесків, спалахнути на театральному небосхилі і, швидко постарівши, щезнути не тільки з підмостків, а й з пам'яті покликаних усе пам'ятати театрознавців. У третіх – навпаки: їхньому віку немає кінця. Одне століття змінює інше, а їм до того й діла нема – вони бадьорі, енергійні, зубасті. Вони не те що при ясному розумі, вони завжди у розквіті свого інтелекту, який з часом стає ще потужнішим. І хоч що б трапилось, хоч як би повернулось все на 180, а потім ще на 180, і ще, – вони завжди на часі, завжди їм раді, до їх голосу прислухаються, над ними замислюються.

«Тартюф» Жана-Батиста Мольєра – твір унікальний практично за усіма ознаками. Почати хоча б з того, що імені такого – Тартюф – не існує. Ні у французів, ні у будь-якого іншого народу. Вже самим вибором імені героя Мольєр виявив неабияку далекоглядність, а отже й мудрість. Його вибір не вкоротив

віку жодному з відомих людству імен. Вчини Мольєр інакше, вибери більш-менш поширене ім'я, – і воно, певен, назавжди зникло б з ужитку. Бо після шедевра Мольєра, який в образі Тартюфа затаврував мерзенний соціально-психологічний тип, назвати свою дитину цим іменем уже навряд чи хто б наважився.

«Тартюф» унікальний ще й тим, що створено його було у дві спроби, пауза між якими тривала роками. Аналогів цьому історія світової драматургії не знає. «Тартюф» з'явився на світ не п'ятиактним, який він нині всім відомий, а триактним. Саме в такому вигляді він уперше постав перед публікою, саме таким мав у неї неабиякий успіх. Звідси усе й почалося.

«Тартюф» виявився першою серед великих п'єс, про існування якої було наказано забути. Саме для «Тартюфа» вперше запровадили полицю забуття. Ніхто з великих попередників Мольєра – від Аристофана до Шекспіра – й уявити не міг, що тільки-но написана геніальна п'єса виявиться табуованою. Мольєр був перший з великих, кому довелося випити гірку чашу заборони свого дітища. Це створило прецедент, до якого згодом хто тільки не звертався.

Проте, хоч як це здається дивним, Театр не може не бути вдячним гіркій долі «Тартюфа». Парадоксально, але саме заборона п'єси спричинилася до її абсолютної довершеності. Якби її не заборонили, Мольєр не написав би блискучої другої сцени Тартюфа й Ельміри, не було б прозріння Оргона, жаху і паніки в очікуванні здійснення зрадницьких намірів Тартюфа, не було б повернення вигнаного сина, та й, зрештою, двох нових персонажів (Лояль і Офіцер), так само як і двох нових актів – четвертого і п'ятого – теж не було б. Погодьмося, що якби не страшний вирок триактному творові, то ми ніколи б не знали повномасштабного п'ятиактного «Тартюфа». За все це, об'єктивно кажучи, ми маємо бути вдячні нападаникам на п'єсу. І найбільше, може, тим клерикальним силам, котрі протестували проти священницького сану заголовного героя. Професійна, якщо можна так сказати, приналежність Тартюфа, справді значно звузила б географію існування відкритого Мольєром людського феномену. Отож парадоксально, а доводиться визнати позитивну роль тих, хто несамовито цькував «Тартюфа» та його автора.

У подальшій долі п'єси теж є чимало такого, що не може не дивувати. Наприклад, жоден з великих акторів не уславився виконанням заголовної ролі. Здавалось би, ця роль стоїть в одному ряду з найкращими драматургічними образами – Гамлетом, Отелло, Хлестаковим, Войницьким. А от створити посправжньому визначний образ нікому не вдалося.

Чи, наприклад, таке. «Тартюф», як уже зазначено, – одна з найвідоміших п'єс світової драматургії, п'єса, як кажуть, на віки, вето на неї упродовж останніх десятиліть ніхто не накладав. Однак справжнього інтересу до п'єси театр чомусь не виявляв. Згадується хіба що полегшений майже до водевілю «Тартюф» у

Ю.Любимова на Таганці (кінець 60-х років ХХ ст.) та інтелігентний, з цікавою психологічною побудовою, не без вишуканого гумору, «Тартюф» А.Ефроса у МХАТі (початок 80-х років). Для українського ж театру, який завжди мав відчутний потяг до комедії, ця п'єса взагалі наче не існувала. Дивно... Хоча можна припустити певні причини цього. А от щодо сценічної педагогіки, то тут уже й припущень нема. Абсолютна відсутність уваги незрозуміла. Адже тут усі ролі – ролі. Ще й які! І п'єса, зрештою, молодіжна. Лише одна вікова роль – пані Пернель. Та й за кількістю ролей – тринадцять – п'єса майже ідеальна для дипломної вистави. Говорити ж про вічну актуальність без побоювань впасти у нудну банальщину вже й не доводиться. А між тим кілька десятиліть поспіль до дипломного репертуару, зокрема, в нашому КДІТМ ім. І.Карпенка-Карого, вона не потрапляла. За останні тридцять років у нас підготували кілька «Вітвіок Скапена» Мольєра і «Останніх» Горького, кілька «Міст на зорі» О.Арбузова і «Чайок» А.Чехова, а «Тартюфа» – жодного. Навіть курсові роботи – одна-дві, та й усе.

Взагалі часом справляється враження, що заборона, накладена на п'єсу при її появі, певним чином дається взнаки і сьогодні. Важко уникнути враження, що якась містична аура тримає в полоні шедевр Мольєра.

Судіть самі. К.Станіславський у 1936 р. обирає «Тартюфа» для експериментальної роботи з оволодіння новим методом роботи над роллю. Майже три роки тривають репетиції, але виставу підготувати К.Станіславському так і не вдається. Він помирає. Виставу випускає М.Кедров, його головний помічник у цій експериментальній роботі. В червні 1941 р. під час першого ж бомбардування Мінська, де МХАТ був на гастролях, оформлення вистави гине. Поновлення вистави, як це не раз траплялось в історії Художнього театру з іншими п'єсами, так і не відбулось.

Ось інший приклад. Через сорок років на сцені Художнього театру знову з'являється «Тартюф». Цього разу в постановці А.Ефроса. І знову відчуття, що якась містична сила нависає над головою тих, хто створював цю постановку. Мине зовсім небагато часу – і жодного з виконавців головних ролей вистави у трупі театру не залишиться. А дехто взагалі передчасно піде з життя.

Про кожен з відомих вистав Художнього театру написано чимало глибоких розвідок. Більш того, видано солідні фоліанти, присвячені нездійсненим постановкам МХАТу. А от про «Тартюфа» окремої книжки немає. Дивно ще й те, що, хоча постановка М.Кедрова визнана успішною, в рецензіях на виставу йдеться переважно про В.Топоркова – виконавця ролі Оргона. Про інших виконавців – практично нічого. Як трактувалися ролі, як розгадувався Клеант, якою була Доріна, чи були молоді молодими, якою у виставі поставала Ельміра? Ні Г.Бояджієв, ні Ю. Юзовський, ні М.Строева відповіді на ці запитання не

дають. Судячи з відсутності відгуків про виконання ролі Тартюфа М.Кедровим, ця роль не стала його вагомим здобутком. Ю.Завадський навіть у невеличкій замітці-спогадах про М.Кедрова (жанр, як відомо, мажорний) не проминув нагоди рішуче заперечити трактування головної ролі М.Кедровим.

Взагалі, все, що пов'язано з останньою роботою К.Станіславського, часом сприймається як написаний майстерною рукою блискучий за гостротою і трагедійним напруженням інтриги кіносценарій. Сценарій виняткової психологічної насиченості під назвою «Художник. Театр. Час».

Чи не трагедія, що Художній театр другої половини 30-х років фактично відвернувся від Станіславського, не сприйнявши його нових ідей? Адже з кінця 1934 року, тобто майже за чотири роки до смерті, Костянтин Сергійович не переступав поріг театру, ним створеного, ним піднесеного на п'єдестал одного з найкращих театрів світу. Актори ходять до нього репетирувати додому, та дуже часто уникають зустрічатися, посилаючись то на одне, то на друге. А він розуміє, що часу йому залишилось обмаль. Він повністю поринає в рукописи, але, як геній практики, знає, що передати щось у театрі можна тільки із рук у руки. Він запрошує з театру бажаних навчитися в нього того, що він відкрив останнім часом. Пізніше це назвуть методом фізичних дій. Акторів відгукується мало, аж занадто мало для величезної трупи театру. К.Станіславський обирає «Тартюф» і при цьому попереджає: про ролі не думати, про характери не думати, про виставу не думати. Так минає місяць, другий, десятий, двадцятий. Рік, другий, третій... Щоб акторові та не думати про роль і виставу... Таке могло відбуватися тільки у МХАТі і тільки за участю Станіславського.

І в самому театрі на зайнятих у «Тартюфі» акторів дивляться як на ненормальних. Їх просто фізично цураються, боячись, щоб раптом не втнули чогось несподіваного й небезпечного. «Старик совсем сошел с ума» – ця думка ось-ось готова стати домінуючою у ставленні до К.Станіславського. Її вже озвучено, та й не раз. Ні, правий був В.Мейерхольд, назвавши свою статтю «Самотність Станіславського». Не приймаючи його аргументації, не можна не погодитись із його діагнозом. Через півстоліття по смерті і Станіславського, і Мейерхольда у «Записних книжках» Костянтина Сергійовича раптом боляче вразить думка про дедалі глибше відчуття своєї самотності в міру занурення у тонкощі акторської справи.

Станіславський стикається з цим відчуттям навіть в оточенні своїх однодумців, в усякому разі тих, хто за власним бажанням прийшов до нього вчитися. Скажімо, іде репетиція. Він добивається від акторів високої напруги внутрішнього ритму. І що ж? Ще зовсім молодий актор, котрому не вдається виконати його завдання, з недовірою запитує: «А ви самі можете так?»

Навіть якщо відкинути визначення «з недовірою» (хоч це не моє визначення), а припустити, що молода людина запитала просто з цікавості, то все одно, м'яко

кажучи, виявиться груба нетактовність. Питати у 75-літнього генія, про стан здоров'я котрого добре знали всі, чи може він робити те, що підказує виконавцям ролей гаряче закоханих молодих людей... Це ще треба було витерпіти...

На репетиціях «Тартюфа» К.Станіславський часто повторює: «Я не маю наміру ставити спектакль, я хочу навчити вас нового методу роботи над роллю». Ці слова звучать так часто, що врешті (за підказкою древніх: ти сказав один раз – я повірив, ти сказав удруге – я засумнівався, ти сказав утретє – я зрозумів, що ти кажеш неправду) починають сприйматись як звернене до себе самозаклинання не думати про виставу. Він не стільки говорить їх іншим, скільки звертається до себе. Промовляючи ці слова публічно, відрізає собі шлях до відступу. Він – геній режисури і не може не хотіти поставити спектакль. Колосальної яскравості і конкретності фантазія не може не прагнути до вияву, але розуміння своєї місії перед театром майбутнього змушує «наступати на горло власній пісні». Він поводить з собою аж занадто безжально, вкрай обмежуючи свою присутність на репетиціях «Тартюфа». За роки роботи над п'єсою К.Станіславський провів: за одним джерелом – чотирнадцять, за іншим – двадцять репетицій.

Довести роботу до логічного завершення К.Станіславському не вдається. Роботу завершує М.Кедров. Від першої репетиції до випуску вистави пройшло 544 репетиції. Тих, кого вважали майже божевільними, визнають переможцями.

Вивчення документів, пов'язаних з останньою практичною роботою К.Станіславського привело до думки про те, що дослідницька література до певної міри обмежила зміст його творчого заповіту, як звичайно називають його роботу над «Тартюфом». У нашій літературі основний зміст заповіту трактується однозначно: метод фізичних дій – найбільш досконалий метод роботи над роллю і виставою.

А між тим, на першій зустрічі з акторами М.Кедров, передаючи настанови К.Станіславського, говорив: «Спектакль ставиться для того, щоб показати глядачеві виключно блискуче виконання щодо ритму, вміння проводити діалог, тримання вірша». Як бачимо, на перше місце, як головне завдання роботи, поставлено «блискуче виконання щодо ритму». Мені здається, що на цю думку не зважила більшість дослідників творчої спадщини К.С.Станіславського. Цим самим зміст творчого заповіту було обмежено виключно методичними питаннями. Але у К.Станіславського йдеться й про інше. Передовсім про необхідність рішуче змінювати темпоритмічну структуру театрального дійства. Фізично згасаючий геній театру вимагав від акторів більш інтенсивного і стрімкого існування на підмостках. Практична робота над «Тартюфом» показала різноманітність засобів і прийомів для досягнення цієї мети. Як завжди у школі Станіславського, завдання вирішувалося зсередини – як результат чимдалі

більшого загострення, нагнітання, зміни масштабу запропонованих обставин і ставлення до них.

Лише мало обізнана з природою акторської і режисерської творчості людина може вважати, що це завдання легко вирішити. Тільки сторонньому може здатися, що варто лише сказати акторові: «Швидше, швидше! Ритм, ритм!» – і він досягне необхідного. Ні, вважав К.Станіславський, суть у внутрішній техніці. Для нових темпів і ритмів потрібна нова психотехніка – один з висновків К.Станіславського в роботі над «Тартюфом». І все ж, незважаючи на 544 репетиції і понад трирічну роботу над виставою, ритм її, – за свідченнями очевидців, – був спочатку важкуватий і уповільнений. Лише в процесі життя на публіці вистава набула необхідної стрімкості й легкості.

Л.Толстой не міг пробачити В.Шекспірові недостатньої вмотивованості вчинків його героїв. Він міркував, вочевидь, як романіст і як читач. Шекспір же знав, що актор завжди привнесе у виконання «що він Гекубі, що вона йому». Шекспір писав для сцени, отже – для акторів. Нагромадження у п'єсі конкретики подробиць садовить її на міліну даного часу, не дозволяє творові мандрувати століттями.

Мольєр, подібно до Шекспіра, так само мудро відкидає подробиці, хоч якими б вони здавалися важливими.

Що ми знаємо про минуле Тартюфа? Нічого. Абсолютно нічого. Єдине – нібито він з аристократичного роду, нібито мав якийсь маєток. І все. Познайомився він з Оргоном у церкві, де своїм звертанням до Бога справив на нього надзвичайно сильне враження. Наприкінці п'єси ми ще дізнаємось, що він – відомий авантюрист, що за ним – багато злочинів. Рецидивіст, по-нашому. Але яких саме злочинів – знову ж таки невідомо. До чого він прагне в житті? Про це у Мольєра – ані слова. Чи досяг він оволодівши добром Оргона, того, чого хотів, чи в нього є ще якісь прагнення – про це Мольєр мовчить. І як добре, що мовчить. Мольєр дає лише те, без чого не може відбутися інтрига. Але він позбавлений суєтного бажання сказати нам усе. Він, як і Шекспір, – актор. Тому він знає – про інше актори здатні розказати своїм виконанням. Бо зіграти у мольєрівському «Тартюфі» лише інтригу – значить не зіграти Мольєра.

Що Тартюф ханжа й лицемір, відомо кожному. Це хрестоматійно. Але, зрештою, і святенництво і лицемірство можуть залишатися лише особистими якостями. І не більше. Отже, Тартюф страшний не тим, що він ханжа і лицемір. А тим, в ім'я чого він лицемірить. Вчитуючись у текст, не можемо не помітити його нестримного прагнення до пригнічення свого оточення, придушення вільного духу свободи особистості. В домі Оргона він усім позатикав роти. «Ні кроку не ступить, нічого не скажуть, / Поки вони не зволють на те ухвалу дати».

Лицемірство Тартюфа – лише пристосування для досягнення абсолютної влади. Ця обставина, на мою думку, якось випала з поля зору тих, хто писав про твір. Та навряд чи слід сприймати це як неухвагу. Скоріше – навпаки, як граничну увагу. Думка про прагнення нікчемності до абсолютної влади не могла бути висловленою без наслідків для того, хто на це зважився б.

Тартюф небезпечний не стільки тим, що може зробити нині, скільки тим, що може зробити в майбутньому.

«У Мольєра скупой скуп, да и только». Це Пушкін. Розум блискучий, стрімкий і натхненний. З ним так не хочеться сперечатись, бо і серед геніїв він геній. І все ж таки не можу не сказати (хай мені вибачають), що, як на мене, у цьому вислові не вистачає двох слів. Лише двох. На самому початку. А саме: «Здається, що <...>» І так справді здається до певного моменту. А далі – далі сам Пушкін нас попереджає, що висока комедія тому й висока, що в якийсь момент наближається до трагедії. І це ж бо не чись, а пушкінське відкриття, яке й донині щодо Мольєра ще не осмислено повною мірою. Мольєр, котрий має трагічні корені, ще не зіграний.

Кажу про це студентам. Слухають серйозно, сприймають з інтересом. Можливість творчого відкриття завжди внутрішньо активізує. Проте дійти в практичних пробах до трагічного відчуття подій п'єси, якщо і вдавалось, то лише у другій її частині. Можливо, це тому, що у студентів, як у дуже молодих людей, ще не сформувалося трагічне відчуття часу і себе в ньому. А без цього зіграти Мольєра – за Пушкіним – неможливо. Трагічне відчуття буття має бути складовою природи творчого організму актора, якщо серйозно думати про драматичні ролі. Зрештою, в роботі над серйозною драматургією викладачі майстерності актора так чи інакше завжди приречені стикатися з певною, якщо можна так сказати, внутрішньою недостатністю студентів, пояснення якій одне – молодість, обмаль досвіду. Отож у певних випадках – вимагати більшого просто нереально. Але й не акцентувати на цьому увагу студентів – означає не дбати про їх духовне зростання в майбутньому. Педагогіка має завжди пропонувати одяг на виріст.

У творі митця, на думку Л.Толстого, ми шукаємо насамперед його самого. У «Тартюфі» особистість Мольєра зачаровує, закохує в себе. Гострий розум, блискуча фантазія, відшліфованість філософської думки до лаконічного афоризму, а гумор – узагалі на всі смаки. Довершеність в усьому. Крім фіналу. Він несподівано постає білонитковим, відверто водевільним. В ситуації, коли Оргонові нічого не залишається, як тікати з дому, з Парижа, з Франції, скоріш за все без будь-яких надій повернутись, в цю хвилину з'являється посланець короля – і за кілька хвилин п'єса благополучно завершується. І все тому, що

король далекоглядний, що король має добре серце, що король... король... король... Так схилімося ж перед королем... так віддамо ж королеві... так покладемося ж на короля... так підемо ж до нього зі словами вдячності за все...

І все ж за геній Мольєра не соромно. За його геній боляче. Фінал «Тартюфа» – за контрастом з усією п'єсою – дає буквально фізичне відчуття безпомічної приниженості Мольєрової душі, змушеної підкорятись правилам гри. Людовік XIV підтримував митців, вони ж віддячуючи, змушені були його славити. І славили. А Мольєр, окрім усього іншого, мав ще й подбати, як урятувати «Тартюфа». Подумати лише: знадобилось п'ять років боротьби для здобуття «посвідки на проживання» одному з найкращих творів світової драматургії. **П'ять років!** Спробуємо зрозуміти логіку Мольєра: ну, не тричі згадаєш короля, а три рази по три (все одно потім постановники зроблять куп'юри), так зате ж п'єсу буде врятовано. І Мольєр плазував, «розмазувався». За це не великодушно пробачати чи поблажливо жаліти його треба, а спробувати відчути безмежну вдячність його смиренній душі, яка спромоглась стати вище за гордість. Зрештою, й заради нас.

Оргона можна грати різним. Але в жодному разі – примітивним. Хоча традиція виконання Мольєра: пани дещо недоумкуваті, слуги неодмінно кмітливі, до настирливості дотепні й до миготіння в очах метушливі.

Якщо Оргон істота примітивна, то висока комедія одразу ж перетворюється в комедію банальну. До того ж, коли, скажімо так, не дуже мудрі актори роблять своїх персонажів дещо придуркуватими, то виходить такий собі примітив у квадраті, від якого верне навіть малих дітей. Тракткування Оргона примітивом не дає можливості говорити не те що про трагічність колізії, воно знімає навіть драматичну ноту сценічної дії. Так йому й треба, як кажуть. З дурнем інакше й бути не може. «Склад злочину» при такому підході зникає. Пересічний випадок.

Якщо ж засліпленням уражено людину розумну, тоді створюються передумови для трагічної колізії. Тоді утворюється живий зв'язок: Мольєр – ХХ століття. Бо історія ХХ століття може бути викладена (і тут не буде перебільшення) як трагічний серіал про історію віри в нові ідеї з наполегливим (до фанатизму) прагненням їх реалізації та наступною, майже невідвратною, кривавою розв'язкою.

Історичні паралелі часто-густо не сприймаються студентством у чуттєвій площині. Історія для них (можливо, поки що) – сума фактів для запам'ятовування до найближчого іспиту. Але саме життя останнього десятиліття дає такі приголомшливі приклади до «Тартюфа», перед якими фантазія Мольєра здається чи не надто скромною. Засліплення паморочило мозок не одному, а десяткам мільйонів, які йшли на мітинги і демонстрації, скандували і поклонялись. Суспільство було наче вражене епідемією суцільної ОРГОН ізації.

Розмовляю про все це зі студентами, але не можу позбутися відчуття, що вони мене погано чують. Їх особисто не торкнувся трагічний подих подій кінця віку. А власний досвід ще мовчить.

Якби К.Станіславський в останні роки життя (це друга половина тридцятих років минулого століття) не був захоплений великою метою – встигнути передати все, що ним накопичено і відкрито в мистецтві, – він був би глибоко нещасною людиною.

Образами слуг Мольєр почав підготовку до народного гуляння з нагоди взяття Бастилії.

Мопассан співчував повіям, Горький – вуркаганам, Мольєр – слугам. А закінчилося, зрештою, тим, що пролетаріат – сіль землі, і вся справа – в його диктатурі. Спробували й диктатури. Але, хвалити Бога, не пролетаріату, а тих, хто взявся представляти його інтереси. А якби пролетаріат узявся за діло, то чи багато населення залишилося б у країні?

І все ж таки слуги у Мольєра прекрасні.

Доріну не хочеться грати так, як зазвичай грають мольєрівських слуг. У звичному підході вони завжди занадто кмітливі, занадто оптимістичні, їм не властиві сумніви та особисті драми. У Мольєра немає навіть натяку на якесь минуле Доріни, на її особисте життя. І віку Доріни Мольєр теж не зазначає. Їй може бути і тридцять, і шістдесят. Створити роль – значить впустити в себе все її минуле з потрясіннями і рубцями.

Становище Доріни таке, що їй уже встигли нам'яти боки. Щось, значить, трапилось у її житті, якщо немає в неї життя особистого. Що? Щось, що закінчилось нічим, тобто драмою. Після цього ти наповнюєшся лише особистим життям тих, з ким живеш поруч. Треба прожити катастрофу власної долі. Після цього очі назавжди наповнюються смутком, а характер стає бойовим і самостійним. Такі люди сумують лише тоді, коли залишаються наодинці. Їхнє особисте горе знає лише їхня подушка. А на людях вони підтягнуті, веселі, почувши смішне – сміються першими. Часом може здатись, що їм живеться легше за всіх. Так здається. А інакше їм і не можна. Інакше вони розклеяться, а гордість цього не дозволяє.

Все це міркування дуже загальні, лише напрямок для уяви. Конкретика повинна йти від виконавиці, її уяви, її особистого досвіду, і, що найголовніше, – чи знала вона людину чимось схожу на таку Доріну.

Ефросівський «Тартюф» підкорив відсутністю звичного Мольєра на сцені. Такого собі бадьоренького Мольєра, з надмірно яскравими фарбами (від чого

зникає відчуття життєвої першооснови характеру), Мольєра без міри емоційного. Все це породжує якийсь кондитерський ефект – квіточки з крему на торті, оздоблені шматочками мармеладу. Вистава А.Ефроса познайомила зовсім з іншим Мольєром – живим, розумним, елегантним, з характеристиками несподіваними, ніде раніше на баченими. Чудовий гумор, справді високий. У виставі А.Ефроса Мольєр дихав життям справжнім, не театральним.

За кількістю тексту роль Тартюфа поступається іншим ролям п'єси. У Оргона 330 рядків віршованого тексту, у Доріни – 365, у Клеанта – 251. Тартюфові автор дав 294 рядки.

Фактично у Тартюфа дві розгорнуті сцени, обидві з Ельмірою. В першій сцені він спокусник, майже гвалтівник (це як зіграти), якого несподівано викривають. Він вдало вивертається і, шантажуючи Оргона розлученням, отримує в компенсацію за начебто приниження і страждання все його майно. У другій сцені він наполягає, щоб Ельміра віддалась йому «за власним бажанням». От і все. Є ще остання дія. Це вже інший Тартюф. Він упевнений у собі. Король, так він вважає, на його боці.

Якщо йти тільки за текстом, то в першій сцені Тартюф – спокусник, у другій – вимагач сексуальних послуг. Таким чином, роль Тартюфа легко можна звести до такого собі сексуально занепокоєного типу. Вийде своєрідний інваріант Дон Жуана. А в ньому головне зовсім інше – безмірне бажання абсолютної влади. Ельміра для нього – навіть не епізод, а лише можливість задовольнити потреби власної природи. Головне ж – пробитися туди, нагору, в оточення короля, і стати для нього людиною номер один. Він усіх навчить, усе закрутить так, що ніхто й писнути не зможе. І без усіякого там вільнодумства та іронії, що нею отруєно все в домі Оргона. Самого ж Оргона разом з його сімейством він засадить до тюрми найпершими.

Як і належить великим, Мольєр гранично скупий на ремарки. Але якщо вже він щось підказує (наприклад, мізансцени), то попри те, що від часу написання комедії минуло понад триста років, ремарки-мізансцени Мольєра «грають» і в сьогоднішній залі для глядачів.

Сваряться молоді. Валер на заклик Доріни до примирення говорить: «Навіщо?» Але при цьому, за підказкою Мольєра, подає Доріні руку. «Для чого?» – питає Маріанна, але теж простягає руку для примирення. Публіка, звісно, сміється. Патент на відкриття безвідмовного комедійного ефекту – «ножиць» тексту і фізичної поведінки – має бути виписаний на ім'я Мольєра.

Переконаний, що під будь-яким рядком тексту Клеанта підпишеться кожна порядна людина. Насторожує лише одне – цього тексту надто багато. Клеант

усе говорить правильно. Але, по-перше, занадто правильно. А по-друге – забагато.

Нам нічого невідомо про життя Клеанта. Відома тільки його позиція в головному конфлікті. Можна лише уявити, як би розшматували драматурга на деяких засіданнях художніх рад, які ще донедавна правили бал біля підніжжя театрального Олімпу. Перепало б йому і за жанрову еkleктичність, і за нечіткість характерів окремих дійових осіб, і за популяризацію фрейдизму через образ заголовного героя, і за відсутність мовної персоніфікації...

Клеанта треба придумувати.

К.Станіславський добивався від виконавця ролі Клеанта лише гостроти діяння словом. Про роль він закликав не думати.

У А.Ефроса довелося побачити не першого, а другого виконавця ролі Клеанта. Задум прочитувався дуже чітко. Клеант тут заводився з півслова, його починало нести тільки-но починав говорити, зупинитися він уже не міг, втрачав здатність бачити і чути, перебуваючи у полоні свого обурення. Часом навіть було незрозуміло, про що він говорить. Клеант поставав як нещасна жертва власного темпераменту, яка вже змучилась від самого себе. Цей персонаж розуміє, що його постійні поразки (при тому, що він переконаний – правда на його боці) відбуваються через його невгамовний темперамент, але нічого не може з собою вдіяти.

Таке трактування, як на мене, було безперечним творчим відкриттям. Подібний психологічний тип насправді існує. Але до вистави А.Ефроса бачити його на сцені не доводилось. Водночас, що надзвичайно важливо, трактування залишалось у просторі обраного жанру. Всього цього критики, які писали про виставу, вважаю, не помітили.

Часом хочеться, щоб Тартюфові протистояла людина, яка не викликала б такого співчутливого до себе ставлення чи поблажливої посмішки. Бо, зрештою, що є у порядної і совісної людини, як не слово і власний приклад. Та Клеант, цей своєрідний прародич грибоєдовського Чацького, не помічає, що стукає в двері, котрі давно вже виламані. Він не розуміє того, що розуміє глядач, – там, де гуляє протяг цинізму, марна справа закликати до моральності. Ми, глядачі, це знаємо, він – ні. Це й породжує комедійний ефект. Тут справді високий гумор, бо крім того, що це смішно, це ще й прикро.

Виконавцеві ролі Клеанта приношу на репетицію уривок з «Минулого і дум» А.Герцена. Він згадує про В.Белінського.

«Але в цій сором'язливій людині, в цьому кволі тілі жила могутня, гладіаторська натура: дійсно, це був сильний боєць! Він не вмів проповідувати, повчати, йому потрібна була суперечка <...> він кидався на супротивника барсом, він рвав його на шматки, робив його смішним, робив його жалюгідним

і по дорозі з незвичайною силою, з незвичайною поезією розвивав свою думку. Суперечка закінчувалась дуже часто кров'ю, яка у хворого лилася з горла; блідий, задихаючись, з очима, спиненими на тому, з ким говорив, він тремтячою рукою підносив хустинку до рота і спинявся, глибоко засмучений своєю фізичною слабкістю. Як я любив і як жалів я його в ці хвилини!»¹

Деся тут хотілось би шукати і задум ролі Клеанта, бо нинішнім Тартюфам просто так, без крові, вже нічого не доведеш.

Даміс – найчесніша людина з усіх героїв п'єси. Він не здатний навіть на маленьку хитрість. Хитрує Ельміра, хитрує Доріна. Даміс же знає лише один спосіб боротьби з Тартюфом – набити тому пику. Даміс – чудовий син. Його наскрізна дія – допомогти батькові прозріти, захистити його. Оргон безмірно несправедливий до нього, але Даміс жодним словом не осуджує батька. Коли Оргон виганяє його з дому, глядач повинен про себе кричати: «Що ти робиш?! Ти помиляєшся! Він не винний! Він каже правду!» В ідеалі виконавець має прагнути до такої реакції глядачів. Даміс любить батька так, як люблять у п'ятилітньому віці. Дітей часом лають і навіть карають незаслужено, а вони не тільки не тримають образи, а ще більше обожнюють батьків.

Фліппота – роль без слів. Такі ролі – справжній клондайк для обдарованих людей. Вони для тих, хто дійсно хоче грати.

Роль без слів – найцінніший фоліант, у який забули вдрукувати текст.

Роль без слів – можливість зіграти те, що поки що не зіграв, але прагнеш.

Роль без слів – перевірка на щирість ставлення до професії.

Роль без слів – тест на визначення рівня розвитку уяви й багатства творчої фантазії.

У роки, коли релігія вважалась опіумом для народу, трактування ролі Тартюфа спиралось на перший варіант п'єси. Там Тартюф – священик. Згодом Мольєр відмовився від цього. Нас намагались запевнити, що зроблено це було заради того, щоб урятувати твір, хоч це, мовляв, і не відповідало справжнім думкам автора, який прагнув викрити брехливість служителів культу. Ось, мовляв, які вони насправді – ці самі священики та їм подібні.

У відповідності з таким розумінням Тартюф трактувався зовні смиренним, благочинним тихонею, в душі якого палає вогонь злочинної хтивості. Такий собі напівзігнутий, з посмішкою слизняка, обережненький дядечко. Його головний гріх вбачали в тому, що він, прикриваючись словами про Божі заповіді, домагається близькості з дружиною свого благодійника. Хтивий, а прикидається святошею. Отже, святоші – розпусники. Оце й уся мораль. Мольєра використовували як підручного у боротьбі з так званім «релігійним дурманом».

А між тим сьогодні місце під сонцем посідають тартюфи, зліплені з дещо іншого тіста. Природа їхньої поведінки змінилась. Нинішні – не скромники і не тихоні. Вони безцеремонні й агресивні. Нахрап і ще раз нахрап – їхнє гасло.

У листах до Людовика XIV з проханням зняти заборону з «Тартюфа» Мольєр, відкидаючи закиди, що на сцені демонструється порок, нагадує, що заголовний герой з'являється у нього лише в третій дії. Це, на думку Мольєра, мало переконати, що він усіяко намагався позбавити сценічного часу того, хто постає в п'єсі носієм пороку. Листи Мольєра наводять на думку, що якби він не залежав від надто критично налаштованих глядачів, то цілком імовірно, що п'єса мала б дещо інший вигляд. Мольєр не дозволяв собі розказати про Тартюфа все, що він насправді міг би розказати. Він був змушений «тримати» свого головного героя за кулісами до третьої дії. Ми в цьому аспекті можливості маємо значно ширші. Нас не може не цікавити тема «Тартюф наодинці з собою». Бо тільки тоді він справжній.

У глядацькій залі повільно згасає світло. Ми чуємо, як хтось для самого себе, собі під ніс, мугиче якусь одному йому відому мелодію. Завіса відкривається – на сцені майже темно. Можна побачити лише напівосвітлені окремі предмети: ваза, скульптура янгола з луком, стіл, розкішні крісла. В одному з них нібито хтось сидить спиною до нас. Це Тартюф. Ми бачимо, що його рука тримає батіг. Він мріє. Мріє, як цим самим батоном, яким він про людське око приборкує свою плоть (він старанно утверджує цю ідею в свідомості домочадців), цим батоном він розмахуватиме над головами всіх і вся, змушуючи схилитися все нижче і нижче – випеченими пиками в пилюку та багно.

Що, неприємно? А мені приємно було з моїм розумом і талантами схилитися перед вами, нікчемними нездарами, безстатевими примітивами, котрі не вміють навіть чогось бажати? Ні, будьте вже там, де вам належить. І батоном над головами – щоб у вухах свистіло, щоб вимолювали своє звільнення. Він ще посвистить над ними всіма.

А палац свій обставить так... так... Він ще не знає як, але ось ця ваза (з делікатністю досвідченого антиквара бере її до рук), так, вона гідна стояти в нього, річ прекрасна, таку міг створити лише великий майстер. Так, він візьме її в своє майбутнє життя. А воно – воно там, за шторою, за вікном, з якого видно палац короля-Сонця. Там його життя – у блиску, розкошах і владі. Колосальній владі. Усе так близько, варто лише простягнути руку і... І раптом сміх... Голосний, нестримний, дзвінкий, безтурботний, молодий, щасливий... Це вони, Оргонове сімейство. Над ним сміються, не інакше. Нікчеми, розчавив би їх і не скривився б. Але ще не час. Він продовжить свою гру. Хай вони чують, як він безжальними ударами мучить свою плоть, щоб бути достойним Божої

ласки. Бити себе він, звичайно, не буде, але Оргонові дебільята хай думають, що це по його спині гуляє батіг. А вони все сміються, вони не чують, як він тут заради них старається. Цей сміх нестерпний для нього. Біологічно. Він повинен його припинити. І він кричить: »Лоране! Приберіть волосяницю і покаянный бич!» (Ну ось, нарешті сміх припинився. Почули, херувимчики. Слушайте далі.) «Моліться!» (Це їм, звісно, а не Лорану.) «Хай десницю Господь пошле на вас». (Це теж їм. Ви грішні, я це бачу, але, як Божий чоловік, я не мстивий, опікуюсь лише благом ближніх.)

Та вони знову сміються. Здається, вони розгадали його режисуру. Ну і біс з ними. Зрештою, вони взагалі ніщо! Головне – Оргон. А вони... Та пішли вони всі! Тільки мріяти зашкодили.

А.Ефрос у «Продолженні театрального роману» практично не згадує імен своїх сучасників. Тому кілька абзаців, присвячених перекладачеві «Тартюфа» М.Донському, – вияв надзвичайно високої оцінки його праці. Переклад і справді блискучий. Він вишуканий у передачі думки, легкий для сприйняття, в ньому відчувається епоха і водночас він позбавлений архаїзмів. В історії російського театру це вже сьомий переклад російською мовою. У нас же всього два переклади. Перший був зроблений у Львові Остапом Левицьким, і за ним було уперше на українській сцені театру Товариства «Руська бесіда» виставлено п'єсу Мольєра під назвою «Святоша» у 1879 р. Однак цей переклад не був опублікований і текст його досі не знайдено². Переклад же Володимира Самійленка, видатного українського поета й перекладача, опублікований уперше 1901 року³. Воно якось не випадає критикувати першопроходця, але... але... але.

Щоб пристойно зіграти «Тартюфа», потрібен не просто хороший, а блискучий переклад. Бо зіграти цю п'єсу без стрімкого темпоритму неможливо. А при правильному темпоритмі текст має бути абсолютно прозорий і зрозумілий. Як у Мольєра. Добитися ж цього при логічно заплутаному перекладі неможливо. Тому в процесі роботи над нашою виставою приблизно п'ята частина тексту зазнала певних редакторських виправлень. Але насправді українському театрові потрібне не редагування застарілого перекладу, а бездоганно довершений новий переклад «Тартюфа». Геній Мольєра заслуговує на нього.

Між іншим (а може, й не між іншим), тоді й студенти не приходитимуть на репетиції з зітханнями – «от у російському перекладі так добре звучить...» Можна скільки завгодно говорити про достоїнства української мови (достоїнства очевидні для кожного, хто має слух), але в якийсь момент студент отримує роль і бачить: вона складається зі слів, які важко вимовити, а якщо й вимовиш, то будуть вони незрозумілими, а якщо й зрозумілими, то не обов'язковими, а якщо й обов'язковими, то позбавленими вишуканості тощо.

Або жити з кляпом у роті, боячись поворухнутися, з постійною загрозою бути розчавленим, приниженим, або... Боротьба двох устремлінь: з одного боку – до життя вільного, сповненого радощів, а з другого – прагнення підкорити своїй волі і примхам усіх довкола. У боротьбі цих двох прагнень і міститься головний конфлікт п'єси.

Готуючи роль Тартюфа, треба знати і про Сталіна, і про Берію. І про більш близьких до нас осіб.

XIX століття шліфувало грані жанрів. І в драматургії, і в акторському мистецтві. Блукаючи коридорами жанрів, перша половина XX століття виявила велику кількість дверей, у які ніхто з митців ще не стукав. Виявилось, що в кожного з класичних жанрів є чимала рідня. Виявилось, що реалізм може бути не тільки критичним, а й фантастичним, і «відточеним до символу», що комедія може бути і гротеском, і фарсом тощо.

Друга половина нашого століття рішуче розсунула естетичні рамки вистави за межі одного жанру. Взаємопроникнення і взаємозлиття жанрів нерідко породжувало естетичні одкровення. В єдиному сплаві поєднувалось те, що раніше здавалося несумісним. «Ошинеливание» А.Ефросом гоголівського «Одруження» дало напрямок пошуків багатьом театральним режисерам.

У Ф.Фелліні в «Репетиції оркестру» сплав був інший. Про пересічну репетицію оркестру він розповідав майже як хронікер, котрому ще доведеться при монтажі чимало попрацювати ножицями. Та у фіналі картини її документальна стихія раптом змінюється. Репетиційне приміщення несподівано починає здригатися від ударів гігантської кулі. Що це за куля, звідки вона взялася, як запобігти катастрофі – всіма цими питаннями Ф.Фелліні не переймається. Бо він уже не хронікер, а автор притчі про те, що люди, покликані робити одну спільну справу, лише опинившись на руїнах, нарешті починають її робити злагоджено і натхненно. Так що, для того, щоб ми отямилась, нам потрібна катастрофа? Це питання непокоїть Ф.Фелліні.

І все ж таки першим, хто спробував здружити різні (часом полярні) жанри, був Мольєр. У «Тартюфі» йому напрочуд органічно вдалося поєднати і фарс, і водевіль, і народну комедію, а, на думку К.Станіславського, й елементи трагедії.

Фліппота не має жодного слова, жодного вчинку. Але студентка, призначена на цю роль, весь час прагнула віднайти щось цікаве в своїй безсловесній героїні. Так хотілось їй допомогти.

П'ята дія. Валер наполягає, щоб Оргон негайно тікав з дому. Оргон погоджується і вибачається за несправедливе ставлення до Валера.

ОРГОН. Та, дякувати вам, знайду я інший час.
Далі у Мольєра такий текст:
ОРГОН. Прощайте всі. Глядіть...
КЛЕАНТ. Тікайте вже.
З'являється Тартюф.
ТАРТЮФ. Заждіть, добродію, не кваптесь утекти!

Оргон ніяк не може зважитись на втечу. Він розуміє, що кидає свою сім'ю напризволяще. Без мовчазної згоди всього сімейства він на таке рішення не зважиться. Цей момент – переломний у сцені, його не можна грати в інерції стрімкого темпу останньої дії. Ритм має ще більше нагнітатись, а от темп треба уповільнити. Оргон повинен прийняти доленосне рішення, може, найголовніше в його житті. Лише переконавшись у підтримці кожного члена родини, він зважується тікати. Рішення лягає на слова «та дякувати вам знайду я інший час». Це, власне, відповідь на настирну пропозицію Валера. Останнє слово – «час» – вимовляється через цезуру, його адресат – усі члени сім'ї, це сигнал до блискавичного збору, наказ, команда Оргона своєму домашньому війську. Враз усі розсипались хто куди. Доріна вже тягне дорожню сумку, Клеант віддає книжку, з якою не розлучався протягом усієї дії, мати знімає з себе медальйон, дочка прибігає з подушечкою, яку сама й вишила, син подає шпагу. Ельміра виносить шкатулку з усіма коштовностями. Миттю валізу складено. Всі погляди зосереджені на Оргоні. Що ж йому сказати на прощання, як прощатися, знаючи, що, може, більше ніколи не доведеться побачитись, що сказати своїм найріднішим, знаючи, що вже нічим не зможеш їм допомогти. А часу не лишається й секунди. Звертаючись до всіх, Оргон промовляє:

Прощайте ж всі. Глядіть...

Кому адресовано «глядіть», який дієвий зміст слова? Студенти довго дошукуються. Навчитись визначати дійову спрямованість тексту – це, власне, одна з головних професійних навичок. Зупиняємось на тому, що «глядіть» звернуто до Клеанта. Його залишає Оргон замість себе найголовнішим. Йому довіряє всі клопоти про сімейство, наказує всіх зберегти. Одне лише слово – а який багатющий підтекст треба в нього вмістити! Добре, як виконавець одразу ж його опановує (репетиція останніх дій взагалі завжди дається легше), а якщо так не виходить, то доводиться довго займатись опануванням підтексту, щоб студент не звикав просто життєподібно перекидатись словами.

Останнє слово Оргона закінчується багатьма крапками (так і в декількох російських перекладах). Отже, це мольєрівська пунктуація. А Мольєр – чудовий актор і режисер, до його пунктуації треба бути уважним. (Взагалі, розгадування дієвого змісту авторської пунктуації – одне з професійних задоволень).

Що можна побачити за цими крапками? Поставитись до них як до перерваної думки? Наступні слова Клеанта (Тікайте вже, а ми / Що треба діяти все зробимо самі) до того наче підштовхують. Але темпоритм сцени вже й без того граничний, закручувати далі вже нікуди, та це не дуже й художньо – сцена вже кілька хвилин триває в шаленому темпі. Потрібна перебивка, зміна, контрастність. Це азбука художньої виразності. Отже, треба шукати.

Ще раз переглядаємо логіку поведінки. Суть вчинку Оргона – передача Клеантові обов'язків глави сімейства. Говорити Оргон не може, подих перехопило. Оргон не може собі дозволити розчутитись, він знає свою слабкість – надмірна чутливість. Він повинен стримати себе. Одна його нога вже за порогом, лише останній прощальний погляд. Та тільки він робить розворот, як, схлипнувши, не стримується його мати – пані Пернель. Вона була найбільшою прихильницею Тартюфа, через це й посварилася з усіма. Вона стара і може вже ніколи не побачити свого сина. Звичайно ж, вона розплачеться першою. Окрім усього іншого, це буде ще й новою фарбою в образі, що так важливо для створення обсягу характеру.

Оргон не втримався, кинувся до матері, на мить притиснувся, поцілував. Треба тікати, втрачено дорогоцінні секунди. Він знову біля дверей. І тут не витримує, схлипнувши, Ельміра. Адже вона залишається практично вдовою при живому чоловікові. Її слабкість у цю хвилину так зрозуміла (теж нова риса характеру). Оргон кинувся до дружини. Він перед нею завинив, він любить її зараз – як не любив ніколи, вона стільки зазнала прикростей від нього останнім часом! Обійми, поцілунок. Відступаючи до дверей, Оргон обнімає дочку, по чоловічому міцно тисне руку синові. Ось перед ним Доріна, і її він любить, але рука звично йде в загрозливий жест (його було дуже вдало знайдено студентом), та, схаменувшись, рука розслабилась і провела по голові Доріни. Все! Тепер уперед!

Та раптом несподіване різке схлипування. Хто це? Виявляється – Фліппота. Вона плаче не стримуючись, простягає стиснуту в кулачок руку до Оргона. Той робить крок до неї, вона ж тремтячою рукою кладе йому в долоню кілька монеток. Це все, що в неї є, більше дати вона просто не може, але вона любить його не менше за інших. А може, й більше, але то вже її таємниця.

Таким чином, ми нарешті знайшли для Фліппоти вчинок. Фліппота – людина з низів, тому вона не схлипує, а ридає. Плач – річ заразлива, варто одному за певних обставин не втриматись, розридатись, як очі стають мокрими в усіх, хто поруч. Заридала Фліппота, за нею не витримують усі інші. І от коли Клеант побачить, що і Оргон може не стриматись, ось тоді йому не обійтись без слів автора: «Тікайте вже».

При такому розкритті мольєрівських крапок слово «вже» аж ніяк не марне. Загальний вселюдський плач перериває могутній (виявляється, він може бути і таким) голос Тартюфа: «Заждіть, добродію, не кваптесь утекти».

Найскладніше в роботі над «Тартюфом» – зберегти його форму як твору віршованого. Тут маємо справу з чітко визначеною ритмічною основою організації матеріалу. Звідси – необхідність відповідно вибудовувати процес взаємодії. У віршованій драматургії все має бути підпорядковане ритмові – і процес сприйняття, і процес оцінок, і процес мислення, і процес дії, і процес проживання. Не кажучи вже про пластику. Відчуттям віршованого ритму має бути просякнута кожна мить сценічного існування. Часом студенти проживали начебто і правильно, і наповнено, й органічно, у взаємодії відчувалася справжня гострота, та бракувало чіткості ритмічного малюнка. І репетиція продовжувалась.

У Альбера Камю в «Сторонньому» є така думка: людині досить прожити лише один день, щоб було що згадувати упродовж наступних ста років. А що вже казати про виставу, робота над якою триває не день, і не два. І хоча в цій публікації викладено лише окремі думки й спостереження, що виникали в процесі роботи, проте й вони могли б так само не мати кінця. Бо про такі важливі речі, як зміст повсякденної репетиційної роботи, що включає в себе: визначення лінії поведінки і логіки вчинків дійових осіб, визначення їх мотивації і подальше внутрішнє виправдання, пошук шляхів до врахування індивідуальності студентів, – про все це в цій публікації не йшлося, а між тим саме ця робота є вирішальною у визначенні долі вистави.

Переконаний, що для дипломної вистави майбутніх акторів «Тартюф» Жана-Батиста Мольєра – п'єса майже ідеальна. Вона завжди залишатиметься актуальною, бо тартюфи, на жаль, – народ невикорінно живучий. Отож, можливо, ми ще колись і зустрінемося.

¹ Герцен О.І. Минуте і думи. / Пер. з рос. С.Ковганюка. – К., 1957. – С. 238.

² Користуюся усною інформацією Р.Я.Пилипчука.

³ Мольєр Жан-Батіс. Тартюф / Пер. з франц. В.Самійленка // Літературно-науковий вісник. – Львів, 1901. – Т. 15. – С. 59–90, 187–206. – Того самого року видано у Львові окремою книжкою.

РЕАБІЛІТАЦІЯ ПСИХОФІЗИЧНОГО АПАРАТУ АРТИСТА В ПОСТ-ТВОРЧОМУ ПЕРІОДІ

Статтю присвячено актуальній проблемі подолання виконавчого синдрому пост-творчого періоду. Виходячи з засадничого бачення творчої особистості виконавця через психофізичний апарат, автор розглядає певні правила та прийоми для його відновлення та реабілітації після творчого акту. Пропонується низка прийомів і тренінг для зняття напруги та стабілізації життєвої енергії.

Ключові слова: виконавець, інструмент, психофізичний апарат, психофізична корекція, енергетична сфера виконавця, центр-основа, «срібна нитка», «зерно образу», центр персонажа, емоційні згустки, емоційне сміття, емоційне тіло, психологічний жест – ПЖ, фрази ПЖ, плетиво ролі, мереживо ПЖ.

Статья посвящена актуальной проблеме преодоления исполнительского синдрома посттворческого периода. Исходя из видения творческой личности исполнителя в непосредственной связи с психофизическим аппаратом, автор анализирует правила и приемы его восстановления и реабилитации после акта творчества. Предлагается ряд специальных приёмов и тренинг для снятия напряжения и стабилизации жизненной энергии.

Ключевые слова: исполнитель, инструмент, психофизический аппарат, психофизическая коррекция, энергетическая сфера исполнителя, центр-основа, «серебряная нить», «зерно образа», центр персонажа, эмоциональные сгустки, эмоциональный мусор, эмоциональное тело, психологический жест, фразы ПЖ, вязь роли, кружево ПЖ.

The article covers the important issue of recovery and overcoming of a post-performance syndrome most of the actors and public performers suffer. Seeing the core of an actors' creative personality in his or her psycho-physiological apparatus, author reviews the rules and methods of the rehabilitation of its power and capabilities. The article enclosed with a set of special practices and exercises .

Keywords: *instrument, psycho-physiological apparatus, psycho-physiological correction, actor's egergetic sphere, center-basis, "silver clue", "grain of the image», center of the image, emotional body, emotional clots, emotional garbage, phrases of the psychological gesture, wickerwork of the role, bone lace of the psychological gestures.*

Актор мислить за допомогою напруженої енергії.

Жуве

Європейська наука вже давно перейняла релігійну сентенцію Сходу про об'єднання духу з тілом, а точніше духовність із оглядом тіла як місця боротьби позитивних та негативних потоків енергії. В недалекому минулому П.В.Симонов вважав, що пробуджений потік енергії «виникає під впливом емоційно забарвлених конфліктів»¹ і заповняє гру артиста натхненням, котре об'єднує силовим полем психофізичний апарат із ігровим простором. Саме воно по завершенню дії із засобу творення перетворюється на загрозу органічності тендітного артистичного інструменту. Визначивши таку закономірність як наслідок творчого процесу, ми прийшли до необхідності створення психологічних механізмів з його ліквідації.

Аналіз останніх досліджень та публікацій у царині виконавчого мистецтва свідчить про відсутність цієї теми в огляді артистичної діяльності, тоді як проблема психосоматичного стану людини в медицині вже досить тривалий час досліджується і має практику свого вирішення². У розв'язанні заявленого питання доводиться констатувати новизну наукового розкриття психосоматики артистичної діяльності в парадигмі української мистецької педагогіки. Невирішеній проблемі артистичного неврозу, що породжується неврегульованою енергією й присвячено цю статтю.

Виконавцеві (у найширшому значенні цього слова) потрібен добре налаштований *інструмент* – психофізичний апарат, який би міг забезпечити стабільне виконання професійних завдань без втрат та шкоди, що її заподіює щоденне психофізичне навантаження. Хаотичність, із якою більшість професіоналів шукає допоміжних засобів для збереження належного рівня свого *інструменту* та розвитку його психофізичних якостей, змусила автора замислитися над необхідністю створення цілісної методики виховання психофізичного апарату, а в контексті цієї статті, засобів енергетичного відновлення, що могло б стати в пригоді у розробленні артистом індивідуальної методи, про актуальність якої наголошував М.Чехов³.

Філософія виконавця (актора) виявляється в стилістиці гри, у зануренні на глибину існування та у ставленні до неї, що є результатом віднайдених митцем правил індивідуального буття та його дисципліни в процесі самовдосконалення. Вбачаючи в акторові емпірика, мислення якого закладається почуттєвою

основою дії, ми очікуємо від нього результатів у вигляді різнобарвної емоційної енергії. Тож ми зобов'язані, концентруючи увагу артистів на моментах вивільнення невідомої творчої сили, запропонувати механізм її приборкання по закінченні гри та усвідомлення необхідності контролю за нею.

Автор не полишає пошуку універсальних засобів керування апаратом, незважаючи на твердження скептиків, що таких не існує⁴. Розглядаючи тренінги як особливий розділ дисципліни майстерності актора, до чого нас схиляє К.С. Станіславський, – «*артистам необхідні тренінг і муштра за вказівками «системи»*»⁵, сьогодні ми пропонуємо спеціальний і вже апробований тренінг, та рекомендуємо застосовувати його як «ігровий – узагальненого впливу». Сподіваємося на те, що наші рекомендації зорієнтують виконавців у подальшому пошуку індивідуальних механізмів енергетичної саморегуляції зі звільнення від *пост-творчого синдрому*.

Енергія пост-творчого періоду

Творчість публічного виконавця пов'язана із ризиком. Професор соціальної психології Поль Вайнцваг називає творчу енергію *Силою Особистості* й доводить, що саме Сила, яка вривається до душі персони, відіграє переважну роль у пошуках призначення, а ті, хто «*усе життя є надмірно обережними, так ніколи й не розкриють себе, не дізнаються про свої можливості і не досягнуть Сили Особистості. Хто не ризикує, той не виграє*»⁶. Ризик у роботі публічного виконавця є природною часткою гри, без нього не відбудеться відкриття, він супроводжує імпровізаційний пошук, тож його слід прийняти як неминуче, й до нього треба зводити. Однак перебування в ризику викликає напругу, що виявляється в апараті небажаною, але закономірною розгнужданістю пост-творчого стану.

У природженого виконавця сама лише присутність в ігровому просторі збуджує потужний енергетичний спалах, який спочатку заповнює індивідуальну *енергетичну сферу виконавця**, а надалі переноситься й на аудиторію. Властиве артистові бажання охопити своєю силою весь навколишній простір спілкування є важливою складовою професії і мусить бути розвинене. Розпочати слід із бачення й відчуття себе не у звичному площинному вимірі, а – кулею, що довкола себе організовує середовище гри, стаючи його центром. Творча енергія такої сфери відчуватиметься і пульсуватиме в усьому апараті артиста: в кожній клітині тулуба, ніг, рук і голови, а не існуватиме посадженою на ноги, як це вбачає Е.Барба⁷.

Сприяючи енергетичному прогресові особистості, усвідомлення якої, в нашому розумінні, полягає в ототожненні себе із психофізичним апаратом,

*Поняття, що охоплює присутність артиста на ігровому майданчику у власних почуттях та поширення на нього творчих імпульсів у сферичному охопленні.

артист наближає усвідомлення через відчуття неповторності характеристик власної енергії, яку апарат накопичує, спрямовує та витрачає, як неусвідомлено, так і за наказами виконавця.

На наше переконання, артист мусить вчитися *чутти–бачити* пульс свого внутрішнього ритму, привчаючись до того, що імпульсні еманції, розходячись від його сфери, торкаються всіх суб'єктів спілкування. Для цього в щоденних тренінгах ми пропонуємо практикувати у відчуттях поширення психологічних жестів на ігровий простір, в абсолютній активізації пластики, за параметрами простору. Слід встановлювати межі гри в просторі й часі існування, відповідно до перемінної складової обсягів майданчика, інтуїтивно вивіряючи за цими параметрами затратність енергії і довжину імпульсів, що ними охоплюється простір гри. Так розпочинається навчання з регуляції запасів енергії, що її буде застосовано в грі **тут і зараз**.

Ми вважаємо: енергія, що її закладено в митця від народження, слугує йому й локатором, приймаючи інформацію від творчої сили, реалізує її, дешифруючи художніми образами. А довгоочікувана, вистраждана митцем підказка-інформація сповнює виконавця силою іще на підході до акту гри, та, здійснюючи його омріяну натхненність, охоплює бачення художника, окриляє, і підносить. Та настає час приземлення, і по закінченні творчого процесу артист, як ніхто інший з митців, потерпає від дестабілізуючої енергії образів, тієї що раніше його надихала. Різке припинення активної дії викликає ступор двигуна від незреалізованості пробудженої сили, а неможливість подальшого перебування в ідеальному світі ролі, неминучість фіналу породжують жаль і скорботу. До цього додається інерційна залежність почуттів виконавця від скоєного персонажем: хто був героєм, продовжує почуватися ним і після припинення сценічного існування. Відомий *хтось* на певний час втручається у життя артиста, бажаючи залишитися й за межами гри в її атмосфері, що здатне довести апарат до абсолютного виснаження.

Оскільки у наших вузах надається перевага психологічній театральній школі, почуттєво прожиті перипетії дії перетворюють душевний лад виконавця на колотнечу емоційних поривів. Такі пориви залишаються в апараті артиста у вигляді *емоційних згустків* (термін мій. – Г.М.), або, як їх називає П.В. Симонов, «огнища застійного збудження», які утворюються природним шляхом внаслідок почуттєвого розвитку гри⁸. Від переживань, крізь які проходить душа героя, апарат виконавця одержує психоемоційні травми. На цьому етапі психофізичний апарат, страждаючи від виру енергетичних потоків, які в ньому розгулялися через неприборкані психологічні жести персонажа, усвідомлюючи це або ні, прагне повернення до спокою.

Незважаючи на мінливу природу існування *мережива психологічних жестів* (термін мій. – Г.М.), якими живе персонаж, на душі виконавця роль залишає помітний відбиток. Тож наступною ознакою неврозу є психологічне тиснення, яке, на відміну від блукаючого емоційного згустку, фіксується закам'янілістю душевного стану, що є загрозливим за перше своєю стабільністю. Стерти його та вирівняти поверхню *емоційного тіла* (термін мій. – Г.М.) – завдання реабілітаційних, очищувальних тренінгів.

Пізнання себе у майбутнього артиста розпочинається із зустрічі з власною природою почуттів, для того щоб збагнути, якою саме енергією скеровується його апарат. Тож особливої уваги в навчанні заслуговує пізнання характеристик індивідуальної енергії та при звичаєння до неї, яке розпочинається з відчуття себе енергетичною сферою. Енергія, що в ній пульсує, потребує організації: свого поширення, рівномірно вусібч, для захоплення простору видовища від *центру-основи* (термін мій. – Г.М.) апарату.

Визначимо поняття *центру-основи*, наскільки це дозволяє обсяг статті. Для початку, уявімо *«срібну нитку»* (запозичено з психотерапії. – Г.М.), що є продовженням людського хребта й, виходячи з тіла через тім'я, тягнеться до неба. У такий спосіб людина з'єднується з космосом, забезпечуючи себе його енергетичною підтримкою. У натягнутому положенні нитки ми надаємо хребтові струнності, а всі м'язи розслаблюємо, немов повішений на вішалку одяг. *«Срібна нитка»*, проходячи віссю, серцевиною тулуба донизу, закінчується саме в центрі-основі. Встановлюється його місце розташування відчуттями, які розпочинаються з бачення себе не в площині, а в об'ємі сфери. Ми знаходимо відчуттями цю точку в уявному площинному зрізі тулуба на рівні 7–8 сантиметрів нижче рівня площини пуповини. Знайдена точка повинна бути закріплена в баченні, надійно зафіксована та постійно контрольована. Коли звичка свідомого контролю центру-основи перетвориться на необхідність, неусвідомлену компоненту вашого існування, тоді психофізичний апарат набуде нових можливостей: по-перше, із координації та рівноваги; по-друге, творчі імпульси рівномірно розподілятимуться в усіх напрямках і, по-третє, в апараті визначаться джерело та сховище, що не лише розподіляє й накопичує енергію, а й зберігає її в періоди простою.

Згадаємо про зміщений енергетичний, *уявний центр* героя, за М. Чеховим, котрий сприяє встановленню «зерна образу» (термін В.І. Немировича-Данченка. – Г.М.)⁹. Залежно від параметрів образу: професії, соціального статусу тощо, енергетичний центр-основа переміщується в уявний, надаючи пластичі звучання та емоційності артиста – ознак персонажа. Оскільки такий уявний центр є енергетичною базою та показником характеристик героя, він перебудовує

весь апарат артиста, готуючи його до перевтілення. Переймаючи самотність інакшого існування, апарат виконавця одержує й психофізичні затиски, йому притаманні, до яких із часом звикає й навіть може сприйняти за ознаки індивідуальності. Уникнути цього допомагає повернення уявного центру героя до центру-основи, на абсолютне злиття у просторовому та енергетичному статусі з цим стабілізатором апарату.

Механізм контролю

Дати раду пробудженій емоційності передусім означає вміння керувати почуттєвою природою апарату, і першим кроком до вирішення цієї проблеми є усвідомлення такої можливості. Поширена думка про те, що припинення гри саме по собі призводить до відключення, є необґрунтованою. Апарат справжнього артиста, захочений творчою реалізацією, продовжує продукувати енергію й по закінченні дії. Тож, насамперед, виконавцеві слід прийняти рішення щодо припинення видобутку енергії, попри спротив тієї сторони особистості, яка захопилася процесом, – інструмента, примирити його із неминучістю відключення індивідуального двигуна від потоку ноосфери.

Майбутньому артистові треба *«набути початкових навичок психічної саморегуляції й відновлення психоемоційної рівноваги»*, за висловом К. Дінейка¹⁰, основ психотехніки, що ними володіє більшість майстрів, з тих, які укладають власні методики звільнення психіки від перевантаження. Інколи подібного результату можна досягнути і під впливом зовнішніх факторів: водні процедури, гармонійна атмосфера (музикотерапія) або медитативні вправи. Та незаперечним залишається той факт, що виконавцеві слід навчитися «вкласти інструмент до футляра» на відновлення балансу сил.

Як засіб угамування психіки успішно застосовується дихальна гімнастика з регуляції нервових процесів, що доречно підказує С. Занюк¹¹. Це саме та пора, коли абсолютне керування дихальним процесом стає доцільним. Але ми не погоджуємося зі згаданим дослідником у тому, що відновити душевну рівновагу й подолати ту чи іншу депресію в критичній ситуації людині вдасться за допомогою нових переживань. У разі синдрому емоційного перенасичення додаткові переживання ще більше знесилюють і без того вкрай напружену нервову систему. Можливо, вони здатні дезорієнтувати психіку артиста відводячи її від переживань персонажа, але навряд чи виведуть його зі стану емоційної напруги. У такі моменти виконавцеві необхідно звільнити апарат від енергетичного баласту, котрий у ньому залишив персонаж: приборкати почуття, втихомирити емоційне тіло та заспокоїти фізичне, а не піддавати їх новим навантаженням. Доцільніше зібрати залишки позитивної енергії та спрямувати їх до центру-основи на відновлення сил, а від негативних звільнитися.

Освоєння релаксації розпочинається від уміння визначити особливості психофізичного стану, якого набуває інструмент самим існуванням у персонажі, що в навчальному процесі, позначається психологічними завданнями уроку й застосовується по закінченні кожного практичного заняття. Відповідно до характеристик персонажа (завдання) приймається рішення на користь тих чи інших вправ з очищення апарату або й створення нових, за ситуацією (*див. нижче*). Артист, учень ознайомлюється із самостійним укладанням вправ, які з часом, мусять обов'язково пов'язатися у цілісні тренінги. В майбутньому така потреба виникатиме по завершенню створення образу, оскільки кожна роль потребуватиме свого реабілітаційного тренінгу-контролю над пробудженою сьогодні, в цьому просторі, стихією почуттів.

Сьогодні ми розрізняємо тренінги зі встановлення психофізичної рівноваженості за такою класифікацією:

1. Реабілітаційні – тренінги загального впливу, призначені для звільнення психіки та фізики виконавця від залишків напруги, що виникають у будь-якому творчому процесі. Вони можуть бути груповими – звільнення від стилістичних ознак характерних для всіх виконавців вистави; або виконуватися індивідуально;

2. Рольові – призначені для звільнення апарату від «зерна образу» – фраз психологічних жестів персонажа;

3. Стильові – з перепрофілювання психофізичної техніки артиста за стилістикою гри наступного проекту.

Необхідність у стильових тренінгах переконливо доведена практикою Л.Курбаса, який до кожної вистави, проводив тренінги з перепрограмування апаратів артистів на потребу образного рішення вистави, яке, як відомо, завжди вимагає від акторів нової природи почуттів, що, своєю чергою, має викликати появу нових виражальних засобів¹².

Актуальними в контексті статті є реабілітаційні тренінги, в яких ми вбачаємо два елементи психотехніки встановлення психофізичної рівноваги (*див. нижче*), в чому ми солідарні із С.Занюком, за яким «сила волі полягає в умінні використати у своїх цілях енергію й динаміку мотивів»¹³. Визначимо перший елемент механізму саморегуляції як зняття напруги через встановлення рівноваги життєвої енергії вольовою саморегуляцією. В цьому разі, суворо контролюючи в свідомості всі відхилення від нормованого емоційного стану, артист повертає в обриси власної енергетичної сфери імпульсні спалахи енергії персонажа. Воля застосовується й до другого елементу – аналізу динаміки мотивів, надаючи їм статусу причини проблеми.

Ознайомимось з вольовою саморегуляцією у стислому огляді загальних правил та прийомів.

Правила:

- обов'язкове дотримання єдності проведення тренінгів з урівноваження із простором та часом, в якому відбувалася гра;
- звільнення від головних *фраз ПЖ** персонажа в проробленні фрази протилежного психологічного спрямування. На зразок, якщо рольова фраза: *ударити – відскочити – зловтішатися (сміючись)*, тоді протилежною буде: *погладити (жаліючи) – обійняти (взяти на себе чужий біль) – вколосати (заспокоїти)*;
- тренінги саморегуляції належать до індивідуальних, навіть коли відбуваються у групі.

Прийоми:

1. Силою уяви перемістити *уявний центр* героя на традиційне місце *центру-основи* апарату, що гарантуватиме апаратові стабільність у почуттях, рівновагу та органічну координацію;

2. Вимітання *емоційного сміття*:

– у стані розслаблення проводимо очищувальне дихання. Набираючи повітря проганяємо його по внутрішньому, *емоційному тілу*** і, користуючись у диханні повітрям, наче віником, за кожним видихом вимітаємо на відкритому звуці *сміття – емоційні згустки негативного характеру*;

3. Викочування *емоційного сміття*:

– у позі розслаблення на спині, виконавець провадить уявний огляд тіла. Знайшовши емоційний заряд, який затримався або заблукав, перетворюєте його в уяві на кульку і відкриваєте йому шлях на волю: викочуєте кульку імпульсами хвиль, підштовхуючи її по каналу на вихід із тіла, допомагаючи їй рухатися відкритим звучанням;

4. Струшування:

– виконувати дрібний біг, під час якого робити психофізичні жести – *вібрації зі струшуванням*, – звільняючи тіло від налиплої негативної енергії;

5. Збереження пробудженої позитивної енергії:

– внутрішнім зором повернути до центру усі промені-імпульси, що ними раніше заповнювався простір гри, втягуючи у *центр-основу* імпульси; таким чином, зменшувати своє енергетичне поле до розмірів фізичного тіла. Робити такий збір бажано в епіцентрі сценічної дії персонажа;

– лягти на спину, розслабитися та розпочати уявно пошук *енергетичних згустків*, які залишилися від персонажа в апараті. Відшукавши в огляді внутрішніх каналів переміщення імпульсів, заблукалу пробуджену енергію, що

*Термін автора статті, що розглядатиметься нижче.

** Термін автора статті базується на дослідженнях А.Арто.

носить позитивний характер, уявою наділити ці згустки кольоровими відтінками. Далі, від центру-основи, в уяві слід розлити по всьому тілу теплу прозору воду, затоплюючи ці згустки. Чекати, уявляючи, як вони розчиняються в загальному потоці, і, коли утворюється однорідна в кольорі маса, втягнути її до свого центру-основи. Дихання переважно врівноважене;

– згорнутися «колобком», охопивши руками ноги, сконцентруватися на центрі-основі, вколисуючи силу, яку зібрали.

Не беручи до уваги суто індивідуальний механізм відсторонення артиста від персонажа загальні принципи, присутні в тренінгах, безумовно, лише деякою мірою торкаються суті акторської майстерності, але вони є «необхідним психотехнічним налаштуванням акторського «інструменту», як підтверджує С. Гіппіус¹⁴.

Для проведення поданого нижче загального тренінгу слід ознайомитися з ще одним поняттям – *фраза ПЖ*. Згадаймо: Л.Курбас, оцінюючи М.Чехова у ролі Еріка, як «велику роботу великого актора», вказуючи на динаміку його дій, констатує, що актор «рухається – фразує», чим викликає у глядача захопленість грою¹⁵. Як бачимо, техніка фразування жестів належить до артистичного фаху і оволодіння нею варто розпочати вже на етапі освоєння початкової бази майстерності. Отже, коли кілька психологічних жестів об'єднують намір, спільний темпо-ритм та єдина природа почуттів, то вони утворюють сув'язь, яку ми й називаємо фразою ПЖ. У подальшій професійній діяльності психофізичне тренування фразами ПЖ стане провідним у створенні персонажа та у відновленні природи його почуттів перед вступом до гри. Надалі із фраз ПЖ утворюватимуться внутрішні монологи та *мереживо ПЖ* персонажа, з яким оживатиме *плетиво ролі* (обидва терміна мої. – Г.М.).

Як і будь-яка візуальна практика, вираження думок та почуттів у пластиці щодо дотримання міцної сув'язі психологічних жестів вимагає регулярного тренування у створенні фраз ПЖ на зразок:

– *вибух (радості) – розкрити обійми – нашттовхнутися на перепону – викрутитися зі складного становища – усунутися.*

Підсумуємо: фокусуючи увагу на головних намірах персонажа, які формуються у фразах ПЖ, та розуміючи мотиви їх виникнення, ми вчимося визначати почуттєвий позитив та негатив у природі пробудженої енергії та приборкувати або звільнятися від нього.

Повторюючи комбінації фраз, психофізичний апарат тренується психологічній точності щодо перемінності фізичної форми, коли озвучування, пластика та емоційне забарвлення фраз у цілому та кожного жесту окремо

змінюються, але психологічна сутність обраних дій залишається незмінною. Перевіркою на точність ПЖ є тимчасове відключення одного з компонентів артистичної форми; наприклад, спочатку – звуку, продовжуючи виконання фрази у емоціях та пластиці. Наступним етапом може бути зупинка пластики і продовження існування в звуках та емоціях. Такий досвід розвиває психологічний контроль почуттєвого усвідомлення дії, виховує впевненість *емоційного тіла*, водночас привчаючи його реагувати на поклики почуттів.

Емоційне тіло артиста, як і його м'язовий апарат від навантаження у стресових моментах імпровізаційного існування одержує травми індивідуального порядку, тож, прислухаючись до психотравматичного стану свого апарату, ми вчимося визначати власний механізм керування пробудженою енергією, програмою якого оволодіваємо на практичних заняттях, створюючи індивідуальну психофізичну техніку артиста на загальних принципах.

Висновки

З принципів складається правило існування, в якому життя артиста перетворюється на міф-буття, що потребує ясності, дисципліни й дотримання умовностей. Умовності ж артистичного існування не повинні спиратися на формальну поведінку, але на її суть – психофізичну єдність і взаємозв'язок тілесного та духовного аспекту. Фантазія артиста, бачення та довіра до енергетичної особливості своєї природи є головними засадами індивідуального міфу-буття артиста.

Усі прийоми та правила застосовуються для активізації пошуку власного підходу до розвитку апарату, а також усвідомлення необхідності особистісного вирішення проблем збереження та втихомирення енергії. Встановити правила та дотримуватися їх можна лише після осмисленого відчуття індивідуальних характеристик психофізики, а особливо почуттєвої природи творчої особистості. Перефразуємо вислів А.Мінделла: артист, який зіткнувся з тілесним духом тет-а-тет, повинен прийняти жорстокий виклик: *особисто інтегрувати дух*¹⁶. Так позначається початок особистого шляху в нормалізованні оригінальних енергетичних властивостей, що базується на глибокому чутті індивідуальної органічності. Такий підхід дає змогу глибше зрозуміти феномен психофізичного апарату артиста.

Піклуючись про чистоту духу в тілі, ми пам'ятаємо слова П. Брука: *«Жаринка – в ній уся суть, а її не так уже часто можна зустріти. Тепер стає зрозуміло, наскільки загрозливою, тендітною й вимогливою є театральна форма»*¹⁷. Викладачі передбачаючи звичку до механічності виконання, зобов'язані зосереджувати усвідомлення учнів на контролі за психологічною

основою виконавчої техніки. Оберігання вогню натхнення й контроль за чистотою полум'я є найважливішим завданням у створенні психотехніки творчої особистості.

До того часу, коли артистом буде створено індивідуальні засоби реабілітації, рекомендуємо скористатися поданим нижче тренінгом, у обов'язковому поєднанні всіх вправ ігровою формою *плетива ролі*.

Тренінг узагальненого впливу у пост-творчій реабілітації

Плетиво ролі – Оновлення

Розслаблення

Стоячи, розслабитись, уявляючи себе підвішеним за *срібну нитку до неба*, коливатися в просторі колишньої гри вільно з боку в бік, переступаючи, збільшувати амплітуду руху від краю до краю майданчика. В такому пересуванні повернути уявний центр героя в місце центру-основи апарату для збалансування енергії.

Після повернення в центр-основу провести в уяві подорож апаратом для визначення місць накопичення застиглих залишків емоційного збудження, *емоційних згустків*. Знайшовши емоційний згусток струшувати його з себе, неначе краплини дощу, разом із відкритим звуком рухатися спонтанно в просторі кола й перейти на біг наступної вправи.

«Птах повертається до гнізда»

Продовжувати біг по колу з розкритими руками-крилами, звужуючи траєкторію бігу по спіралі наближатися до гнізда – місця головного існування на майданчику персонажа.

Виконуючи кілька кіл по всій території гри, слід втихомирюватись у монотонності: уникаючи будь-якого акцентування в почуттях, рухах та звуках. У такому завершальному польоті треба ловити вітер, уявляючи, як він здуває з усього тіла напругу.

Зупинитися в «гнізді» й відчути простір колишньої гри. Перемістити уявний центр героя в *центр-основу*. Почати стягувати в пучок, до *центру-основи*, усі промені-імпульси, які були задіяні в заповненні простору під час гри. Далі – обертатися довкола себе, накручуючи енергетичні промені на своє тіло і уявою втягувати їх до свого *центру-основи*, таким чином зменшуючи присутність своєї енергії на майданчику. В останньому моменті ваша енергетична присутність на майданчику має зменшитися до розмірів фізичного тіла, а потім і зовсім заховатися у *центрі-основі*. Закінчити треба вкладаючись «у гнізді» в ПЖ – *опливання* із наступної вправи.

Фрази ПЖ

Фраза складається із трьох психологічних жестів: *опливання* – *пружини* – *вібрації*. Завдання: очиститися, звільнитися засобами ПЖ від затисків та енергетичних згустків.

Опливання: виконується за принципом руху розігрітого воску, що розтікається. Тіло опливає, неначе розплавлений віск, і ця дія може виконуватися на різні боки. Необхідно, простежуючи затиски, розм'якшувати м'язи, в яких напруга розтоплюється й стікає з тіла разом із уявним воском.

Перша *пружина* виводить апарат із *опливання* і концентрується в тому місці, де відчувається найбільший затиск.

Пружина: імітуються рухи різних видів пружин: на скручування – розкручування, стискування–розтягування, згинання–розгинання пластинчастої пружини. Такі дії треба виконувати окремими частинами тіла, там, де відчувається напруга, вона таким чином штучно збільшується для кращого вияву явища. В такий спосіб контролюючи перенесення напруги на місце затиску, ми окреслюємо об'єм проблеми і вивільняємо тіло.

Вібрація: струшування зайвої енергії з місця її зосередження. Видів вібрації два: довкола центральної осі кінцівки або тіла, а також у площині кінцівки чи тулуба.

По закінченні вібрації повертаємося до *опливання* в пошуку затисків, і далі, знову повторюючи всю фразу: *опливання* – *пружина* – *вібрація*, з дотриманням названих завдань на кожен жест.

У розслабленні *опливання*, коли виконавець провадить уявний огляд тіла, знайшовши емоційний згусток, що заблукав, він перетворює його в уяві на кульку, й відкриваючи йому шлях на волю, викочує цю кульку–імпульс, підштовхуючи по каналах своїх кінцівок на вихід із тіла у *вібрації* або *опливанні*. При цьому необхідно допомогти органічними не акцентованими відкритими звуками, але у заспокоєному емоційному стані.

Озвучення виконується вільним звуком до останнього ковтка повітря;

– *Опливання* – випустити звук або набирати повітря зі звуком, не шкодуючи за втратою;

– *Пружина* – супровід коливання звучання від ноти до ноти (шукати інші звукові виправдування);

– *Вібрація* – сміх на видиху та у набиранні повітря.

Перейти до наступної вправи без події, продовжуючи звільнення від затисків, у *опливанні* з якого вийти на *вибух лави*.

«Вулкан затухає»

Озвучення є головним засобом вправи для емоційного звільнення і виявляється в спонтанних первісних звуках разом із пластичним та емоційним вибухом.

Перший *вибух лави* від *центру-основи* в небо, спонтанний, могутній та емоційний на 100%, повинен викинути, неначе розпечену лаву, всю емоційну напругу, що вилітає з тіла в активній пластиці та звуці.

Розслаблення в опаданні на 20% – від витягнутих пальців рук до схиляння голови та зігнутих пліч з опусканням рук. Шукати на розслабленні в апараті залишки збуджених грою емоцій і готувати їх до викиду із наступним вибухом лави.

Другий вибух – на 80%, менш потужний, викидає знайдені енергетичні згустки, вистрілюючи ними з тіла в небо. Розслаблення в опаданні на 40% – від пальців рук до згинання в талії. В затуханні вибуху продовжувати пошук залишку енергетичного сміття.

Третій вибух – на 60%, звільняє тіло від знайденої цього разу зайвої емоційності. Затухання до зігнутих колін – 60%. Пошук залишків емоцій.

Четвертий вибух – на 40%. Затухання – 80%.

П'ятий вибух – зробити на 20% із ледь чутним звуком.

Закінчити абсолютним розслабленням на підлозі.

Для гарантії завершення врівноваження ми рекомендуємо в разі вияву сміття продовжувати вибухи до остаточного вивільнення від них.

Розслаблення

Розслаблення після падіння. Лягти обличчям донизу. Руки розвести в сторони або звести долонями до підлоги під лобом. Поза має бути зручною. Уявити, що ви лежите на піску біля моря теплого дня, вас омиває золотистий дощ, з водою якого енергія минулої напруги стікає з тіла в пісок сірою рідиною, тіло й дух очищуються. Останній огляд провести, уявляючи себе під краплями дощу.

¹ **Симонов П.В.** Метод К.С. Станиславського и физиология эмоций. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. – С. 110. – 139 с. – Библ. с. 129.

² Психосоматика: Взаимосвязь психики и здоровья. Хрестоматия / Сост. К.В.Сельченко. – Мн.: Харвест, 2003. – 640 с.

³ **Чехов М.** Об искусстве актера. – М.: Искусство, 1999. – 271 с.

⁴ **Висоцький Ю.** Принципові питання практики і теорії акторського тренінгу // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого; Зб. наук. праць / Київський нац. Ун-т театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого; Редкол.: О.І. Безгін (голова) та ін. – К.: ВД «ЕКМО», 2008. – Вип. 2–3. – 392 с.

- ⁵ **Станіславський К.С.** Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. – Приложение. Тренинг и муштра // Собр. соч. в 9-ти т. – М.: Искусство, 1990. – Т. 3. – Ч. 2. – 398 с.
- ⁶ **Вайцваг П.В.** Десять заповедей творческой личности: Пер. с англ. Вступ. ст. В.С.Агеева. – М.: Прогресс, 1990. – С. 80. – 192 с.: ил.
- ⁷ **Барба Е.** Паперове каное. – Л.: «Літопис» 2001. – 287 с.
- ⁸ **Симонов П.В.** Метод К.С. Станіславського и физиология эмоций. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962.
- ⁹ **Чехов М.** Об искусстве актера. – М.: Искусство, 1999.
- ¹⁰ **Дінейка К.** Рух, дихання, психофізичне тренування. – Вид. 2-е, перероб. і доп. – К.: Здоров'я, 1988. – С. 10. – 176 с.
- ¹¹ **Занюк С.С.** Психологія мотивації та емоцій: Навч. посібник для студентів гуманіт. факультетів ВНЗ. – Луцьк: Ред.-вид. від. Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1997. – 180 с.
- ¹² **Курбас Л.** Філософія театру. – К.: Основи, 2001. – 918 с.
- ¹³ **Занюк С.С.** Психологія мотивації та емоцій: Навч. посібник для студентів гуманіт. факультетів ВНЗ. – Луцьк: Ред.-вид. від. Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1997. – С. 123.
- ¹⁴ **Гиппиус С.** Гимнастика чувств. – М.: Искусство, 1967. – 290 с.
- ¹⁵ **Курбас Л.** Філософія театру. – К.: Основи, 2001. – 918 с.
- ¹⁶ **Минделл А.** Работа со снавидящим телом // Психосоматика: Взаимосвязь психики и здоровья. Хрестоматия / Сост. К.В.Сельченко. – Мн.: Харвест, 2003. – 640 с.
- ¹⁷ **Брук П.** Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр / Пер. з англ. – Л.: Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005. – 136 с.

ОСОБЛИВОСТІ ФІНАНСОВОГО МЕНЕДЖМЕНТУ У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

У статті розглянуто актуальні питання, пов'язані з фінансовим менеджментом у вищих навчальних закладах (ВНЗ). Управління фінансами стало найважливішою сферою діяльності ВНЗ. Наявність у ВНЗ різних механізмів фінансування, базові макроекономічні показники, що постійно змінюються, ускладнюють завдання керівникам, які приймають рішення з проведення різних фінансових операцій.

Результати проведеного аналізу дали змогу зробити висновки щодо особливостей фінансового менеджменту в сучасних вищих навчальних закладах, обумовлених такими причинами як політика ВНЗ у позиціонуванні на ринку освітніх послуг і регламент в організації фінансово-економічної роботи.

Ключові слова: вищий навчальний заклад, фінансовий менеджмент, стратегія, доход, державне регулювання, бюджетне фінансування.

В статье рассмотрены актуальные вопросы, связанные с финансовым менеджментом в высших учебных заведениях (ВУЗ). Управление финансами стало важнейшей сферой деятельности ВУЗа. Наличие в ВУЗе разных механизмов финансирования, постоянно изменяющихся базовых макроекономических показателей, усложняют задание руководителям, которые принимают решение по проведению разных финансовых операций.

Результаты проведенного анализа позволили сделать выводы относительно особенностей финансового менеджмента в современных высших учебных заведениях, обусловленных такими причинами как политика ВУЗа в позиционировании на рынке образовательных услуг и регламент в организации финансово-экономической работы.

Ключевые слова: высшее учебное заведение, финансовый менеджмент, стратегия, доход, государственное регулирование, бюджетное финансирование.

In the article an author examines pressing questions, related to the financial management in higher educational establishments (INSTITUTE OF HIGHER). A financial management became the major sphere of activity of INSTITUTE of higher. A presence in the INSTITUTE of higher of different mechanisms of financing, base macroeconomic indexes which change constantly, complicate a task leaders which make decision on the leadthrough of different financial operations.

The results of the conducted analysis allowed to draw conclusion in relation to the features of financial management in modern higher educational establishments, conditioned such reasons as a policy of INSTITUTE of higher in keeping at the market of educational services and regulation in organization of financial-economic work.

Keywords: *higher education institution, financial management, income, state regulation, budget financing.*

Проблему фінансового менеджменту у вищих навчальних закладах висвітлювали кандидат економічних наук М.Я.Яструбський у масштабах ЛНУ ім. Івана Франка, – також Юринець В.Є., Цегелик Г.Г.; Донецький національний університет, факультет економіки – доктор економічних наук, професор Ситник Л.С., Дмитренко Г. А.; МАУП – Кондрашова Т.М. У Росії цим питанням займаються Басовський Л.Е., Пиковський А.А., Заводіна А.В., Костин К.Н.

Вивчення зарубіжного досвіду свідчить про різні підходи до фінансування системи (ВНЗ). З середини 90-х років реформи систем освіти – їх державного фінансування – розгорнулись у Великій Британії, Нідерландах, Швеції, Австрії, Франції, Австралії, Італії та Іспанії. Назрівають вони і в Німеччині. Цікавий досвід перетворень фінансової системи галузі в країнах посткомуністичного табору. Загальна тенденція реформування фінансового забезпечення (ВНЗ) розвинених країн тяжіє до державної підтримки галузі, інвестування державою інноваційних процесів. Таку тенденцію витрачання бюджетних коштів можна розцінювати як певне розуміння урядами пріоритетності вкладень в освітній комплекс. У цьому аспекті класичним прикладом є розвиток повоєнної Японії, уряд якої вирішив більшу частину ресурсів інвестувати в охорону здоров'я та освіти.

Система освіти в цілому і вищі навчальні заклади зокрема є складовою частиною соціально-культурної сфери. Це обумовлює низку особливостей у постановці менеджменту і його підсистеми – фінансового менеджменту. Передусім треба зауважити, що висока соціальна значущість освітніх послуг обумовлює жорстке регулювання цієї сфери діяльності з боку держави. Стосовно фінансового менеджменту слід зазначити, що у сфері державного регулювання в системі вищої школи перебувають і доходи ВНЗ, і їхні витрати.

Фінансовий менеджмент – це механізм керування фінансовими ресурсами; це застосування різноманітних методів і заходів щодо забезпечення підприємства фінансовими ресурсами з метою максимального зростання його доходів та досягнення фінансової стійкості. У ринкових умовах неможливо керувати будь-яким підприємством без опанування мистецтвом фінансового менеджменту.

Фінансовий менеджмент являє собою процес розробки цілей управління фінансами й здійснення впливу на них за допомогою методів і важелів фінансового механізму.

Фінансовий менеджмент як будь-яка наука має один метод дослідження – діалектичний. Конкретними інструментами дослідження фінансового менеджменту є наукова абстракція, аналіз і синтез, економіко-математичне моделювання фінансових процесів тощо.

До структури фінансового менеджменту включають п'ять елементів:

- 1) Фінансові методи: планування, прогнозування, інвестування та ін.;
- 2) Фінансові важелі: прибуток, доход, амортизаційні відрахування, фінансові санкції та ін.;
- 3) Правове забезпечення – закони, укази, статuti юридичних осіб;
- 4) Нормативне забезпечення – норми, інструкції, методичні вказівки;
- 5) Інформаційне забезпечення – інформація різного роду.

Принципами управління фінансовим менеджментом є:

- Принцип фінансової стратегії, що визначає можливість збалансування матеріальних та грошових ресурсів.
- Принцип стратегії управління – тобто виявлення можливостей розширення виробництва, прогнозування інноваційних варіантів розвитку, пошук альтернативних шляхів прийняття рішень, вибір нових шляхів фінансування.
- Контроль за виконанням прийнятих рішень.
- Врахування попереднього досвіду та його екстраполяція на майбутнє.
- Орієнтація на екстремний характер прийнятих рішень.
- Визначення непередбачених наслідків (впливу зовнішніх факторів).

Підходи до вирішення управлінських завдань можуть бути різноманітними, тому фінансовий менеджмент є багатоваріантним. Багатоваріантність фінансового менеджменту означає поєднання стандарту і неординарності фінансових комбінацій, гнучкість методів, дій у конкретній господарській ситуації. Головне у фінансовому менеджменті – правильна постановка цілі, що відповідає фінансовим інтересам об'єкта управління. Фінансовий менеджмент – динамічний. Ефективність його функціонування залежить від швидкості реакції на зміну умов фінансового ринку, фінансової ситуації, фінансового стану об'єкта управління. Тому фінансовий менеджмент повинен базуватися на знанні

стандартних прийомів управління та вмінні швидко й правильно оцінити конкретну фінансову ситуацію, на здатності швидко знайти хороший вихід із ситуації. У фінансовому менеджменті готових рецептів немає і не може бути. Він навчає, як, знаючи методи, прийоми, способи вирішення певних господарських завдань, може досягти успіху конкретний господарський суб'єкт.

Необхідно визначити головну мету фінансового менеджменту – забезпечення максимізації добробуту власників підприємства в поточному та перспективному періодах, раціональне використання ресурсів для створення ринкової вартості, здатної покрити всі витрати, пов'язані з використанням ресурсів, і забезпечити прийнятний рівень доходів.

Видається доречним питання про необхідність застосування і можливості адаптації методів та інструментів фінансового менеджменту, що їх використовують у комерційних організаціях, до фінансово-господарської діяльності державних вищих навчальних закладів. На це питання можна дати ствердну відповідь, обумовлену ситуацією, що склалася в останнє десятиліття у вітчизняній вищій школі. Перетворення державного вузу в самостійний господарюючий об'єкт ринку освітніх послуг і наукових продуктів, розвиток державного і недержавного секторів цього ринку, посилення конкурентного суперництва між вузами та іншими науковими і освітніми структурами, формування значної частини бюджету державного вузу за рахунок доходів від позабюджетної діяльності вимагають повноформатного управління грошовими потоками.

Система фінансового менеджменту ВНЗ повинна включати два рівні управління – стратегічний і тактичний.

Під стратегією фінансового управління розумітимемо визначення пріоритетних напрямів і ефективних способів інвестування фінансових ресурсів з метою виконання статутних завдань вузу в області освіти і науки.

Тактика фінансового менеджменту включає комплексне оперативне управління оборотними активами і короткостроковими зобов'язаннями ВНЗ, ухвалення оптимальних з погляду їх впливу на фінансові результати рішень у сфері ціноутворення, податкового планування та ін.

Найважливішим напрямом державного регулювання доходів ВНЗ є бюджетне фінансування, яке реалізується за принципом, що історично склався, – від досягнутого рівня. При такому підході не береться до уваги очевидний взаємозв'язок розміру бюджетного фінансування з кількістю студентів, що навчаються на бюджетній основі. Подібний підхід до фінансування був характерний для радянського періоду, впродовж багатьох десятиліть піддавався критиці і відмінений у більшості галузей народного господарства, включаючи галузі з бюджетним фінансуванням, що збереглося. Так, наприклад, у системі охорони здоров'я рівень бюджетного фінансування визначається залежно від

рівня захворюваності в регіоні, кількості ліжок-місць та інших натуральних показників. У системі вищої освіти такі нормативи з розрахунку на натуральні одиниці до теперішнього часу відсутні. Це призводить до істотної диференціації обсягу бюджетного фінансування з розрахунку на одного студента, що навчається на бюджетній основі, і ставить вузи в нерівні економічні умови. До того ж обсяг бюджетного фінансування в об'єктивних обмеженнях бюджетних коштів обумовлює несумірність джерел фінансування з реальною потребою в ресурсах.

Теоретичними засадами управління фінансовими ресурсами вищої школи є чинні теорії фінансів і менеджменту. Вони передбачають використання фінансових методів для досягнення поставлених цілей. Своєю чергою фінансові методи є структурним елементом фінансового механізму, до складу якого також входять фінансові важелі, правове, нормативне та інформаційне забезпечення. Важливою при цьому є та фінансова політика, що її проводить держава на конкретному історичному етапі розвитку, котра визначає ступінь використання наявних теоретичних основ фінансового менеджменту в управлінні фінансовими ресурсами навчальних закладів. У високорозвинених країнах він базується на поєднанні інструментів ринкової економіки та регулювальних функцій, що їх реалізують через бюджетну, банківсько-фінансову, кредитну, податкову політику. Водночас виникає потреба в практичній діяльності посилити роль фінансового контролю за ефективністю використання бюджетних коштів з метою надання сучасних освітніх послуг із залученням інноваційних технологій.

Проблеми бюджетного фінансування, його розміру і порядку надання вузи могли б вирішити за рахунок позабюджетних джерел. Проте відповідно до Закону України «Про освіту» для державних вузів встановлено обмеження за співвідношенням студентів, які навчаються на бюджетній і комерційній основі, відповідно до котрих чисельність останньої категорії не повинна перевищувати 50 % від кількості студентів-бюджетників. Навчання студентів на платній основі – найважливіше джерело надходження позабюджетних засобів для державних вузів. Проте це джерело жорстко регулюється державою. Отже, одна з найважливіших функцій фінансового менеджменту – генерування доходів – в цих умовах обмежена натуральними величинами (кількістю студентів) і, за умови дотримання вузами цих обмежень, може розвиватися лише за рахунок вартісного чинника (збільшення вартості навчання одного студента) або за рахунок інших видів діяльності (здавання приміщень в оренду і тому подібне).

У частині державного регулювання витрат вищих освітніх установ слід зазначити, що для вузів Міністерством освіти встановлені:

- високі вимоги до кількості та кваліфікаційного рівня професорсько-викладацького складу;
- вимоги до площ, їх розміру з розрахунку на 1 студента диференційовано для денної, вечірньої і заочної форм навчання, а також за спеціальностями;

- стандарти кількості годин аудиторного і позааудиторного навчального навантаження, диференційовані за формами навчання і спеціальностями;
- норми бібліотечного фонду – кількості учбової літератури з розрахунку на одного студента по кожному предмету, що вивчається.

Перелічені регулятиви істотно впливають на витрати вузів і призводять до великого фінансового навантаження на них, яке лише частково покривається із засобів бюджетів різних рівнів у державних вузах. У решті частини витрати державних вузів покриваються за рахунок позабюджетних джерел фінансування, які, як зазначено раніше, обмежені на законодавчому рівні. Недержавні вузи здійснюють ці витрати в повному обсязі за рахунок власних доходів. Це зумовлює об'єктивну необхідність високої вартості навчання як у державних так і в недержавних вищих освітніх установах.

Описані вище особливості фінансового менеджменту в системі вищої школи обумовлені природою освітніх послуг, що, своєю чергою, обумовлює неминучість державного регулювання фінансово-господарської діяльності вузів. При цьому не всі інструменти державного регулювання освітніх послуг є досконалими і відповідними вимогам сучасності, проте вони безпосередньо впливають на постановку внутрішньовузівського фінансового менеджменту.

Сучасні ВНЗ – це переважно середні та великі господарюючі суб'єкти, що зумовлює масштабні фінансові потоки та підвищені вимоги до постановки внутрішньовузівського фінансового менеджменту. В цих умовах у структурі апарату управління більшості вузів є служби, уповноважені здійснювати планово-економічну роботу, яка, правда, далеко не завжди є саме управлінням фінансами. Часто це традиційні планово-економічні служби, навіть якщо при цьому вони іменуються фінансовим управлінням.

Освітні послуги, безумовно, є трудомісткими. Тарифні ставки, що, проте, діють у державних вузах, і розміри надбавок, а також погодинної оплати неприродним чином знижують трудомісткість послуг у цих освітніх установах. Трудомісткість освітніх послуг недержавних вузів у таких умовах стає значно вищою, хоча на практиці в даному випадку приділяється менше уваги методичній та іншій роботі, яка є невід'ємною складовою частиною трудомісткості учбового процесу.

Таким чином, сучасні ВНЗ – це крупні господарські структури з розгалуженою мережею і диверсифікованою діяльністю, а також з великим фінансовим оборотом, який поєднується з хронічним дефіцитом фінансування. Фінансовий менеджмент у вищих навчальних закладах багато в чому зведено до адміністрування в рамках прийнятих і затверджених кошторисів доходів і витрат. Розробка ж кошторисів проводиться, як правило, від досягнутого рівня з коректуванням на майбутні зміни поточного характеру. Через вельми обмежену

аналітику, зведену до зіставлення планових і фактичних показників, коректування кошторисів доходів і витрат у частині оптимізації бюджетної і внутрішньовузівської політики не відбувається. А внаслідок відсутності фінансової стратегії, що багато в чому обумовлена залежністю вузів від державної політики в галузі освіти, декларуванням змін і обмеженими фінансовими можливостями для їх практичної реалізації, відсутнє і коректування у вузах поточних програм з урахуванням довгострокової перспективи. У цих умовах найбільш реалістичним засобом удосконалення фінансового менеджменту вищих освітніх установ на найближчу перспективу є використання у внутрішньогосподарчій діяльності норм і нормативів, їх актуалізація та подальший розвиток.

Підтримка технічного і кадрового потенціалу, а також побудова цивілізованих ринкових відносин для більшості вищих навчальних закладів здійснюється за рахунок державних дотацій і пільг з оподаткування, цільового фінансування програм і замовлень. У зв'язку з цим актуальним стає завдання розробки ефективних систем планування, розподілу й обліку виділених для підтримки вищих навчальних закладів бюджетних коштів. Основними вимогами до таких систем є гнучкість, можливість побудови і змінювання відповідно до економічних вимог.

Міністерство освіти і науки України – керівна ланка у системі центральних органів виконавчої влади із забезпечення реалізації державної політики у галузі освіти, наукової, науково-технічної, інноваційної діяльності й інтелектуальної власності. МОН є одним з учасників процесу регулювання ринкових відносин на державному рівні й виконує функції розпорядника коштів для ВНЗ державної форми власності та контролю їх використання на рівні галузі.

Формування бюджету галузі здійснюється шляхом інтеграції запитів кожного ВНЗ у вигляді кошторисів, у яких наведено очікувані доходи від позабюджетної діяльності й обґрунтовано показники статей витрат як за рахунок державного бюджету, так і за рахунок спеціальних фондів. Після затвердження бюджетного фінансування, виділеного Міністерством фінансів, обсяг якого здебільшого менший від інтегрованого запиту по галузі, необхідно здійснити коригування кошторисів кожного ВНЗ. При цьому завдання формування бюджету галузі потребує створення формалізованої системи оцінок, що обґрунтовують виділення бюджетного фінансування кожному ВНЗ.

В умовах обмеженості бюджету, відсутності достовірної інформації про собівартість підготовки бакалаврів, спеціалістів та магістрів і формальних оцінок показників ефективності функціонування ВНЗ процес розподілу бюджетних коштів трудомісткий, неформалізований і суб'єктивний.

Отже, для ефективної реалізації основних завдань МОН, що забезпечує Державне управління бюджетними коштами, необхідний комплексний підхід

до вирішення питань підвищення ефективності функціонування такої системи, вдосконалювання процесів управління фінансовими й інформаційними потоками, розподілу бюджетних коштів, створення особливого економічного механізму, суть якого полягає у формалізації зазначеної системи і процесів із застосуванням економіко-математичного моделювання і сучасних інформаційних технологій.

Комплексне рішення проблеми управління фінансовими потоками вищого навчального закладу Міністерства освіти і науки України у цілому дає змогу: підвищити ефективність управління ВНЗ за рахунок оперативності й вірогідності інформації, що надається адміністративно-управлінському персоналу; поліпшити діловодство за рахунок оптимізації й упорядкування інформаційних потоків; знизити витрати за рахунок автоматизації процесів опрацювання інформації, регламентації і спрощення доступу співробітників до потрібної інформації; забезпечити надійний оперативний облік і контроль надходжень і витрат коштів бюджетів центрів відповідальності (як окремих ВНЗ, так і міністерства у цілому); забезпечити надійний оперативний облік і контроль за виконанням договірних зобов'язань; гарантувати безпеку і цілісність (несуперечність) даних на всіх етапах опрацювання інформації.

Системи фінансового менеджменту ВНЗ є первинними ланками фінансового менеджменту, призначеними для довгострокового планування і оперативного обліку, контролю і аналізу розподілу коштів державного бюджету між підвідомчими установами та фінансово-господарської діяльності Міністерства освіти і науки України.

Менеджмент фінансової діяльності у сучасних ВНЗ побудовано на звітах бухгалтерії, тобто на відомостях терміном за місяць. Щодо Міністерства освіти і науки, то фінансовий менеджмент спирається на звіти понад кварталний термін. Але динамічність економічної ситуації у країні та пов'язані з нею процеси інфляції, передбачувані зміни цін та заробітної плати потребують формування частішої звітності для прийняття управлінських рішень, що попереджають фінансові негаразди. А сучасна система фінансового менеджменту має провадити облік у двох площинах – управлінського (оперативного, станом на поточний момент) і фінансового (відповідно до закритих періодів бухгалтерської звітності). Тому в основу такої системи фінансового менеджменту бюджетних організацій покладено ідеї управлінського та фінансового видів обліку.

Тому метою створення системи фінансового менеджменту ВНЗ, яка функціонує у ринковій економіці України, а також механізмів, методів і економіко-математичних моделей їх реалізації є забезпечення зниження втрат від інфляції і його конкурентоспроможність. Досягнення цієї мети відбувається через вирішення таких завдань: дослідження особливостей побудови системи

управління фінансово-господарською діяльністю вищого навчального закладу в сучасних умовах; дослідження умов підвищення ефективності системи фінансового менеджменту ВНЗ за рахунок використання засобів контролінгу, реінжинірингу та сучасних інформаційних технологій; розробки концепції організації системи фінансового менеджменту ВНЗ у нових умовах; розробки механізмів, методів і економіко-математичних моделей управління фінансовими та матеріальними ресурсами ВНЗ, що забезпечують захист від інфляційних втрат; розробки структури і спеціального програмного забезпечення інтегрованої комп'ютерної системи підтримки прийняття управлінських рішень у системі фінансового менеджменту ВНЗ, яка реалізує функції формування первинних і звітних документів, накопичення інформації в інтегрованій базі даних, надання рекомендацій з прийняття оперативних та стратегічних рішень; розробки програм підготовки персоналу до роботи в умовах експлуатації системи фінансового менеджменту.

Таким чином, розробка фінансової стратегії і фінансової політики з більш важливих аспектів фінансової діяльності дає змогу приймати ефективні управлінські рішення, пов'язані з фінансовим розвитком підприємства.

Механізм фінансового менеджменту являє собою систему основних елементів, що регулюють процес розробки і реалізації управлінських рішень у сфері фінансової діяльності, до структури якого входять такі елементи:

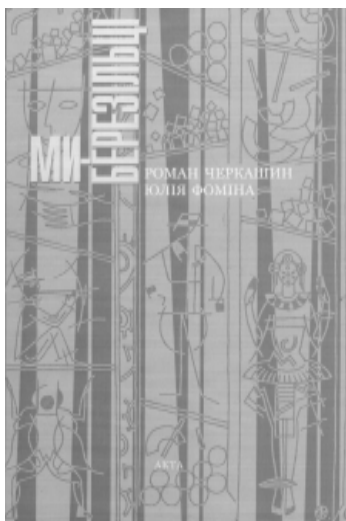
- державне нормативно-правове регулювання фінансової діяльності підприємства;
- ринковий механізм регулювання фінансової діяльності;
- внутрішній механізм регулювання окремих аспектів фінансової діяльності підприємства;
- система конкретних методів і прийомів здійснення управління фінансовою діяльністю підприємства.

Стратегічна спрямованість на інноваційний розвиток країни не може бути реалізована без активної державної підтримки освіти і науки. Стримувальним чинником розвитку вищої школи є відсутність належного матеріально-технічного та фінансового забезпечення. Серед багатьох проблем вищої школи на чільне місце виходить питання фінансово-економічного врегулювання діяльності, приведення чинного законодавства у відповідність до вимог часу.

Проблемність наявної сьогодні ситуації у вищій освіті полягає у відсутності цілісної, науково обґрунтованої програми фінансового забезпечення галузі, яка б базувалась на стратегічному баченні розвитку країни в контексті глобалізації та інформатизації суспільства, соціальній захищеності та інших важливих аспектах державної ваги.

-
- ¹ Балабанов И. Т. Основы финансового менеджмента. Учебное пособие. – М.: Финансы и статистика, 1998.
- ² Бланк И. А. Стратегия и тактика управления финансами. – К.: МП «ИТБМ лтд» – СП «АДЕФ-Украина», 1996.
- ³ Владимирев В. Государственный вуз в рыночной экономике // Высшее образование в России. – 1997. – № 4.
- ⁴ Газета «Освіта України», № 73. – 2007.
- ⁵ Клюев А. К. Организация финансового менеджмента в вузе // Университетское управление, 2000. – № 4 (14).
- ⁶ Крайник О. П., Клепикова З. В. Фінансовий менеджмент. – К.– Львів: «Дакор», «Інтелект», 2001. – С. 3–12.
- ⁷ Матицина Г. Актуальні проблеми функціонування вищих навчальних закладів України в умовах ринкової економіки // Економіст. – 2006. – № 4.
- ⁸ Савчук В. П. Финансовый менеджмент предприятий. – К.: Максимум, 2001. – С. 8–13.
- ⁹ Финансовый менеджмент: теория и практика / Под ред. Е. С. Стояновой. – М.: Перспектива, 2001.
- ¹⁰ Яструбинський М. Особливості фінансування освітніх установ // Вісник Львівського університету. Серія економічна. – Львів, 2003. – Вип. 32.

БІБЛІОГРАФІЯ



РЕЦЕНЗІЇ

Черкашин Р.О., Фоміна Ю.Г. Ми – березильці: театральні спогади-роздуми / **Роман Черкашин, Юлія Фоміна**; [упор., примітки – В.Собіянський; передмова – Н.Єрмакова]. – Х.: Акта, 2008. – 347 с.

Навздогін століттю, котре щойно відгомніло, 2008 року вийшла друком книга споминів театрального подружжя березильців Романа Черкашина та Юлії Фоміної. Їхня особиста і творча доля цілком і повністю належала цьому буремному ХХ століттю, а серце було назавжди віддане «Березолію» і вчителеві –

Лесю Курбасові. Серед тих, хто досліджував діяльність видатного режисера та створеного ним колективу, навряд чи знайдуться ті, хто не чув про цю дивовижну пару і не захоплювався їх взаєминами та відданістю своєму театрові. Попри те, що окремі частини цих спогадів свого часу виходили у різноманітних періодичних виданнях, у повному обсязі їх довгоочікуване оприлюднення сталося вперше. Нарешті славетні березильці можуть промовляти від свого імені, розповісти історію свого життя, свого театру, своєї епохи. Намагання зафіксувати те, що відбувалось у театрі, і зберегти все це, а також надбання свого вчителя у створеному ними музеї Харківського театру ім. Т.Г.Шевченка вочевидь і спонукало до написання власних спогадів. Крізь ці рядки яскраво вимальовується характер авторів. Спогади Романа Олексійовича досить стримані, іноді може здатись навіть сухі, але таке враження складалось у тих, хто знав їх автора у житті. І тільки зрідка промайне по-дитячому безпосередня згадка про якусь кумедну подію. Дає знати про себе режисерське мислення Р.Черкашина, що виявляється у тонкому аналізі процесів, котрі відбувались у колективі (навіть ширше – у суспільстві). Автор постає у своїх спогадах і як тонкий критик – ось, скажімо, його детальний розбір акторської роботи свого вчителя М.Крушельницького: «У ролі Тев'є талант Крушельницького-актора знову піднісся до височин філософської трагедійності. Його Тев'є – низькорослий, але кремезний трудяга, бідняк, що ледь зводить кінці з кінцями, тяжко працюючи фізично. Разом з тим це шанований усіма реб Тев'є, своєрідний

філософ і гострий на язик мислитель, здатний зберігати силу духу у найтяжчі години власного життя.

Привертали увагу виразні руки актора: важкі, сильні, з затиснутими кулаками. Тев'є – М. Крушельницький рухав руками, наче голоблями. За визнанням самого актора, ці незграбні робочі руки завжди допомагали йому входити в образ і зберігати внутрішнє самопочуття персонажа. Природне почуття гумору було закладене у натурі героя М. Крушельницького, як і його схильність до філософських узагальнень, що спиралися на цитати із священних книг. Кумедно й зворушливо, викликаючи співчутливий сміх у залі, Тев'є влучно використовував і повертав на пояснення цілком буденних ситуацій ці високі тексти. Та що жорстокішими ставали удари долі, то гіркішим робився гумор Тев'є-М. Крушельницького, суворіше стискалися уста, глибокою тугою сповнювалися його скорботні очі» (С. 167).

Відсторонена оцінка художнього рівня мистецьких подій, докладна реконструкція вистав, точне подання дат, назв, прізвищ тощо – все це дає змогу говорити про спогади Р. Черкашина як про ґрунтовну театрознавчу працю, насичену цінним фактологічним матеріалом та водночас сповнену нейбадужістю безпосереднього учасника подій.

Інший характер мають спогади Юлії Гаврилівни Фоміної, Юлічки, мами Юлі, Бобочки, як її називали у колі друзів. Вони сповнені більш особистісним, емоційним характером, дитячим запалом. Вроджений оптимізм, гумор, який не полишав Юлію Гаврилівну до останніх днів, природна щирість і доброта, що їх вона щиро дарувала своєму оточенню, майорять різнобарв'ям життєвих вражень крізь чорно-білу гаму книжкових рядків. Мимоволі пригадуються дотепні розповіді самої Юлії Гаврилівни, насичені масою подробиць, виразних деталей і яскравими портретами тих, кого випало зустріти на життєвому шляху. Неперевершеним талантом оповідача, справжнім літературним хистом, жагою життя, попри всі труднощі, що випали на її долю, позначено цей твір Юлії Фоміної. У музеї Харківського театру ім. Т.Г.Шевченка зберігаються щоденники, що їх вела Юлія Гаврилівна працюючи тут. Ці записи присвячені подіям театрального життя – як урочистим, так і буденним, а ще містять відомості про відвідувачів музею. Щоденники певною мірою – хронопис розвитку курбасознавства і могли б також стати важливим джерелом для майбутніх істориків театру за умови їх видання.

У книзі «Ми – березільці» звертає на себе увагу багатий ілюстративний матеріал – здебільшого маловідомі фото з особистого архіву родини Черкашиних. До слова, згадаємо про блискуче оформлення обкладинки – малюнок Р. Оруджева-Савватимського за мотивами сценічного оформлення

вистав «Березоля». Заслугує на похвалу й дизайн видання – ненав’язливий, однак стильний макет Д. Ткаченка.

Варто окремо відзначити копітку роботу упорядника В. Собіянського. Мемуари добре структуровані, супроводжуються іменним покажчиком та детальними примітками. Зокрема, завдяки їм отримуємо цікаву інформацію про визначних театральних діячів, життєва доля яких нам поки що маловідома, – Н.Ващенко, В.Інкіжинова, Й.Куніна, Ю.Нікітіна, М.Станіславського та ін. Упорядник виправляє деякі неточності, що виникають в авторів через аберацію пам’яті, наводить цитати із маловідомих рецензій першої третини ХХ ст., згадку про постановку керівником «Березоля» «Алло, на хвилі 477» супроводжує висловлюваннями самого Курбаса про ревію, яким той захопився у Німеччині, намагається провести цікаві паралелі між роботою з організацією масовки у Саксо-Мейнінгенській трупі та МОБі (С. 54–55).

Однак примітки, присвячені періодові без Леся Курбаса, котрі супроводжують останні три частини спогадів Р.Черкашина, здаються дещо вибірковыми. Є такі, що стосуються загальновідомих речей, натомість відсутні відомості про тих чи інших маловідомих діячів, переважно акторів Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. Цю прогалину можна було б заповнити, доповнивши іменний покажчик бодай датами життя та короткою інформацією про персоналії, що, на жаль, здалося видавництву зайвим.

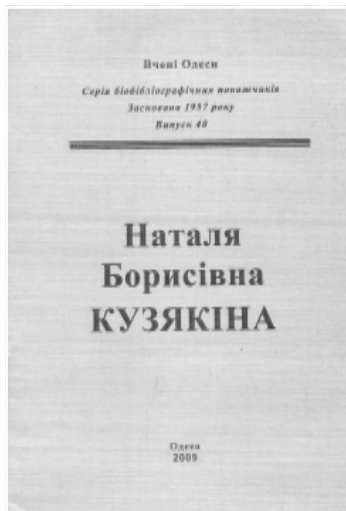
Було б також непогано подати для ширшого загалу читачів хоча б невелику біографічну довідку про самих авторів книжки. Зараз же цю функцію переймає вступне слово Н.Єрмакової, яка блискуче резюмує: «Ця книжка особлива. Існує чимало причин вважати її такою. Насамперед, через авторів – Юлію Фоміну та Романа Черкашина. Погодьтеся, не так часто трапляються під однією обкладинкою праці подружньої пари, до того ж нерозлучної майже три чверті віку; пари, поєднаної любов’ю одне до одного та до театру.

Їхня історія – рідкісна для зовсім не романтичного ХХ століття. Романтичною виявилася примхлива доля, поєднавши Романа і Юлію в аудиторіях Інституту ім. М. Лисенка, де молоді й амбітні провінціали реалізовували свої творчі мрії. Здається, матеріальна скрута, численні побутові негаразди зовсім їх не лякали. Чи не тому, із гідною подиву «зухвалістю», у холодну зиму 1926 року вони відчайдушно «штурмують» театральні навчальні заклади Москви? Чи не тому, намагаючись завжди бути чесними із собою, за рік повертаються в Україну?» (С. 7).

Сьогодні, у наш шалений вік, ми майже не пишемо листів, практично не ведемо щоденників. Так само відійшла у минуле традиція написання спогадів, а з нею – й цілий пласт культури, якою були наділені Роман Черкашин та Юлія

Фоміна. Не варто, мабуть, нагадувати про значущість подібних видань, які є неоціненним джерелом для дослідників та й для усіх тих, хто цікавиться театром. Спадщина подружжя Черкашина–Фоміної далеко не вичерпується цими спогадами. Безцінний особистий архів, щоденник музею, листування, педагогічні розробки Романа Олексійовича, підручник «Мистецтво художнього читання». А ще аудіозаписи, які зберегли мистецтво самого Романа Черкашина-читця. Для повноти характеристики про теоретичну і епістолярно-мемуарну спадщину акторського подружжя, визначення внеску Романа Черкашина у театральну педагогіку варто систематизувати і видати всю спадщину. Це справа майбутнього, і, сподіваємось, знайдуться ентузіасти для її реалізації, як і ті, хто напише свої спогади про березільських Ромео і Джульєтту. І це буде найкращим вшануванням пам'яті про двох величних і красивих людей.

Яна ПАРТОЛА



Наталія Борисівна Кузякіна:
Бібліографічний показник літератури /
 упорядник Л.М. Бур'ян. – Одеса, 2009. – 36 с.

Українська театрознавча бібліографія вкрай занедбана. А початок її був вельми вражаючий, як на період становлення в Україні театрознавства, що припав на кінець XIX – початок XX століть. І піонером цієї наукової галузі був видатний бібліограф української художньої літератури та мистецтвознавства (у галузях: малярство, музичне і театральне мистецтво) Михайло Комаров (1844–1912), який упродовж останніх тридцяти років прожив у Одесі, де й видав два показники: Українська

драматургія: Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми і театру українського (1815–1906) / Зібрав і впорядкував М. Комаров. – Одеса, 1906. – 231 с.; До «Української драматургії»: Збірка бібліографічного знадобу до історії української драми і театру за 1906–1912 рік. З додатками і поправками до «Української драматургії» до 1906 р. / Зібрав і впорядкував М. Комаров. – Одеса, 1912. – 107 с. Ці два показники, незважаючи на чимало огрехів, і досі слугують нашим театрознавцям, бо ніхто ще не спромігся укласти повну бібліографію української театрознавчої літератури на нових наукових засадах. Не видно ініціативи провідних наших наукових установ (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України, Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України) та провідних наукових бібліотек (Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського, Парламентська національна бібліотека України, Львівська національна наукова бібліотека імені В. Стефаника, Одеська державна наукова бібліотека імені М. Горького, Харківська державна наукова бібліотека імені В.Г. Короленка. Щоправда, Одеська (тепер уже – національна) бібліотека імені М. Горького час від часу видавала окремі театрознавчі показники, як-от: Корифеї українського театру / Склала В. Кулик. Редактор В. Василько. – Одеса, 1955. – 77 с.; [Одеський] Український музично-драматичний театр: Бібліографічний показник літератури у 3 частинах / Склали І.Б. Шайкевич, Т.В. Щурова. Науковий редактор В.В. Голота. – Одеса, 1992. В останні роки бібліотека видала два бібліографічні показники про видатних корифеїв нашого театру: І.К. Тобілевич (Карпенко-Карий) в Одесі / Упорядники О.Г. Нуньєс,

О.І. Кравченко; науковий редактор і автор вступної статті – Р.Я. Пилипчук. – Одеса, 2004. – 172 с.; М.Л. Кропивницький в Одесі / Упорядник О.Г. Нуньес, науковий редактор Р.Я. Пилипчук. – Одеса, 2006. – 216 с. Деякі бібліографічні покажчики, видані цією бібліотекою у серії «Письменники Одеси», мали опосередкований театрознавчий характер, оскільки чимало одеських літературознавців 40–70-х років ХХ ст., за відсутності в Одесі дипломованих театрознавців, виступали ще й як театральні критики, а дехто – й як історик театру. Паралельно з бібліографічною серією «Письменники Одеси» (заснована 1980 р.) Одеська національна наукова бібліотека імені М. Горького видає засновану набагато раніше (1957 р.) серію бібліографічних покажчиків «Учені Одеси». Як 40-й випуск цієї серії вийшов біобібліографічний покажчик «Наталія Борисівна Кузякіна» з нагоди 80-річчя від дня народження видатного літературознавця і театрознавця.

В анотації брошури зазначено, що добір матеріалу провадився за фондами Одеської національної наукової бібліотеки ім. М. Горького та особистим архівом Н.Б. Кузякіної.

Структура цього покажчика така: Біографічна довідка; Публікації творів: окремі видання, публікації в збірниках, публікації у журналах, публікації в газетах; Рецензування. Редагування; Виступи на наукових конференціях; Література про життя і творчість; Відгуки на праці; Посилання на праці Н. Кузякіної; Присвяти Н. Кузякіній; Покажчик періодичних видань; Покажчик імен.

Ця конструкція зумовлена типом видання серії «Учені Одеси», як і інших серій Одеської національної бібліотеки імені М. Горького, коли покажчики друкувалися в основному на ротапринті, а тепер – на комп'ютері невеликим накладом.

Біографічна довідка не може відповісти на низку питань, але вона має бути точною щодо наведених у ній фактів і формулювань. Скажімо, дефініція «український і російський театро- і літературознавець» не може вважатися задовільною, оскільки Н.Б. Кузякіна починала свій науково-педагогічний шлях саме як літературознавець, а вже згодом стала ще й театрознавцем. Адже вона екстерном закінчила російський відділ філологічного факультету Київського державного університету ім. Т.Г. Шевченка у 1948 р., а потім була прийнята до аспірантури, видала окремою книжкою літературно-критичний нарис «Любомир Дмитерко» (К., 1951) і 1952 р. захистила кандидатську дисертацію за спеціальністю «Українська література» на тему «Становлення української радянської драматургії: 1917–1934 рр.». З 1952 року завідувала кафедрою літератури Ізмаїльського вчительського інституту (згодом реформованого в педагогічний інститут і врешті розформованого). Оскільки літературний факультет було у 1956 р. переведено до Одеського державного університету

ім. І.І. Мечникова, то й Н.Б. Кузякіна стала доцентом кафедри української літератури на філологічному факультеті цього університету, де працювала до 1961 р. За цей час підготувала на матеріалі кандидатської дисертації монографію, яка вийшла як перша частина двотомних «Нарисів української радянської драматургії» (Ч. 1, 1917–1934; К., 1958. – 240 с.). Виступила з кількома статтями з літературознавства у наукових збірниках, журналах і газетах. Власне, цей літературознавчий доробок в ізмаїльсько-одеському періоді її науково-педагогічної діяльності (1952–1961 рр.), коли вона ще не була театрознавцем, і дав привід Одеській національній науковій бібліотеці ім. М. Горького пошанувати 80-річчя передчасно померлої Наталі Борисівни Кузякіної (1928–1994 рр.) включенням присвяченого їй бібліографічного покажчика до серії «Учені Одеси». Однак в цей період таки сталося її непомітне прилучення до театральної критики, спонукане, можливо, особистими прикладами її старших колег по кафедрі української літератури, які часто «забігали» на театральну-критичну територію, а то й до театральної історіографії (Андрій Недзвідський, Григорій В'язовський, Іван Дузь, Михайло Левченко, Петро Маркушевський та інші). В університетській багатотиражній газеті «За наукові кадри» Н.Б. Кузякіна опублікувала 1957 року свою першу театральну рецензію на виставу «Заплутаний вузол» О. Штейна в Одеському російському драматичному театрі імені А. Іванова.

Рішучий поворот до мистецтвознавства стався в житті Н.Б. Кузякіної 1961 року, коли вона повернулася до свого рідного міста, в якому народилася, працювала і вчилася, – Києва, де була призначена на посаду заступника головного редактора Державного видавництва образотворчого мистецтва та музичної літератури УРСР (так тоді офіційно називалося видавництво «Мистецтво») і де курирувала видання з театрального й кіномистецтва. Але вже через рік була прийнята на посаду старшого наукового співробітника відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (з 1964 р. – імені М.Т. Рильського, сучасна назва – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України). З цього часу Н.Б. Кузякіна й почалася як театрознавець. І хоч на початку 60-х років вийшли раніш написані нею літературознавчі книжки «Драматург Микола Куліш» (К., 1962) і «Нариси української радянської драматургії» (Ч. 2: 1935–1960 рр.; К., 1963), саме в цих роках Н.Б. Кузякіна наполегливо опрацьовує театрознавчу літературу, вивчаючи історію українського театру, вникаючи у сценічну інтерпретацію тих драматичних творів, які раніш розглядала тільки як зразки художньої літератури. З 1965 р. у наукових збірниках і журналах вона публікує свої перші театрознавчі праці («Перші п'єси М. Куліша на сцені “Березоля”», «П'єси М. Куліша в “Березолі”», «Іван Франко і театр»). 1967 року вийшов друком підготовлений відділом театрознавства ІМФЕ ім. М.Т. Рильського

АН УРСР перший том двотомних нарисів «Український драматичний театр», для якого Н.Б. Кузякіна написала розділ «Театр кінця XIX – початку XX ст.». Розділ цей чи не найкращий у томі, він не втратив свого наукового значення й досі. Але саме він дав привід для конфлікту Н.Б. Кузякіної з владою. У ЦК Компартії України, куди видавництво «Наукова думка» носило для ознайомлення верстку цього тому, звеліли викинути текст, у якому давалася позитивна характеристика драматургії В. Винниченка. Утворену внаслідок цього «діру» у верстці заповнювали інші особи – завідувач відділу театрознавства М.К. Йосипенко і на той час ще молодший науковий співробітник відділу Ю.М. Бобошко, «співавторство» яких у цьому розділі ніяк не позначено, але до цього вписаного тексту Н.Б. Кузякіна не мала ніякого стосунку. Того самого 1967 року Н.Б. Кузякіна вмістила у варшавському «Українському календарі» статтю про українську радянську драматургію – «Народжена революцією», в якій дозволила собі непоштиво висловитися про тодішнього «короля» української драматургії О. Корнійчука, за що поплатилася роботою в ІМФЕ, з якого її було брутально вигнано у 1968 р. як таку, що, мовляв, не відповідає займаній посаді. Підготовлений нею в плановому порядку розділ про український театр першого повоєнного десятиріччя (1945–1956 рр.) для колективної монографії «Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру» був знятий з обговорення, і терміново було затверджено нового автора – тодішнього працівника апарату ЦК Компартії України Ю.Д. Луцького. Монографія вийшла з його розділом у 1970 р.

Старші друзі-доброзичливці, які мали авторитет у тодішньої компартійної влади, – М. Бажан, Л. Дмитерко, Л. Новиченко не покинули Н. Кузякіну в біді. Наприкінці цього самого 1968 року її було зараховано на посаду доцента Київського державного інституту театрального мистецтва імені І.К. Карпенка-Карого, але не на кафедрі історії театру, а на кафедрі історії літератури, де вона пропрацювала до 1972 року. Заганяючи Н.Б. Кузякіну назад у філологічне ложе, влада, однак, уже не змогла відлучити її від театрознавства. Саме того злочасного 1968 року вийшла друком її нова солідна монографія «Драматург Іван Кочерга. Життя. П'єси. Вистави», а 1970 р. – ще одна монографія – «П'єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія», за якою авторка захистила у Всесоюзному інституті мистецтвознавства (Москва) 1971 року дисертацію на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства, а наступного року отримала звання професора. Але саме цього 1972 року, коли пішла нова хвиля репресій з арештами т. зв. тоді дисидентів на Україні, Н.Б. Кузякіна зважується ще на один рішучий крок, який радикально змінив її життя: у 1973 році вона, як росіянка за паспортом, наслідуючи приклад декого з українських учених-гуманітаріїв, які зі злочасних 30-х років ховалися від політичних репресій у Ленінграді (Ієремія Айзеншток, Кость Копержинський, Юрій Меженко та ін.),

переїжджає до міста на Неві, де була зарахована професором кафедри історії театру в Ленінградському державному інституті театру, музики та кінематографії імені М.К. Черкасова (нині Санкт-Петербурзька театральна академія). Так почалася нова фаза її науково-педагогічної діяльності уже як російського театрознавця, але інтерес її до історії української драматургії і театру не згасає. Одна за одною виходять її книжки: «Украинская драматургия начала XX века: пути обновления (на материале драм Леси Украинки)» (Ленінград, 1978), «Лесья Украинка и Александр Блок» (К., 1980), «Становление украинской советской режиссуры (1920 – нач. 30-х гг.)» (Ленінград, 1984), «Архівні сторінки...» [про долю українських письменників М. Куліша, М. Хвильового та І. Дніпровського] (К., 1992), не кажучи вже про її статті у наукових збірниках та журналах.

Покажчик, на жаль, фіксує не всі публікації Н.Б. Кузякіної. Наприклад, пропущено уривок з книжки «Драматург Іван Кочерга» (К., 1968), вміщений у рубриці «Іван Кочерга» під назвою: ...«Свіччине весілля»... // Творчий світ письменника (Літературно-критичні матеріали про творчість українських радянських письменників) / Упорядкування, вступна стаття і примітки М.К. Наєнка. – К., 1982. – С. 103–108; не зазначено передрук уривка зі статті «За соловецькою межею», вміщеного у збірнику: Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи / Загальна редакція, передмова і примітки проф. Валеріяна Ревуцького. Упорядник і технічний редактор – Осип Зінкевич. – Балтимор–Торонто: Українське видавництво «Смолоскип» імені В. Симоненка, 1989. – С. 823–830; зазначаючи у позиції 27, що листи М. Куліша до О. Корнєєвої-Маслової підготувала до друку в 2 томі «Творів» М. Куліша (К., 1990) Н.Б. Кузякіна, укладач покажчика не сказала, що це двотомне видання загалом підготовлене Л. Танюком, як не відбито факту вміщення на с. 868–869 коментаря до згаданих листів, підписаного Н.Б. Кузякіною, як і пропущено інший факт – підготування Н.Б. Кузякіною до друку тексту сценарію М. Куліша «Парижком», вміщеного у цьому другому томі на с. 340–352, та коментаря до цього тексту на с. 830.

Є у покажчику й інші хиби. Якщо розділи «Окремі видання», «Публікації в збірниках», «Публікації в журналах», «Публікації в газетах» укладено за хронологією, то розділ «Рецензування. Редагування» – за абеткою, причому не за прізвищами авторів рецензованих книжок, а за назвами їхніх видань (прізвища авторів подаються через ризик після назви книжки).

Розділ «Виступи на наукових конференціях» репрезентований всього двома позиціями, хоч відомо, що Н.Б. Кузякіна виступала на багатьох наукових конференціях в Одесі, Києві, Ленінграді – Петербурзі та Москві. Відомо, що вона брала участь у скликаному Спілкою театральних діячів України «Республіканському науково-практичному семінарі з проблем розвитку акторського мистецтва на сучасному етапі» (4–18 квітня 1988 р., м. Івано-

Франківськ). Факти для цього розділу мав би надати особистий архів Н.Б. Кузякіної, яким так щедро розпорядився її син Б.Г. Кузякін, що й відзначено в анотації до покажчика. Мабуть, через чотири масштабні переїзди Наталі Борисівни упродовж її життя програми наукових конференцій, на яких вона виступала, не збереглися.

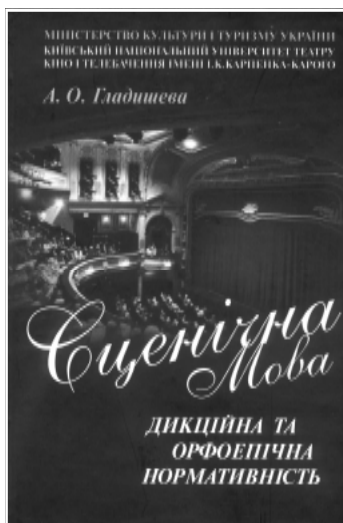
Розділ «Література про життя і творчість» хвибує на неповноту. Наприклад, пропущено передрук статті І. Волицької «Уроки Наталі Кузякіної» з журналу «Дивослово» (2008. – № 9) та журналу «Слово і час» (2008. – № 12. – С. 33–39) у львівському журналі «Просценіум» (2008. – № 3. – С. 53–57). Бракує посилань на видання: Танюк Л. Слово. Театр. Життя: Вибране у 3-х томах. – К.: Альтерпрес, 2003. – Тт. 2, 3; Танюк Л. Твори. В 60 т. – К.: Альтерпрес, 2004. – Т. 4; Там само. – 2006. – Тт. 6, 7, 8, 9; Там само. – 2007. – Тт. 11, 12; Там само. – 2008. – Тт. 10, 14 (сторінки зазначені у покажчиках імен перелічених томів). У цьому розділі окремим параграфом фіксується бібліографічна позиція: Українська радянська культура за 40 років (1917–1957): Бібліографічний покажчик. Вип. 1 (Харків, 1960), (із зазначенням сторінок, на яких є назви праць Н.Б. Кузякіної). Але ж тоді треба б назвати довідник: Видавництво «Радянський письменник» (1933–1983) / Упорядник В.Я. П'янов. – К., 1983, де на с. 240 дано перелік книжок Н.Б. Кузякіної, випущених цим видавництвом. Так само не названо збірник «Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи / Загальна редакція, передмова і примітки проф. Валеріяна Ревуцького; Упорядник і технічний редактор Осип Зінкевич. – Балтимор–Торонто, 1989», у якому вміщено розділ «Бібліографія: Лесь Курбас, “Молодий театр”, “Кийдрамте”, “Березіль”», де названо ряд праць Н.Б. Кузякіної.

Думається, розділ «Посилання на праці Н. Кузякіної» можна було б доповнити ще багатьма позиціями. От хоч би такими: Вакуленко Д. Сучасна українська драматургія (1945–1972). – К., 1976 (відповідні сторінки); Брюховецький В.С. Іван Кочерга // Кочерга І. Драматичні твори / Упорядкування і примітки В.С. Брюховецького і М.М. Острика. Вступна стаття В.С. Брюховецького. – К., 1989. – С. 14, 15, 18.

Якщо на звороті титульної сторінки рецензованого видання зазначено прізвище наукового керівника (хоч доречно було б сказати – наукового редактора), кандидата філологічних наук В.П. Саєнко, то, слід сподіватися, названо її не формально, як тепер це часто трапляється у нашій едиційній практиці, й вона прочитала текст покажчика? Чи не читала, а якщо читала, то не помітила огріхів, про які йшлося вище?

А втім – подякуймо укладачеві покажчика Л.М. Бур'ян за виконану працю і всім причетним до цього видання.

Ростислав ПИЛИПЧУК



Гладишева А.О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність. – Навч. посібник. – К.: Червона Рута – Турс, 2007. – 265 с.

Феномен сценічного слова – це співіснування в момент словесної дії професіоналізму літературної вимови, мовно-психологічної та соціокультурної характеристики образу-персонажа, це своєрідний екзамен автора-драматурга на впливовість озвученого тексту тої чи тої п'єси, його відповідності нормам усного спілкування, вимогам до розмовної літературної мови, живому спілкуванню. Письменник-драматург створює *словесний* художній текст із колізією подій і конфліктів, утверджуючи одні

морально-етичні та суспільні норми й заперечуючи інші. У той самий час фахівець-актор удосконалює не лише сценічну майстерність гравця, а й методично працює для того, щоб його *слово* було почуте, зрозуміле, сприйняте, вразливе, щемливе, прискіпливе тощо.

Алла Олександрівна Гладішева у рецензованому посібникові запропонувала теоретичні та практичні засади навчання професійної сценічної мови, уміння, за висловом К.Станіславського, просто і красиво говорити.

А що стоїть за цими хрестоматійними словами?..

Авторка цієї праці цілком справедливо починає свою книжку не з правил вимови, а з того, якою є *історія сценічної мови*. Власне метафора «сценічне слово» засвідчує тяглість процесу формування сучасної української літературної мови, зокрема її орфоепічних норм, що відбувався у взаємодії усної та писемної її форм. Українська сценічна мова – мова п'єс І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, Т.Шевченка, М.Кропивницького, М.Старицького, І.Карпенка-Карого, це мова визначних творців усної художньо-мовної літературної практики когорти драматургів та акторів минулого (М.Щепкін, К.Соленик, ті ж М.Кропивницький, М.Старицький, І.Карпенко-Карий на сцені, М.Садовський, П.Саксаганський, М.Заньковецька, І.Мар'яненко, Л.Курбас, Г.Юра, В.Василько, Б.Романицький, А.Бучма, Н.Ужвій, та ін.). Перенесення усної розмовно-побутової практики на сцену вимагало шліфування фонетики загальнонаціональної мови, вимови, природності інтонування тих чи тих ситуацій, діалогів. Слово, що звучало зі сцени, сприяло й популяризації

української мови, вивільненню її з пут побутовізму, утвердженню її права на повноцінне функціонування, на право бути зрозумілим і на сході, і на заході України. Щоправда, можна було би доповнити цю частину роботи інформацією про те, що саме на Східній Україні, де друковане слово було заборонене, сцена була єдиним тереном, де українське слово могло лунати прилюдно, а гастрольні подорожі східно- та західноукраїнських театральних труп сприяли вирівнюванню літературної вимови. За висловом Д.Антоновича, «скрізь, де збиралися українці, де хотілося пропагувати українське слово, там хапалися за можливість уряджувати українські вистави» (Антонович Д. Триста років українського театру. – Прага, 1925. – С.170). Варто наголосити, що «український театр, наперекір численним, не раз безглуздо-деспотичним утискам, далі існував і користувався великим успіхом, зокрема в Санкт-Петербурзі і в критиків росіян» (Шевельов Ю. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900–1941): Стан і статус. – Чернівці: «Рута», 1998. – С. 11). Підтвердженням цього є те, що зміни 1881 року, внесені до Емського указу 1876 року, стосувалися, зокрема, зняття заборони з українських театральних вистав за умови, що губернатор дасть спеціальний дозвіл і що паралельно, того самого вечора, йтиме російськомовна вистава.

Цінною для студентів є інформація про роль перекладів творів російської та світової літератури для формування й розвитку лексики, граматики української літературної мови, розвитку мовних засобів виразності. Можна було б наголосити, що спроби перекладати Шекспіра українською мовою (переклади М.Старицького, П.Куліша) були стимульовані прагненням розширити репертуар українського театру, а отже, й жанри українського культурного мововжитку. А.О.Гладишева зуміла віднайти ті моменти, що відображають поступ української сценічної мови до орфоепічної довершеності, вироблення теоретичних засад її навчання.

Сценічне слово – еталон культури усномовного спілкування. Сценічна нормативність репрезентована в аналізованому посібникові як *дикційна* та *орфоепічна*. Кожна із частин посібника містить короткий теоретичний коментар з питання вимови: сутність явища, вади органічного та неорганічного походження. Низка термінів, що їх використовує А.О.Гладишева, легкі для сприйняття. Провідна ідея формування сценічної мови – наполеглива праця, отже, один із її різновидів – пропонується артикуляційна гімнастика для всіх звукоутворювальних органів (с. 55–58). Коли знайомишся з підтемами «Класифікація голосних звуків», «Класифікація приголосних звуків», то ловиш себе на думці, що ось тут, саме в цій ситуації, виявляється практична цінність філологічних набутоків щодо характеристик тих чи інших звуків української мови! Пояснення розташування губів, язика, піднебіння тощо тут же, здається, демонструються у пропонуваніх вправах на вимовляння окремих звуків,

складів, мікротекстів. Авторка посібника легко оперує навчальним матеріалом – дитяча та «серйозна» поетична творчість, уривки з фольклорних творів з широкою гамою асоціативно-образного навантаження, різноманітним ритмомелодійністю, інтонування. Мабуть, прагнучи недосконалу вимову зробити органічною, не випадково А.О.Гладишева так наситила текстові вправи фольклорним мовно-естетичним матеріалом з легкою образністю, живомовною природністю. У формуванні навчально-тренувальних вправ чітко витримано принцип наступності, поступового ускладнення. Правильно витримано й дидактичний принцип розрізнення «пишемо – вимовляємо», характерний для орфоепічної нормативності (тут матеріал посібника не переобтяжений фонетичною транскрипцією). До речі, бракує у виданні Пояснень графічних знаків, що їх використовують у фонетичній транскрипції. Вочевидь, авторка спирається на ґрунтовні знання з розділу «Фонетика», отримані в школі.

Практичності, доступності посібника сприяє спосіб розташування матеріалу, відчутна робота автора та редакторів над полегшенням сприймання друкованих текстів.

Звичайно ж, книжка про правила вимови не може обійтися без тренувально-навчальних вправ із *наголошування*. А.О.Гладишева звертає увагу студентів на особливо складні випадки наголошування іменників, дієслів, прикметників та дієприкметників, прислівників та дієприслівників, числівників, займенників. Цінним, інформативним є словничок із абеткованим переліком слів, у яких найчастіше порушуються норми наголосу (с. 191–197).

Наявність розділу «*Деякі відмінності у нормативності української та російської мов*» умотивована тим, що актор українського театру має усну мовну практику, як правило, з цих двох мов. До того ж репертуар театрів зумовлює формування вмінь та навичок зі сценічної української та російської мов, які у мовленні професіоналів-акторів не повинні сплутуватися. Авторка зосереджує увагу на відмінностях у вимові окремих голосних та приголосних, звукосполучень, на граматичних відмінностях. Формуванню, а точніше, акцентуванню на «правильно – неправильно» допомагає підготовлений словничок-антисуржик із рекомендованими для запам'ятовування та розрізнення у тій чи тій мові фразами.

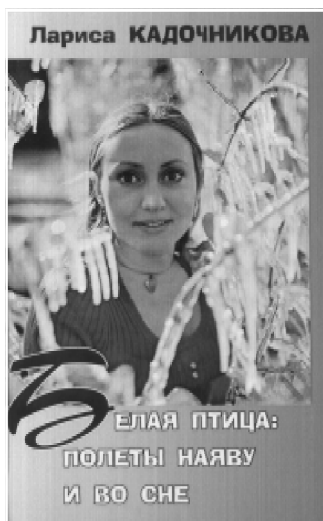
Відзначасмо й різножанровість *літературного матеріалу для перевірки дикційної та орфоепічної нормативності*, що завершує рецензований посібник. Мова театру, сценічна мова є однією із жанрових різновидів художнього стилю. Озвучений у театрі, на радіо і телебаченні текст п'єси відображає певні національно-культурні надбання, мовно-естетичні образи, передає щонайширшу гаму людських почувань. Це переконливо демонструє авторка, пропонуючи як дидактичну базу віршовані (І.Нехода, В.Сосюра та ін.),

прозові (Остап Вишня, К.Мотрич), драматичні (М.Куліш) тексти з глибинним українознавчим змістом.

А.О.Гладишева не стоїть осторонь питань культури сценічної мови як джерела практичного, майже щоденного публічного утвердження єдинодержавності національної мови як віддзеркалення майстерності драматургічного письма, рівня репертуарної політики українського театру. Відчувається, як болить душа ратая на ниві сценічної мовомайстерності за професійність вистав у дитячих театрах. Авторка посібника, як досвідчений педагог-практик, переконує тих, до кого адресована ця книжка, в потребі щоденного вправління зі сценічної мови, вона апелює до державців з ідеєю «мати в штаті театру посаду викладача-консультанта зі сценічної мови» (с. 49), хоча б «один раз на місяць проводити заняття з висококваліфікованим філологом-українознавцем» (с. 49). А.О.Гладишева переконливо стверджує, що тільки постійна мовна практика робить мову зразковою, органічною, художньо-сценічною.

Отже, побачив світ актуальний, цікавий посібник з культури усної літературної мови, зокрема в її сценічному прояві, який не залишить байдужими тих, хто прийде до театру навчитися національно-мовної традиції, мовного чуття, мовного смаку, нормативної української мови.

Світлана БИБИК, Світлана ЄРМОЛЕНКО



Кадочникова Лариса. Белая птица: полеты наяву и во сне. Воспоминания и фантазии. – Вінниця, Глобус-Пресс, 2008. – 352 с.

Чи має митець моральне право розповідати про своє особисте життя? Колиш ця тема була рішуче табуована цензурою, та, як тільки відкрились її «шлюзи», було скасовано всі заборони, хвилі «чорнухи», здається, змели на своєму шляху всі перепони. І тому, як ковток свіжого повітря, сприймаються книжки, в яких щира і щемна розповідь про життя та творчість дає можливість побачити світло душі автора, відчути нерозривність буття і мистецтва. Саме таке враження справляє книжка відомої актриси театру і кіно Лариси

Кадочникової «Белая птица: полеты наяву и во сне. Воспоминания и фантазии», що вийшла друком у 2008 р. у вінницькому видавництві «Глобус-прес».

Доля Кадочникової здається надзвичайною і неординарною. Молода російська актриса, успішна кар'єра якої розпочиналась у театрі «Современник», на початку 60-х років ХХ ст. приїздить до Києва і стає однією з тих зірок українського поетичного кіно, що втілюють національний характер в усій його повноті. Своєму успіхові на українському екрані Кадочникова завдячує щасливому випадкові, що зв'язав її долю з такими непересічними особистостями, як Сергій Параджанов та Юрій Іллєнко. Зустріч на київському вокзалі була як осяяння. Параджанов, який зустрічав там подружжя Іллєнків, побачивши молоду актрису, вигукнув: «Ось моя Марічка!» Це була та зміна долі, що принесла і зоряні часи, і жорстокі розчарування.

Свої спогади Лариса Кадочникова починає з дитинства, розповіді про своїх батьків, чиї імена назавжди закарбовані в історії кіно. Її батько, улюблений учень і асистент С.Ейзенштейна, рано пішов з життя. Як режисер Валентин Кадочников устиг зняти всього два фільми, один з яких, «Чарівне зерно», став однією з улюблених дитячих картин тієї пори. Мати, знаменита Ніна Алісова, вже своїм дебютом в «Безприданниці» (1936 р., Я.Протазанов) увійшла в зіркове коло, стала однією з найпопулярніших актрис. З драми Островського прийшло й ім'я доньки – Лариса.

Однак чи легко бути донькою кінозірки? Зйомки, гастролі, натовпи шанувальників, часта відсутність матері, любов до якої Лариса пронесла крізь

усе життя. А як наважитись прийти працювати до театру, кіно, коли тебе сприймають передусім як доньку Ніни Алісової?

Втім, у жодному рядку немає відчуття гіркоти чи нарікань. Вдячність за все – така домінуюча інтонація книги. В режисерів театру та кіно, Кадочникова воліє бачити сильні сторони. Як справжня актриса, з чутливістю музичного інструмента вона вловлювала їхні творчі задуми. Протягом багатьох років була музою одного з найяскравіших українських кіномитців – Юрія Ілленка. Саме йому присвячено сторінки і щирого захоплення, і невимовного болю, коли доля розвела назавжди ці неординарні особистості.

Зі сторінок книги постає перед нами актриса, що яскраво проявила себе і на кону, і на знімальному майданчику. І якщо в кіно Кадочникова запам'яталась насамперед як постать «архетипічна», як утілення образу романтичного, сповненого внутрішньої і зовнішньої краси, то в театрі вражала сміливістю зміни амплуа. Скажімо, хоча б її класичні ролі – Лариса з «Безприданниці» й Шарлотта з «Вишневого саду». Отакий контраст ліризму і відвертої ексцентрики. Справді, у Лариси Кадочникової дві оселі – театр і кіно, і обидві для неї рідні, без них вона не мислить життя.

Є у актриси захоплення, яке їй допомагало і вижити, і творчо самореалізуватися. Це – живопис. Хто бував на її виставках, гортав її альбоми, не міг не переконатися: перед нами непересічне мистецьке обдарування. Малювання – один з найважливіших засобів самовираження для Лариси Кадочникової. Вона вважає, що цей дар успадкувала від батька – прекрасного рисувальника. Актриса зізнається, що малює «легко, швидко, поки не охололи почуття, поки уява гуляє без ланцюжка». Іноді вона просто відтворює свої сни. Її роботи дістали схвалення С.Параджанова, її підтримував видатний художник Г.Якутович, зауваживши насиченість її наївних малюнків життєвою енергією.

Виставки Л.Кадочникової з незмінним успіхом і увагою відбулися в Стокгольмі та Мюнхені, в Москві й Празі і, звичайно ж, у Києві. Кадочникова продовжує малювати і робить це, як засвідчує сама, з великим задоволенням. І це почуття передається її глядачам.

У книзі є чимало гірких сторінок і про особисті катастрофи (у стосунках з І.Глазуновим та Ю.Ілленком), і про творчі втрати (незіграна роль Наташі Ростової у фільмі «Війна та мир» С.Бондарчука). Проте слід зауважити, що актриса нікого не звинувачує. Інтонація оповіді залишається чистою і прозорою. Навіть для людей, від яких вона зазнала гірких образ, актриса знаходить добрі і теплі слова. Про своїх колег по сцені і кінематографу вона розповідає зі щирим захопленням, прагнучи показати, що дали їй ці митці, як збагатили її творчу палітру. Перед читачем проходить ціла галерея видатних театральних режисерів, таких як Ірина Молостова, Юрій Аксьонов, Борис Львов-Анохін, Борис Ерін і, звичайно ж, Михайло Резникович.

Саме керівник театру російської драми, що став рідним домом актриси, висловив упевненість, що Кадочникова «нині перебуває перед своєрідним стрибком у нову сценічну реальність, де ніжність, ліризм і біль поєднуються з майже гротескним виявом почуттів». Хочеться вірити, що ця перспектива буде реалізована не лише в театрі, а й у кінематографі. Адже свою акторську багатогранність Кадочникова розкрила, працюючи також з надзвичайно різними, але такими талановитими митцями кіно, як Ю.Ілленко, В.Гресь, А.Войтецький, М.Машенко. Як чеховська героїня у А.Войтецького, так і героїня фільму М.Машенка «Комісари» – один з найкращих екранних здобутків актриси. Кадочникова в захваті від Машенка і як від режисера, і як від людини, наділеної значним літературним талантом. Вона з вдячністю згадує роботу в кіно ще й тому, що на знімальному майданчику зустрілась з акторами, чії імена назавжди закарбовані на золотих сторінках історії українського кіно.

Автор книги освідчується в любові не лише до своїх колег, до близьких людей, з якими випало йти життєвими шляхами. Її серце сповнене ніжності до міста, яке стало її другою батьківщиною. Для неї, москвички, дорогі і близькі всі куточки Києва, його парки над Дніпром, вулиці, провулочки, площі, де вона так любить гуляти зі своїм чоловіком Михайлом Саранчуком, людиною, безкінечно для неї духовно близькою.

Все це дає наснагу і в творчості, і в житті.

Актриса не зраджує свого життєвого кредо, чеховського: «Вмій нести свій хрест і віруй». Коли гортаєш останні сторінки книжки, не полишає впевненість – попереду у Кадочникової прекрасні ролі і в театрі, і в кіно, картини і малюнки, які розкриють нові грані її таланту. Такі книжки-сповіді потрібні й читачам, залюбленим у кіно й театр, і науковцям, що прагнуть пізнати такий тонкий і чутливий інструмент, як особистість актора. Інакше наука про мистецтво перетвориться просто на жонгливання модними термінами.

Треба віддати належне гарному доборові фотографій, де ми бачимо актрису в різних фільмах і спектаклях, від юності до зрілості, яка чарує нас своїм «лиця необщим вираженем». Доречні і репродукції картин Кадочникової, що розкривають ще одну грань її таланту. Лишається побажати щасливого лету білому птахові творчості актриси.

Варто привітати вінницьке видавництво «Глобус-пресс», що дає можливість висловитись не лише науковцям, історикам і теоретикам кіно, а охоче надає слово і майстрам мистецтва.

Наталія МУСІЄНКО



Зубавіна І.Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої дійсності. – К.: Інститут проблем сучасного мистецтва (АМУ), 2006. – 352 с.

Екранна культура – всесвіт, який розширюється щомиті. В його системі виникають нові й нові галактики. А починалось все наприкінці позаминого століття. Про це сказав поет:

*«Кинематограф. Три скамейки.
Сентиментальная горячка»*

(О. Мандельштам).

Від початку існування кінематограф продемонстрував свої принципові можливості: документально точно зображати навколишню дійсність, що дослідники пов'язували з лінією Люм'єрів, і так само вільно перетворювати її згідно з лєтом авторської фантазії. Тут доклав зусиль чарівник Жорж Мельєс. Синхронно зі змінами в естетиці екранних мистецтв відбуваються і принципові зсуви в їх стосунках із реальністю. Саме ця проблема стає центральною в дослідженні Ірини Зубавіної «Екранна культура і засоби моделювання художньої реальності», виданому Інститутом сучасного мистецтва АМУ у 2006 році в Києві.

Як інструментарій дослідження автор обирає історико-теоретичний підхід, вичленяючи з усього колосального масиву екранних мистецтв вузлові моменти, ті історичні періоди, коли відбувались якісні зміни в естетичному ландшафті кіно. Розповідаючи про засоби моделювання художньої реальності, авторка цілком резонно зосереджує увагу на проблемі часу і простору в кінематографі. Адже синтетичний характер цього мистецтва, породженого технічним прогресом, зумовлений саме його часопросторовими характеристиками. «Сьомому мистецтву» (Р. Канудо) вдалося здолати рубіж, що в традиційних мистецтвах могло привести лише до руйнації образної системи. Це доводили естетики ще з часів Просвітництва, зокрема Г.-Е. Лессінг.

У своєму творчому пошуку авторка спирається на ґрунтовну філософську основу, зокрема на різні модифікації психоаналізу. Його класичний варіант особливо продуктивно працює як інструментарій пізнання таких знакових явищ у кінематографі, як німецький експресіонізм і французький аванґард.

Ці напрями були наближені один до одного в часі, хоч появу перших фільмів з ознаками експресіоністської естетики можна спостерігати ще з періоду напередодні Першої світової війни.

За точним визначенням І. Зубавіної, в експресіоністських стрічках надзвичайної ваги набуває перетворення екранного простору. Він віддзеркалює не реальні об'єкти, а їх суб'єктивне бачення: розколоте, трагедійне, сповнене безнадії. Цікаві і точні спостереження авторки щодо таких принципових для експресіоністського кінематографа візуальних мотивів, як дзеркало, тінь, двійник, котрі наповнювались містичним змістом і посідали визначальне місце в класичних психоаналітичних ученнях і системах.

Дослідниця спостережливо зауважує, що експресіоністські мотиви не застарівають, знаходячи чимдалі нові й нові інтерпретації. Тому абсолютно переконливими є спроби простежити експресіоністські впливи в радянському кінематографі, хоч свого часу навіть класики радянського кіно, зокрема Ейзенштейн, це категорично заперечували.

Експресіоністський часопростір вибудовується завдяки активному використанню світла як важливого естетичного фактора. Як зауважував Ж. Дельоз, на експресіоністське гасло «Більше світла!» французький авангард відповідає – «Більше руху!».

Цілком доказово авторка пов'язує практику авангардистів з маніфестами і настановами дадаїзму і, особливо, сюрреалізму з їх закличками повернутися до зони чудесного, до марень і сновидінь, де особистість вивільняється від тиску реального світу. І саме той кінематограф, що будується як потік асоціацій, розкриває тут свої надзвичайні можливості. Символи стають ключем до розкриття таємниць внутрішнього світу, того, що не піддається вербалізації і однозначному тлумаченню.

Важливо, що, аналізуючи дебютний фільм Бунюеля «Андалузський пес», дослідниця акцентує увагу на тому, що знайдене митцем глибоко індивідуальне відчуття часопростору стало наріжним каменем у його подальшому доробку, зокрема в таких стрічках, як «Янгол знищення», «Скромна привабливість буржуазії». Сюди можна додати ще і «Привид свободи», «Цей примарний об'єкт бажання».

Аналізуючи стрічку Жермен Дюлак «Мушля та священник», І. Зубавіна цілком слушно вказує на розбіжності, які виникли між режисеркою та автором сценарію, Антоненом Арто. Певно, що на їх «протистоянні» варто було б зупинитися детальніше, бо ці розбіжності мали принципове значення для втілення сюрреалістичних засобів у кінематографі.

Як і в попередніх розділах, авторка послідовно включає в течію світового кінопроцесу доробок українських режисерів, не поділяючи, як це траплялося в минулому, на «кіно у них і у нас».

Явище, що існує лише як часова тяглість – звук, стає впливовим фактором, що модифікує просторові форми.

І хоч глибинна мізансцена, об'ємне розташування предметів у кадрі вже надані в картинах Е.Штрогейма та інших видатних майстрів, лише прихід звуку робить внутрішньокадровий монтаж домінантним.

Цілком обґрунтовано авторка зауважує трансформацію часопростору в звуковому кінематографі. І хоч глибинна мізансцена використовувалась і в німому кіно, її, як нову концепцію кінематографічного часопростору, найбільш переконливо утвердив Орсон Веллес. Тому цілком резонно І.Зубавіна розглядає «Громадянина Кейна», де режисер, за її ствердженням, розкрив нові можливості екранної сповідальності.

Переходячи до повоєнного періоду, авторка зупиняється на основоположних теоретичних концепціях А.Базена та З.Кракауера, що, з одного боку, стали узагальненням кінематографічного досвіду попередніх десятиліть, а з другого – розкрили перспективи подальших естетичних трансформацій «сьомого мистецтва». Точним є спостереження за деактуалізацією естетичних та ідейно-оформлених напрямів після відходу в «історичну тінь» неореалізму і «нової хвилі».

З надр неореалізму приходять митці, такі як Л.Вісконті, М.Антоніоні, Ф.Фелліні, П.Пазоліні. Саме творчість як названих митців, так і винесених потому на вершини мистецтва «новою хвилею» (Ж.Л.Годара, Ф.Трюффо та А.Рене) дає підстави дослідниці звернутися до таких принципово важливих понять як «час-образ» і «рух-образ». Їх увів у науковий кругообіг Ж. Дельоз, філософ-постфрейдист, який спирався у своїх поглядах на інтуїтивізм Бергсона.

Зауважимо, що найточнішим є переклад термінів як «образ-рух» (*L'image-mouvement*) та «образ-час» (*L'image-temps*). Домінування *образ-часу* дослідниця пов'язує з тими трансформаціями, що несуть із собою зміну класичних раціональних монтажних структур на ірраціональний потік екранних зображень. Предметний світ стає дзеркалом внутрішніх, психологічних станів.

Наслідуючи ідеї Бергсона, Дельоз надає особливу увагу категорії пам'яті, що реалізується у специфічному баченні предметного світу на екрані. Саме в цьому ключі аналізує І. Зубавіна фільми Антоніоні, Фелліні, Вайди. Поза увагою авторки не залишаються і такі «чисті» експерименти з екранним часопростором, як стрічки Е. Воргола. На сторінках дослідження натрапляємо на цікаву спробу вибудувати типологію авторських кінохронотопів, таких, що

набули ознак архетипу. Це, зокрема, хронотоп дороги, «де простір поводить себе, як час», хронотоп лабіринту, який набуває дедалі більшої актуалізації, як у кінематографі («Сяйво» С.Кубріка, «Дні затемнення» О.Сокурова, «Незворотність» Г.Ное), так і у філософії постмодерну (У.Еко).

Цікавим та оригінальним видається бачення І.Зубавіною «хронотопів цивілізаційного абсурду». Аналізуючи в цьому аспекті стрічки Р.Поланського, братів Коенів, а також В.Хотиненка, Ю.Маміна, Р.Шахназарова, авторка розкриває трагічну, інколи трагікомічну, трансформацію банального простору помешкання як віддзеркалення руйнації внутрішнього світу тих, хто там перебуває. Логічним є перехід до актуалізації катастрофічного світовідчуття, що знайшло свою різнопланову реалізацію у фільмах-катастрофах. Там несе загрозу уже не «інтимний простір» індивідуальної оселі, а топос космічний. Значну увагу надано стрічкам, автори яких конструюють реальність за типом сновидінь. Зробивши короткий «флеш-бек» у часи, коли зміст сновидінь використовувався як трюк або елемент фабули, І. Зубавіна зупиняється на стрічках, де переплетення, взаємоперетікання сну і реальності стає одним з наріжних естетичних принципів.

Переконливим є звернення до психоаналітичних теорій від З. Фрейда і К.-Г. Юнга до Ж.Лакана і К.Метца з їх трактуванням сновидінь, що важливе не лише для розкриття змісту стрічок з включенням сновидінь персонажів, але й тих, що їх побудовано за оніристичним принципом, зокрема авторку привертає атрактивність естетики «магічного реалізму» А. Тарковського і тих авторів, чію творчість можна розглянути в цьому ж ключі, зокрема українського режисера С.Маслобойщикова.

Не лишається поза увагою авторки і специфіка трактування хронотопу в творах режисерів, що їх відносять до постмодерністського напрямку. Вводячи читача в коло постмодерністської проблематики, І.Зубавіна цілком резонно звертає увагу на ті чинники, що дають можливість виділити характерні риси постмодерністської художньої практики.

Як смислоутворювальні та формотворчі моменти авторка вирізняє цитатність та ігрове начало, акцентуючи також (з посиланням на І.Гасана, одного з чільних теоретиків постмодерну) такі «антиномії», як «проект-випадковість», «художній твір-процес», «текст-словник», «корінь-корневище». Не проходить повз увагу дослідниці й поняття «симулякру», що символізує «розчинення» реальності, котра змінюється реальним без першопричини, тобто гіперреальним. Саме цей інструментарій допомагає авторці науково адекватно розглянути твори надзвичайно різних за своїми мистецькими уподобаннями режисерів, яких, проте, об'єднує приналежність до постмодерністської парадигми.

Текст насичено багатим конкретним матеріалом. Причому в орбіту дослідження потрапляють не лише автори, що стали класиками постмодернізму (хоч це і звучить як оксюморон), а й стрічки, які зовсім недавно викликали зацікавлення критиків на європейських фестивалях і ще не стали надбанням широкої аудиторії.

Розглядаючи чималий масив стрічок, авторка зосереджується на таких принципових, вузлових моментах, як постать Іншого, актуалізація «фігур відсутності», трактування космосу як хаосмосу, тобто презентація і упорядкування часопростору через його фрагментацію, руйнацію і відновлення, найчастіше у суб'єктивному сприйнятті глядача.

Та згадаймо, що в книжці йдеться про екранні мистецтва, коло яких значно розширилось. Тому цілком природні інтенсифікація теперішнього часу в теледискурсі та розширення можливості реципієнта вибирати потрібний йому об'єкт. А от проблема вибору і відбору набирає драматичного, іноді фатального для мистецького твору, характеру. Особливо коли в руки глядача потрапив пульт, і він отримує змогу довільно «монтувати» видовище на телеекрані. Про це з боєм говорив у своїх інтерв'ю Ф.Фелліні, а П.Грінвей з притаманною йому безапеляційністю заявив, що з цим винаходом кінематограф взагалі закінчився як мистецтво.

Втім, і кіно, і телебачення, як свого часу театр і кіно, здається, у своїй взаємодії лише сприяли виявленню своєї глибинної специфіки.

Проте, не випускаючи з поля зору постулат про нерозривність у кінематографі технічного і художнього начала, І.Зубавіна завершує своє дослідження аналізом впливу комп'ютерних технологій на статус часопростору в кінематографі. Причому авторка розглядає не лише можливості творення гіперреальності аномальних ефектів, свого роду відтворення мельєсівського світу чудес на принципово новому технологічному етапі, а й досліджує заглиблення у часопросторовість світу чистої суб'єктивності.

Плідним можна вважати й спостереження, що «<...> оскільки переконлива реалістичність «оптичної ілюзії» (a-la Люм'єр) поширюється і на спецефекти («чистий Мельєс»), логічно побачити замирення і поєднання двох провідних ліній розвитку кіно у річищі «тихої цифрової революції» в екранній культурі XXI століття».

Варто відзначити також надзвичайно виразний ілюстративний матеріал, такий доречний у книзі, присвяченій екранним мистецтвам. Тут є рідкісні кадри, наприклад з «Кабірії» (1914 р., Д. Пастроне). Втім, головне, що плани з фільмів підібрані таким чином, що в більшості з них схоплено сам рух. Це не просто застигли портрети або натюрморти.

Однак натрапляємо й на прикрі неточності. Наприклад, у тексті цілком справедливо вказано, що режисер фільму «Медея» – П.-П.Пазоліні, а от в ілюстраціях, в прекрасному портретному плані Марії Каллас, цю стрічку чомусь віддано М. Антоніоні. На стор. 149 кадр з фільму справді належить цьому режисерові, але це не «Червона пустеля» (1964 р.), а «Туманні зірки Великої Ведмедиці» (1965 р.).

Ці прикрі, можна сказати «описки», ніскільки не применшують цінності дослідження, в якому авторка продемонструвала як здатність широких узагальнень, так і точне бачення конкретних елементів екранного образу.

Оксана МУСІЄНКО

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Андрійцьо Василь Михайлович – театрознавець, старший викладач Карпатського інституту підприємництва (м. Хуст).

Безгін Олексій Ігорович – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Безручко Олександр Вікторович, – кандидат мистецтвознавства, директор Інституту телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету.

Бибик Світлана Павлівна – кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник відділу стилістики та культури мови Інституту української мови НАН України.

Бойко Тетяна Антонівна – науковий співробітник Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса.

Ботунова Галина Яківна – заслужений працівник культури України, доцент, завідувач кафедри театрознавства, декан театрального факультету Харківського державного університету мистецтв імені І.П.Котляревського.

Братерська-Дронь Марина Тарасівна – доктор філософських наук, професор кафедри кінознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Веселовська Ганна Іванівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України.

Висоцький Юрій Пилипович – заслужений діяч мистецтв України, доцент, декан факультету театрального мистецтва, завідувач другої кафедри акторського мистецтва та режисури драми КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Владимирова Наталія Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, учений секретар відділення теорії та історії мистецтв Академії мистецтв України.

Гайдабура Валерій Михайлович – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства,



заступник генерального директора Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.

Гончаренко Олександр Юрійович – аспірант кафедри кінознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Гуменюк Віктор Іванович – заслужений діяч мистецтв Автономної Республіки Крим, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та історії української літератури Таврійського національного університету імені В.І.Вернадського.

Дзюба Діана Юріївна – кандидат філософських наук, науковий співробітник відділу кінознавства і телебачення Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України.

Довгаленко Вікторія Анатоліївна – здобувач кафедри кінознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Єрмакова Наталія Петрівна – кандидат мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу проблем театру та музичної культури Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України.

Єрмоленко Світлана Яківна – член-кореспондент НАН України, доктор філологічних наук, професор, завідувач відділу стилістики та культури мови Інституту української мови НАН України.

Жицька Тетяна Валентинівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, старший редактор ТО документальних і художніх фільмів Національної телекомпанії України.

Заболотна Валентина Ігорівна – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри театрознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Захаревич Михайло Васильович – народний артист України, генеральний директор Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка..

Зубавіна Ірина Борисівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, учений секретар відділення кіномистецтва Академії мистецтв України.

Клековкін Олександр Юрійович – заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, начальник науково-організаційного управління Академії мистецтв України.

Коломієць Ростислав Григорович – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор.

Кочарян Інна Сергіївна – кандидат економічних наук, доцент, перший проректор КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Кравчук Петро Іванович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з науково-навчальної роботи КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Лягущенко Андрій Геннадійович – кандидат мистецтвознавства, доцент, директор Училища хореографічного мистецтва «Київська муніципальна українська академія танцю імені Сержа Лифаря».

Максименко Григорій Юхимович – старший викладач кафедри режисури телебачення КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Миленька Галина Дмитрівна – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Миропольська Євгенія Валеріївна – кандидат філософських наук, старший викладач кафедри суспільних наук КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Мусієнко Наталя Борисівна – кандидат філософських наук, старший науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України.

Мусієнко Оксана Станіславівна – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри кінознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Мусієнко-Фортунська Оксана Олександрівна – здобувач кафедри кінознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.



Новікова Людмила Євгенівна – мистецтвознавець відділу кінознавства і телебачення Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського НАН України, голова відбіркової комісії Київського міжнародного кінофестивалю «Молодість».

Оніщенко Олена Ігорівна – доктор філософських наук, професор, завідувачка кафедри суспільних наук КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Партола Яна Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну та мистецтва.

Пашкова Ольга Йосипівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу кінознавства і телебачення Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України.

Пилипчук Ростислав Ярославович – заслужений діяч мистецтв України, академік Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор. Радник ректора Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

Росляк Роман Володимирович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри кінознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Соколенко Надія Олегівна – аспірантка кафедри театрознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Тримбач Сергій Васильович – завідувач відділу кінознавства і телебачення Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України.

Тяжлов Дмитро Олександрович – викладач кафедри кінотелеоператорства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Юдкін-Ріпун Ігор Миколайович – член-кореспондент Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, завідувач відділу культурології та театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені 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. – Черкаси, ФОП Чабаненко, 2009. – Вип. 4-5. – 522 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** (українською, англійською та російською мовами) з ключовими словами, **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 дискету або CD-ROM 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**

Телефони для довідок: (+380 44) **272-10-32**; тел./факс: **272-11- 25, 272-02-20**.



Міністерство культури і туризму 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

Випуски 4-5

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

ISBN 978-966-493-263-6

Редактор	Т.К. Щегельська
Технічний редактор	Ю.А. Чабаненко
Комп'ютерна верстка	Л.І. Юзікевич

Підп. до друку 27.11.2009 р.
Формат 64х90/8. Папір офсет.
Умовн. друк. арк. 39,28. Обл.-вид. арк. 39,53.
Наклад 300 прим.

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,
Редакція «Наукового вісника» Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого

Видавець: Чабаненко Ю.А.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців
серія ДК № 1898 від 11.08.2004 р.
Україна, м.Черкаси, вул. О.Дашковича, 39
Тел: (0472) 45-99-84
E-mail: office@2upost.com

Друк ФОП Чабаненко Ю.А.
Україна, м.Черкаси, вул. О.Дашковича, 39
Тел: (0472) 45-99-84
E-mail: office@2upost.com