

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

НАУКОВИЙ ВІСНИК

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

Збірник наукових праць

Заснований 2006 р.

Випуск 8

Київ
2011

УДК 7. 01 (07)

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

ISSN 1997-4264

У восьмому числі «Наукового вісника» продовжено тему шекспірознавчих студій Й. В. Гете, окреслено постановочний шлях трагедії «Цар Едіп» Софокла в українському театральному процесі ХХ—початку ХХІ ст., висвітлено особливості української інтермедії ХVІІ-ХVІІІ ст. і тенденції розвитку режисури і сценографії українського театру другої половини 40-х – кінця 50-х рр. ХХ століття. Окрім розповідей про видатних діячів кіномистецтва – О. Довженка та П. Нечесу, читачі дізнаються про процес становлення відео на телебаченні та комп'ютерну графіку в кінематографі, ознайомляться з документами обліку, контролю, націоналізації кіно-підприємств у 1918–1919 рр. та історією створення фільму «Звірте свої годинники». Особливим є розділ «Персоналії», присвячений діяльності М. Л. Кропивницького в усій її багатогранності – як драматурга, режисера, актора, організатора театральної справи. Цікавими є й матеріали з мистецької педагогіки – як теоретичні, так і суто практичні, та книжкові новинки.

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

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

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

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

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

ISSN 1997-4264

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

О. І. Безгін, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (*голова редколегії*);

І. Д. Безгін, заслужений діяч науки і техніки України, академік Національної Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

А. К. Бичко, доктор філософських наук, професор;

М. Т. Братерська-Дронь, доктор філософських наук, професор;

В. М. Гайдабура, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства;

В. Г. Горпенко, доктор мистецтвознавства, професор;

О. Ю. Клековкін, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

П. І. Кравчук, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор;

І. Б. Матяш, доктор історичних наук, професор;

Г. Д. Миленька, кандидат мистецтвознавства, професор (*заступник голови редколегії*);

О. С. Мусяк, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор;

О. І. Оніщенко, заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор;

Р. Я. Пилипчук, заслужений діяч мистецтв України, академік Національної Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (*науковий редактор*);

Р. В. Росляк, кандидат мистецтвознавства (*відповідальний секретар*);

В. Л. Скуратівський, академік Національної Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

М. І. Слободян, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент;

В. О. Фіалко, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент;

Г. П. Чміль, член-кореспондент Національної Академії мистецтв України, доктор філософських наук, доцент.

ЗМІСТ

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Ірина Чужинова Українська інтермедія: канон жанру.....	8
Галина Миленька Шекспірознавчі студії Й. В. Гете-2.....	20
Олеся Нагірна «Цар Едіп» Софокла – національна рецепція.....	36
Валерій Фіалко Український драматичний театр другої половини 40-х – кінця 50-х років ХХ століття: режисерсько- сценографічні пошуки.....	54

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

Оксана Мусієнко Довженків «пейзаж душі».....	72
Оксана Мусієнко-Фортунська Павло Нечеса – організатор кіновиробництва.....	82
Лариса Наумова «Фізичне тіло» телебачення.....	90
Олександра Шаповал Комп'ютерні трансформації у кінематографі: історичний аспект.....	99

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Олена Оніщенко Проблема часових видів мистецтв у естетичній спадщині А. Шопенгауера.....	114
Марина Братерська-Дронь Тема космосу в науковій кінофантастиці	125

CONTENTS

DRAMATIC ART

Iryna Chuzhynova Ukrainian Interlude: The Canon of Genre	8
Halyna Mylenka Goethe-2 studios for Shakespeare study	20
Olesia Nahirna Sophocle's «Oedipus the king» – the national reception	36
Valeryi Fialko Ukrainian drama theatre of the second part of the 40s–late 1950s of the 20th century: directing and set design search.....	54

SCREEN ART

Oksana Mousienko Dovzhenko's «landscape of the soul».....	72
Oksana Mousienko-Fortunska Pavlo Nechesa – film producing manager.....	82
Larysa Naumova The «Physical body» of television	90
Oleksandra Shapoval Computer graphics in cinematography: the historical development of the computer aspekt	99

CULTURE STUDY

Olena Onishchenko Time models problems of the arts iv the aesthetic heritage of A. Shopenhauer.....	114
Maryna Braterska-Dron Space theme in cinema science fiction.....	125

**ІСТОРИОГРАФІЯ.
ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО**

Роман Росляк
«Винні у невиконанні цієї постанови
підлягають суду військово-
революційного трибуналу»
(Документи та матеріали) 136
Лариса Брюховецька
Кінорежисура:
міра витривалості 161

ПЕРСОНАЛІЇ

Ростислав Пилипчук
Марко Кропивницький і питання
про початок українського
професійного театру 174
Петро Кравчук
М. Л. Кропивницький – режисер... 199
Андрій Лягушенко
Марко Лукич Кропивницький –
видатний організатор
театральної справи..... 218
Наталія Бабанська
М. Л. Кропивницький
і М. К. Заньковецька:
творчі перехрестя..... 226
Галина Фількевич
До питання про музику в житті
і творчості М. Л. Кропивницького... 233
Наталія Ужвенко
Пластичне виховання актора
в режисерсько-педагогічній
практиці М. Л. Кропивницького..... 244
Леся Овчівса
Епістолярна спадщина
М. Л. Кропивницького як джерело
вивчення його поглядів
на театральне мистецтво..... 250
Яна Партола
М. Л. Кропивницький
та Г. М. Хоткевич: перетини долі
на театральних перехрестях..... 262
Василь Вітер, Галина Криворчук
Марко Кропивницький
на українському телеекрані..... 272

**HISTORIOGRAPHY.
RESOURCE STUDY**

Roman Roslyak
«Guilty of omission of this Regulation
are indictable to the court of the
military Revolutionary Tribunal»
(Documents and materials)..... 136
Larisa Bryukhovetska
Cinema Directing: a measure
of the sustainability..... 161

PERSONNELS

Rostyslav Pylypchuk
Marco Kropyvnytskyi and questions
about the beginning of the Ukrainian
professional theatre..... 174
Petro Kravchuk
Director M. L. Kropyvnytskyi..... 199
Andrii Lyagushchenko
Marko Kropyvnytskyi –
outstanding manager of theatrical
business 218
Natalia Babanska
M. L. Kropyvnytskyi
and M. K. Zankovetska:
creative crossroads..... 226
Halyna Filkevych
To the question
of M. L. Kropyvnytskyi's life and art... 233
Natalia Uzhvenko
Plastic training of the actor in
the directing pedagogical practice,
M. L. Kropyvnytskyi..... 244
Lesya Ovchieva
Epistolary heritage of
M. L. Kropyvnytskyi as
a source of study of his views on
the dramatic art..... 250
Yana Partola
M. L. Kropyvnytskyi
and G. M. Khotkevych – fate
intersections of theatrical crossroads.... 262
Vasyl Viter, Halyna Kryvorchuk
Marco Kropyvnytskyi on
the Ukrainian TV screen..... 272

Аліна Марченко
Архів Марка Лукича Кропивницького
в колекції Музею театрального,
музичного та кіномистецтва
України 278

Alina Marchenko
Mark Kropyvnytskyi's archive in
the collection of the Ukrainian
Museum of theatrical, music
and cinema art 278

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА

Михайло Резнікович
Налаштуватися на роботу..... 284
Людмила Третяк
Про засоби виховання вокального
апарату в різних методиках
викладання постановки голосу..... 306
Геннадій Погорелов
Особливості позитивного
впливу вправ з м'ячем
на здоров'я студентів..... 318
Лідія Мірошниченко
Методика гри на народних
музичних інструментах..... 322

Mikhailo Reznikovych
Tune in to work 284
Lyudmyla Tretyak
About the ways of teaching vocal
apparatus in the different teaching
methods of voice training..... 306
Hennadii Pogorelov
Specialitis of positive
influence of exercise with
a ball on students' health 318
Lidiya Miroshnychenko
The technique of playing the
folk musical instruments..... 322

ART PEDAGOGICS

БІБЛІОГРАФІЯ

Оксана Мусієнко
Галина Лазарева. Княжна Мери.
Творческий выкидыш..... 328
Майя Гарбузюк
Шекспір Вільям. Гамлет. Трагічна
історія принца Данського..... 332
Георгій Черков
Литвинова Ольга. Музика в кіне-
матографі України: каталог..... 337
Тетяна Сітенко
Фількевич Г. М. Основи
балетного клавіру та партитури 340
Відомості про авторів344

BIBLIOGRAPHY

Oksana Mousienko
G. Lazareva. Princess Mary.
Creative miscarriage..... 328
Maya Harbuzyuk
William Shakespeare. Hamlet:
The tragic story of the Dutch Prince... 332
Georgii Cherkov
Olga Lytvynova. Music in cinemato-
graphy of Ukraine: catalogue..... 337
Tatyana Sitenko
G. M. Filkevych. Bases of a ballet
clavier and scores..... 340
Information about authors344

ТЕАТРАЛЪНЕ МИСТЕЦТВО



УКРАЇНСЬКА ІНТЕРМЕДІЯ: КАНОН ЖАНРУ

У статті проаналізовано специфічні особливості української інтермедії. Вперше відомості про німецькі шванки та тексти українських поетик використовуються з метою простежити генезу та функції інтермедії у шкільному театрі. Особливу увагу в статті зосереджено на методі створення сценічних образів інтермедій.

Ключові слова: українська інтермедія, жанр, старовинний український театр, інтермедійні образи.

В статье дан анализ специфических особенностей украинской интермедии. Впервые сведения о немецких шванках и тексты украинских поэтик используются с целью проследить генетические корни интермедии, ее функции в школьном театре. Особое внимание в статье сосредоточено на методе создания сценических образов в интермедии.

Ключевые слова: украинская интермедия, жанр, старинный украинский театр, образы интермедий.

The present paper concentrates on analyzing specific features of Ukrainian interludes. For the first time the materials about German schwanks and texts Ukrainian theory of poetry books were used to trace the genesis and interlude's functions in the school theatre. Special attention is given to the question of main method to create on the stage interlude's characters.

Keywords: Ukrainian interlude, genre, old Ukrainian theatre, interlude's characters.

Уже протягом кількох століть українська театральна культура час від часу апелює до своїх питомо національних моделей-архетипів чи то жанрових, чи видових, чи тематичних, чи образних, у певні моменти потребуючи і ствердження своєї автентичності, і чергового оновлення через звернення до архаїки. Одним із таких вічно актуальних для української сцени жанрів була і залишається українська інтермедія.

Українська інтермедія як явище театального і літературного порядку, що вплинуло на формування і національного театру, і драматургії, як його

невід'ємної складової, доволі широко репрезентована у численних наукових розвідках. Про феномен української інтермедії у різний час писали М. Петров, М. Драгоманов, І. Франко, М. Павлик, В. Перетц, В. Резанов, І. Стещенко, М. Возняк, О. Білецький, Д. Антонович, О. Кисіль, М. Гудзій, Л. Махновець, О. Клековкін¹. Детально (наскільки це можливо за відсутності певних конкретних відомостей) різними дослідниками простежена історія створення інтермедій, зроблені спроби встановити їх авторство, описані та проаналізовані тематичні і сюжетні домінанти в контексті старовинної української культури та історії. Врешті, укладена збірка «Українські інтермедії XVII – XVIII ст.» (Київ, 1960), до якої увійшли всі сорок інтермедійних текстів, що збереглися до нашого часу.

Проте окремі важливі питання стосовно інтермедій досі залишаються без належної ґрунтовної відповіді, що значно ускладнює подальші дослідження генетично спорідненого жанру української комедії. До того ж, за відсутності укладеного, описаного, поясненого інтермедійного канону спотворюються уявлення про взаємозв'язок старовинних українських інтермедій, скажімо, з драматургією 20-х – 50-х років XIX сторіччя. У першій половині 20-х років XX століття, коли сценічний комедійний жанр активно оновлюється за рахунок опанування прийомами естради, цирку, засвоєнням стилістики *commedia dell'arte*, на українському кону знову з'являється інтермедія – згадати хоча б вистави «Різдвяний вертеп» (реж. Л. Курбас, 1918 р.), «Вій» (реж. Г. Юра, 1925 р.), «За двома зайцями» (реж. В. Василько, 1926 р.), «Шпана» (реж. Я. Бортник, 1926 р.), «Алло, на хвилі 477» (реж. В.Скляренко, Б. Балабан, Л. Дубовик, К. Діхтяренко, 1929 р.) та ін.. Причини і наслідки цього «повернення» важко належним чином пояснити та прокоментувати без з'ясування особливостей саме української інтермедії XVII – XVIII століть.

Як на нас, принциповим є висвітлення кількох малодосліджених аспектів, що мають сприяти проясненню та уточненню інтермедійного канону, який мав безпосередній вплив і на канон жанру української комедії. Ця стаття аж ніяк не претендує на вичерпність у заявленій темі, оскільки обмежується висвітленням лише кількох аспектів: функції та місця інтермедії у структурі вистави шкільного театру та особливостей образної системи української інтермедії.

Як відомо, українська інтермедія була обов'язковою частиною шкільної драми, котра створювалась та виставлялась у стінах українських колегіумів з приводу свят – різдвяних, великодніх чи весняних, або до якогось урочистого випадку². І термін «інтермедія», і сама традиція виставляння інтермедій цілком запозичені з єзуїтського театру, що у специфічних, прийнятних для себе формах засвоїв столітні європейські традиції.

«1175 роком датована перша згадка про <...> інтермедію, тобто розвагу між стравами, а водночас і коштовний посуд для бенкету»³, – зазначає

О. Клековкін. Варто наголосити, що сама інтермедія, не змінюючи назви, видозмінювалася протягом різних епох. Так, скажімо, «в епоху середньовіччя містерії ділилися на сцени (яви) і співи, де такі персонажі, як Чорт і Бог коментували представлені під час вистави дії. В Італії в епоху Відродження інтермедії склалися зі сцен міфологічного змісту. У Франції в XVII ст. публіку розважали балетами»⁴. В Іспанії у XVI – XVII ст. роль інтермедії, себто паузи між діями, виконувала так звана сайнете – одноактна комічна п'єса, або простий комічний епізод⁵. Наприкінці XVIII на початку XIX століття інтермедія стала означати «дивертисмент (акробатичний, драматичний, музичний і т. д.), який ставили в антракті»⁶. Українська інтермедія, своєю чергою, також має власну специфіку і унікальність.

Протягом тривалого часу чи не єдиною функцією української інтермедії дослідники називали її розважальну роль, оцінюючи її радше з позиції глядачів. М. Возняк у своїй праці «Початки української комедії», посилаючись на одну з поетик середини XVII ст., наводив таке визначення інтермедії: «Інтермедія це коротка дія, видумана або правдива. Її відіграють між актами комедії і трагедії, а складається вона з забавних слів, предметів і осіб, що *відсвіжують увагу слухача* (курсив наш – І. Ч.) й не належать до актів і сцен драми...»⁷. Аналогічне визначення знаходимо і у Д. Антоновича: «Окремі ж акти поважних духовних п'єс розділяли поміж собою вставленими *для розваги глядачів* (курсив наш – І. Ч.) сценами з простонародного життя, що часто ніякого зв'язку з п'єсою не мали. Ці вставні забавні сцени називалися інтермедіями...»⁸. Подібне читаємо і у О. Кисіля: «Значення інтермедії було, власне, службове: ці коротенькі веселі сценки відіграно поміж діями головної поважної п'єси, щоб глядачам дати змогу *відпочити й освіжити свою увагу* (курсив наш – І. Ч.)»⁹.

М. Гудзій у своїй передмові до згадуваного вище збірника «Українські інтермедії XVII – XVIII ст.» повторював за своїми попередниками: «Головне призначення інтерлюдій* полягало в тому, щоб дати відпочинок і розвагу глядачеві, стомленому серйозною дією, яка розігрувалася в основній п'єсі»¹⁰. А його учень і послідовник Л. Махновець намагався встановити причинно-наслідковий зв'язок народження інтермедії, керуючись нібито логікою «сценічної практики»: «Драми ці (йдеться про шкільні драми – І. Ч.) були, як правило, великі за розміром, дія в них розгорталася мляво, вони мали розмовно-декламаційний характер. Сценічна практика показувала, що шкільна драма потребувала пожвавлення, і в текст її почали вводити окремі веселі сценки, дотепні слівця. Згодом між актами довгого і «високого» видовища почали розігрувати легкі гумористичні п'єски. Ці п'єски і називалися інтермедіями...»¹¹.

Такий популярний і одноманітний погляд на функції інтермедії, як на нас, результат, передусім, логічної неузгодженості у міркуваннях про

* Автор вживає паралельно синонімічні назви: інтермедія та інтерлюдія.

суть зв'язку української інтермедії зі шкільною драмою. На сторінках українських поетик не лишилося суворих приписів щодо цих вставних сцен: сюжети та дійові особи можуть бути пов'язані або не пов'язані з основним текстом драми, кількість інтермедій може бути довільною, як і порядок їх виконання¹². Це створює ілюзію, що інтермедія була чимось на кшталт «бурсацьких розваг», «несерйозним», а отже і не важливим елементом шкільної драми. Утвердженню такої думки прислужився і той факт, що інтермедії виконувалися славнозвісними «дяками-пиворізами» на вакаціях поза стінами колегіумів для здобуття прожитку. Тобто завдяки своєму «низькому» походженню ці комедійні сценки легко перетинали межу, що відділяла їх від ярмаркового театру та народної драми – без суттєвих естетичних втрат інтермедії вписувалися у новий для них виконавський формат.

Однак, на нашу думку, призначення української інтермедії було більш широким і вмотивовувалося не лише потребою «відсвіжити увагу» глядачів. Пам'ятаючи, що традиція шкільної драми перейшла до українських шкіл із практики єзуїтських колегіумів, де різні форми шкільного театру (драми, містерії, декламації) мали на меті, насамперед, надати спудеям привід і матеріал для вдосконалення навичок з дисциплін «поетики» та «риторики», а разом формально продовжували традицію катехізису, спрямовували на цілком конкретне світосприйняття та культурну традицію, логічно було вважати, що і інтермедії також накидалися всі ці завдання. Тобто інтермедія також була необхідною складовою навчального процесу, певним етапом у засвоєнні поетичних і риторичних тонкощів учнями та гарним ілюстративним матеріалом для лекцій їх педагогів. Окрім того, саме комедійні сцени шкільних драм віддзеркалювали політичні настрої своїх авторів, фіксували питома національні особливості української культури. Ці висновки дістануть підтвердження, якщо уважніше проаналізувати генезу української інтермедії.

За припущенням М. Драгоманова, за основу деяких українських інтермедій правила так звані мандрівні сюжети, що їх дослідник відшукав у книжці Томаса Мурнера про пригоди Уленшпігеля¹³. Цей зв'язок, спостережений М. Драгомановим, відкриває не тільки літературне джерело, споріднене з традицією української інтермедії. Головне – тут, як на нас, можна відшукати підказку про важливу складову релігійної культури, з якою опосередковано була пов'язана інтермедія у системі шкільної драми.

Згаданий Томас Мурнер (Thomas Murner; 1475–1530) був не лише збирачем мандрівних анекдотів. Мурнер – монах-францисканець, доктор теології і права, автор книжок «Цех шахраїв» та «Заляття дурнів» (1512 р.), один з німецьких проповідників, які використовували у своїх проповідях повчальні «прикладні» (exemplum). Саме ці німецькі «прикладні», або шванки – «невеличкі побутові замальовки, анекдоти, параболи, чи то кумедні, чи

то серйозні, що бралися із різноманітних джерел та незмінно слугували повчальній меті»¹⁴ – від початку були складовою проповідей, а пізніше, виокремившись у цілком самостійний жанр, стали вельми популярними у Німеччині XV – XVI століть. З середини XVI ст. один за одним з'являються численні збірники шванків: «Подорожня книжечка» Йорга Вікрама (1555 р.), «Поспільство у саду» Якоба Фрея (1556 р.), «Приятель у дорогу» Мартіна Монтана (1557 р.), «Книжечка для відпочинку» та «Катципорі» Міхаеля Лінденера (1558 р.), «Нічна книжечка» Валентина Шуманна (1559 р.), «Нічна варта» Бернгарда Герцога (1560 р.) і врешті семитомна збірка шванків «Відверни смуток» Ганса Вільгельма Кірхгофа (1563–1603 рр.). Припущення М. Драгоманова про використання мандрівних сюжетів підтверджується і тим, що збірки шванків були чимось на кшталт середньовічної «масової літератури», а отже радіус їх розповсюдження був досить широким. Цілком можливо, з ними були знайомі й автори українських інтермедій – викладачі та учні колегіумів.

Тема шванків, їх еволюція від проповідницьких «прикладів» до фривольних фацетій, безперечно, заслуговує більшої уваги, однак у контексті теми дослідження нас цікавитимуть дві головні точки дотику шванків та інтермедій. По-перше, повторимось, «прикладі» становили невід'ємну частину проповідей і, безперечно, використовувалися монахами-проповідниками з метою навести повчальну історію з життя й «відсвіжити увагу слухачів». А по-друге, німецькі шванки, що активно послуговувалися мандрівними сюжетами, популярними у інших народів, скажімо, італійців чи французів, незмінно «транспонували» запозичені історії у німецьку реальність, виконували роль, сказати б, культурних «шлюзів». Аналогічні характеристики ми вправі вжити і стосовно українських інтермедій, що також існували за принципом бінарності у дидактичній шкільній драмі, близькій за духом до проповіді, і не в останню чергу завдяки інтермедіям відбувалося наближення української культури до європейської. Якщо пам'ятати, що Європа закінчується там, де закінчується традиція латинської культури, то українська інтермедія беззаперечно засвідчує не тільки територіальну, а й духовну приналежність України до Європи. Однак не лише через мандрівні сюжети європейська культура впливала на формування інтермедій.

У двох українських поетиках – «*De arte poetica libri tres*» (1705 – 1706 рр.) Феофана Прокоповича та «Поетика (Сад поетичний)» (1736–1737 рр.) Митрофана Довгалевського – знаходимо підтвердження тому, що інтермедії у шкільній драмі замислювалися і розвивалися як навчальні вправи, що мали б допомогти учням оволодіти основами комічного та дати практику не тільки у «високому», а й у «низькому» стилі. Можливо, і європейська традиція шванків у проповідях також вплинула на такі вимоги до майбутнього оратора, потребуючи його всебічної підготовки та обізнаності.

Одна із засадничих ідей тогочасної освіти: «поетичної майстерності

можна навчитися, старанно вивчивши правила»¹⁵. Правила ці для учнів колегумів були незмінні протягом кількох століть і базувалися, насамперед, на ренесансних та постренесансних підручниках західноєвропейських авторів, а від 1637 р. — на оригінальних українських латиномовних поетиках, котрі склалися переважно із матеріалів до поетичних курсів, що їх читали викладачі, зокрема і Ф. Прокопович та М. Довгалевський. Зауважимо, що дві вищезгадані поетики цілком можуть слугувати за типові взірці свого виду, адже «є всі підстави твердити, що <...> найраніша з відомих нам поетик (ідеться про «Liber artis poëticae...» А. Старновецького та М. Козловського, 1637 р. — *І. Ч.*) містить у собі основні положення, котрі розвивалися, розширювалися, уточнювалися та ілюструвалися авторами наступних поетичних курсів <...>»¹⁶.

Ф. Прокопович дає такий перелік чеснот гарного оратора: «якщо він тонко розпочинає виклад, поважний у повчанні, *дотепний у розвеселюванні* (курсив наш — *І. Ч.*), сильний і багатослівний у зворушенні і, нарешті, якщо він підбирає стиль не довільно, а згідно з вимогами справи і часу»¹⁷. Як бачимо, гумору надавалася одна з провідних ролей у гарній промові, тож сьомий розділ п'ятої книги «Про розгляд почуттів» у поетиці Ф. Прокоповича цілком присвячений жартам і дотепам.

«Що жарти необхідні для оратора, — пише Прокопович, — видно з промов Цицерона, де вони є часто і не без причин, бо, по-перше, вони викривають певні чесноти, звідси їх інакше називають міською витонченістю, начебто вони наслідували місто, а не село. По-друге, жарти змінюють великі справи, стримують від важких переживань, ламають ненависть та гнів, злагіднюють жорстокість»¹⁸. І тут натрапляємо на твердження, що встановлює ієрархію комічного у співвідношенні з іншими «почуттями», себто категоріями естетики: «Хоч сміх, що викликаний жартами, не вважається таким станом, який можна зарахувати до почуттів, але, оскільки він є все-таки певним душевним зворушенням, дехто називає його легким почуттям»¹⁹. Іншими словами, саме тут постулюється ота функція «відсвіжувати увагу слухачів», що її відведено інтермедії у шкільній драмі.

Також Ф. Прокопович докладно зупиняється на способах утворити комічний ефект, не забуваючи нагадати, що здатність жартувати від природи дана не кожному. Отже, жарти бувають двох видів: перший — «благородний, або витончений і вільний», а другий — «невільний, непристойний, блазенський». «Блазенський жарт — це такий, який або дає людині щось непристойне чи нецензурне для очей і вух, або також, якщо він когось захоплює, то тоді байдуже, чи когось вражає. Навпаки ж, жартувати по-міському витончено — це значить створювати нешкідливе задоволення, яке не ображає слухача, ані не осоромлює його»²⁰. Ці настанови по суті є переказом обмежень Аристотелевої «Поетики»: як пам'ятаємо, табу було накладено на ті засоби комічного, що свідчать про «шкідливе чи згубне» або є похідними від болю²¹.

Нижче Ф. Прокопович перелічує прийнятні засоби комічного. Серед них, скажімо, «полісемія» (слово, що має багато значень, вживається в іншому сенсі), «парономасія» (зادля жарту змінюють слово, додаючи, пропускаючи, або підмінюючи літери), «етимологія» (гра з іменами власними), «солецизм» (огріх мовлення, вжитий зі спеціальною метою) та інші прийоми, широко представлені в українській інтермедії. Знаходимо також і доволі цікавий спосіб, що нагадує сучасну пародію: «Видається дотепним, – стверджує автор, – і те, коли ми наслідуємо інших осіб і вдаємо, що ми перейняли чужі вади, бо саме так засуджуємо найбільш розсудливо там ті вади, викликаючи велике захоплення слухачів»²². Вочевидь, оволодіння цим прийомом вже потребує сценічної практики, адже вимагає від промовця не просто гострого розуму, але й первинних навичок показу, не просто декламаційної вправності, а й певної артистичності.

У пізнішій за часом поетиці М. Довгалевського читаємо схожі настанови щодо дотепів, жартів, майже ідентичний перелік засобів комічного. Однак відмінність між двома поетиками все ж є. Довгалевський у своїй книжці поміщає окремий розділ «Про комічну поезію або комедію».

«Комедія, – за визначенням Довгалевського, – це веселий твір в діях, в які введені дійові особи, або наслідування низьких і звичайних дій, але не без краси та жартів»²³. Показово, що роздуми Довгалевського про комедію, по-перше, стосуються її «повноформатного» вигляду, що не поступається у правах жанрові трагедії: «У комедії стільки ж частин якості, як і в трагедії, а саме: фабула, характери, сентенції, театральна обстановка, музичне оформлення...»²⁴ А, по-друге, аналізуючи особливості комедії, автор описує не античні зразки, а саме українські інтермедії. Наприклад, говорячи про дійових осіб комедії, Довгалевський подає для ілюстрації такий перелік: «батько, литвин, циган, козак, єврей, поляк, скіф, турок, грек, італієць», яких називає «простими особами», на відміну від героїв трагедії – вождів і царів²⁵.

Згадок про шкільну драму ні перша, ні друга поетики не містять. Також відсутні у цих книгах і будь-які роз'яснення щодо призначення інтермедій. Однак, як на мене, не виникає жодних сумнівів, що інтермедії змістом і формою реалізували теоретичні настанови цих поетик. Можна навіть припустити, що в інтермедіях цілком умисно вміщено як жарти «високі», так і «блазеньські жарти», які, швидше за все, могли слугувати за негативний приклад, унаочнювали заборонені прийоми (тут згадати хоча б другу інтермедію з Дернівського збірника «Німець і хлоп», де Хлоп вживає доволі брутальні вирази, щоб дошкульніше образити німця).

Досі йшлося про українську інтермедію як явище, сказати б, давньої драматургічної практики. Що ж являла собою українська інтермедія на кону? За браком джерел, відповідь на це питання, мабуть, назавжди залишиться

у площині припущень та висновків на основі знову-таки далеко неповного списку самих інтермедійних текстів.

Очевидно, що інтермедія, будучи плоттю від плоті шкільного театру, існувала на кону в рамках його ж практики та естетики, хоч і мала свої жанрові особливості.

Передусім, інтермедію, вочевидь, використовували для підготовки певних ефектів чи переміни декорацій у «серйозній» частині драми. Хоча зауважимо, що не всі шкільні вистави відбувалися із залученням надто складних та вибагливих сценічних ефектів. Здебільшого ці ефекти були спрощені в технічному втіленні, якщо порівнювати з аналогічними постановочними прийомами середньовічних містерій чи єзуїтських драм, і переважно зводилися до використання механізмів для «польотів», шумових імітацій та світлових «спецефектів» та ін. Однак для показу інтермедій і ці скромні постановочні ефекти не використовувались і навіть не були передбачені. Таким чином, увага глядачів була зосереджена виключно на сюжеті та комічних перипетіях, що на тлі драми видавалися динамічними і непередбачуваними. Адже якщо у драмі фінал незмінно оптимістичний: «зло» зазнає поразки, «добро» перемагає, людська душа врятована, то в інтермедії порушена справедливість далеко не завжди відновлюється: злочинці тікають непокарані, збитки не компенсуються, ба навіть висновки про свої помилки герої пригод не завжди роблять правильні. Глядачів у деяких випадках спонукали до самостійної оцінки тих чи інших подій, до логічного завершення історії у власній уяві.

У О. Кисіля знаходимо такий опис сценічного втілення інтермедій, що «одбувалися при нескладній постановці, певно, на авансцені й без спеціальних декорацій, перед завісою або ширмами, як ставилися, наприклад, фарси на народній європейській сцені. Вбрання інтермедійних персонажів, здебільшого взятих із сучасного авторові життя, відповідало тогочасній дійсності. Освітлювалася сцена площками <...> або свічками; їх завішували від глядачів розмальованим полотнищем або встановляли з заднього боку якоїсь декоративної прикраси, а то й так ставили знизу впововж рампи»²⁶. Щодо акторської гри, за відсутності свідчень, дослідник висловлює припущення, що тексти виголошувалися декламаційно, без наміру наблизитися до природних інтонацій, а поза заміняла собою «наслідування живої природи»²⁷. Такому припущенню О. Кисіля при бажанні легко знайти підтвердження у поетиках Ф. Прокоповича та М. Довгалевського, що містять детальні описи трьох загальноприйнятих стилів («високого», «середнього» і «низького») і відповідні цим загальноприйнятим стилям поетичні вимоги: ритм декламації, потрібні пози і жести.

Наблизитися до уявлення про суто театральний бік старовинного українського театру допомагає і низка цінних висновків і зауважень, зроблених російським театрознавцем Л. Софроною. Авторка висхідною по-

зицією для своїх подальших роздумів обирає саме барокову природу цього театру: «Театр не намагався створити на сцені нові світи. <...> Він слугував моделлю християнського космосу. Модель була подана наочно, видимо. Тут не було місця для театральної ілюзії. Театр як модель світу не викликав заперечень у культури, що його адаптувала»²⁸. Цілісність такого, як на сьогодні, специфічного, художнього простору шкільного театру забезпечувалася сукупністю відповідних театральних засобів виразності, починаючи зі сценічного оформлення і закінчуючи грою акторів.

За Софроновою, у містеріальній частині «не змінюючи зовнішності, скупко використовуючи можливості міміки, виконавець зате багато доручав костюму»²⁹, «сценічні жести не були індивідуальні, і спектр їх не був особливо широкий <...>, вони виражали відчай і радість, упокорення та гнів, загалом характер стосунків між персонажами»³⁰. Реквізитові на кону надавалося символічного значення.

Як на нас, щодо інтермедійної частини ці зауваження також цілком слушні, хоча і не до кінця прояснюються принципові питання. Скажімо, чи мали інтермедійні костюми хоч якусь комічну невідповідність, гіперболізацію, чи були суто «побутовими», як пише О. Кисіль? Чи мали персонажі, що найчастіше були позбавлені імен і представляли або соціальну, або національну групу, якісь сталі силуети? Якою мірою було деталізовано саме національні костюми? Наскільки, сказати б, правдоподібно зображувалися виконавцями численні побиття, втечі, хованки їх героїв, якщо зважати на зауваження про загальну вельми стриману, позбавлену найменшої експресії манеру виконання у шкільному театрі? Кількість подібних питань, зрозуміло, може збільшуватися залежно від потреб і завдань дослідника. Але нам зараз важливо вказати не стільки на окремі деталі інтермедійної традиції, скільки на загальний принцип пошуку прийнятних відповідей на ці і подібні питання.

Вважаємо, частину відповідей на важливі для нас питання при поглибленому і уважному вивченні можна відшукати у текстах інтермедій. Л. Софронова перша зауважила таку особливість шкільної драми: більша частина фізичних дій у драмі дублюється ще й вербальним їх описом, персонажі також озвучують наміри до дії і обов'язково коментують наслідки вчинків. Всі предмети, що ними користуються персонажі, називаються вголос, інколи дійовим особам дається стороння характеристика або можливість самим відрекомендуватися³¹. Всі ці правила чинні й для інтермедій.

Водночас ремарки інтермедій досить лаконічні й містять лише допоміжні «інструкції» для виконавців. Вказують на появу чи відхід персонажа зі сцени або його тимчасове переховування. Зазначають не озвучені у тексті побутові дії (наприклад, коли персонаж має щось з'їсти, випити, відшукати). Зрідка у ремарках зустрічаємо підказки характерних деталей певних рухів (перед тим як «вдарити» актор має заковувати рукави і т. д.). Однак загалом

ремарки лише підтверджують загальне правило творення інтермедійних образів, що передусім були образами вербальними. Слово на кону було рівнозначним емоції і вчинкові, виконувало роль «декорацій». Саме тому такою принциповою була в інтермедії мовна автентичність персонажів, що цілком могла підмінити собою національний костюм.

Всі інтермедійні «маски» були створені за принципом розподілу «обов'язків» між театром та глядачем. Аби образ став цілісним, від авторів та виконавців залежали його вербальне номінування та атрибутика, подання чіткої характеристики героя. Від глядача вимагалось залучення індивідуального досвіду, щоб відтворити в уяві цілісний зоровий образ, так би мовити, «живий», «тривимірний» тип певного героя. У такій ситуації принципово є апеляція інтермедії до фольклорних традицій, до усної народної творчості, де у гумористичному ключі сформульовані та викриті типові риси різних, максимально наближених до українця національностей: Циган мусить бути хитрим та злодійкуватим, Поляк – гоноровим, Жид – улесливим і жадібним, Литвин – простодушним, Козак – щедрим, справедливим і сильним. Саме ці риси, укрупнені в українській інтермедії до характеру, і наближають інтермедійні образи до маски: тобто в різних інтермедіях змінюються тільки обставини (сюжет твору), а характер героя лишається незмінним. Власне, ця константність образу зафіксована передусім у тексті. Щодо театральної практики – не відомо, чи дотримувались різні виконавці єдиних правил (традицій) у створенні однакових образів у різних інтермедіях і чи існували взагалі такі правила також не відомо.

До речі, ця специфіка саме українського інтермедійного театру, пояснює, зокрема, неможливість «експортувати» ці інтермедії в будь-який інший національний театр. Адже якщо, скажімо, образ-маска *commedia dell'arte* містить у собі більшість характеристик, необхідних для відтворення її поза історичним часом, то українська інтермедійна «маска», від початку позбавлена своїх «матеріальних» контурів, міцно пов'язана не тільки з певним типом театру, а й з особливою глядацькою аудиторією.

Однак саме інтермедія шкільної драми накреслила першочергове завдання (створення театральних повноцінних національних образів), а також надала неоціненний матеріал для українського театру 20-х – 50-х років XIX ст.

¹ Див.: Петров Н. Мистерии и комедии учителя пиитики в Киевской академии иеромонаха Митрофана Довгалева 1736–37 г. // Труды Киевской духовной академии. – 1865. – № 2. – С. 311–331; М. Т[олмачев]в [Драгоманов М.] Две южнорусские интермедии начала XVII в. // Киевская старина. – 1883. – Кн. 12. – С. 189 – 205; Франко І. Русько-український театр (історичні обриси) // Річник Українського театального музею. – К., 1929. – Вип. 1; Павлик М. Якуб Гаватович (Гават), автор перших руських інтермедій з 1619 р. // Записки Наукового товариства

імені Шевченка. – Львів, 1990. – Тт. XXV – XXVI. – Кн. III–IV. – С. 1–44. ; Резанов В. Из истории русской драмы : Школьные действия XVII – XVIII вв. и театр иезуитов. – М., 1910. ; Перетц В. Н. К истории польского и русского народного театра // Известия Отделения русского языка и словесности Имперской Академии наук. – С.-Петербург, 1907. – Т. 12. – Кн. 4. – С. 79–84, 138–141, 178–184. ; Стещенко І. Історія української драми // Україна. – 1907. – Т. II. – май. – С. 152–171 ; Белецкий А. Старинный театр в России. I. Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе Руси-Украины. – М., 1923 ; Махновець Л. Інтермедії до драми Якуба Гаватовича // Радянське літературознавство. – 1962. – № 3. – С. 60–76 ; Клековкін О. Inter ludium – театр «несмаку» // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. CCLIV (254) – Львів, 2007. – С. 41–55 та ін.

² Кисіль О. Український театр: Популярний нарис історії українського театру / О. Кисіль. – К. : Книгоспілка, 1925. – С. 24.

³ Клековкін О. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів / О. Клековкін. – К. : КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2001. – С. 142.

⁴ Паві П. Словник театру / П. Паві. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – С. 184.

⁵ Баканурський А., Корнієнко В. Театрально-драматичний словник ХХ століття / А. Баканурський. – К. : Знання України, 2009. – С. 110–111.

⁶ Паві П. Словник театру / П. Паві. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – С. 184.

⁷ Возняк М. Початки української комедії (1619–1819) / М. Возняк. – Львів : Видання «Всесвітньої бібліотеки», 1920. – С. 15–16.

⁸ Антонович Д. Триста років українського театру: 1619–1919 / Д. Антонович. – Прага : Український громадський видавничий фонд, 1925. – С. 9.

⁹ Кисіль О. Український театр: Популярний нарис історії українського театру / О. Кисіль. – К. : Книгоспілка, 1925. – С. 32.

¹⁰ Гудзій М. Українські інтермедії XVII – XVIII ст. / М. Гудзій // Українські інтермедії XVII – XVIII ст. : Пам'ятки давньої української літератури [вступна стаття і відповідальна редакція М. К. Гудзія ; підготовка тексту Л. Є. Махновця]. – К. : Вид-во Академії наук УРСР, 1960. – С. 5.

¹¹ Махновець Л. Гумор і сатира наших предків / Л. Махновець // Давній український гумор і сатира [упоряд. текстів, вступна стаття і примітки Л. Є. Махновця]. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1959. – С. 6.

¹² Возняк М. Початки української комедії (1619–1819) / М. Возняк. – Львів: Видання «Всесвітньої бібліотеки», 1920. – С. 16.

¹³ Кузьмичевский П. [Драгоманов М.]. Старейшие русские драматические сцены // Киевская старина. – 1885. – Том XIII. – Ноябрь. – С. 380.

¹⁴ Пуришев Б. Немецкие прозаические шванки и народные книги эпохи Возрождения // Немецкие шванки и народные книги XVI века ; пер. с немецкого / Б. Пуришев. – М. : Художественная литература, 1990. – С. 8.

¹⁵ Іваньо І. Поетика Митрофана Довгалевського // Довгалевський М. Поетика : (Сад поетичний) / І. Іваньо. – К. : Мистецтво, 1973. – С. 9.

¹⁶ Там само. – С. 6.

¹⁷ Феофан Прокопович. Філософські твори у 3 т. : Про риторичне мистецтво...,

Різні сентенції / Феофан Прокопович ; пер. з латинської. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 1. – С. 120–121.

¹⁸ Там само. – С. 307.

¹⁹ Там само. – С. 307.

²⁰ Там само. – С. 308.

²¹ Аристотель. Поетика / Аристотель [зі старогрецької переклав Б. Тен; Вступна стаття і коментарі Й. У. Кобова]. – К. : Мистецтво, 1967. – С. 46.

²² Феофан Прокопович. Філософські твори у 3 т. : Про риторичне мистецтво..., Різні сентенції / Феофан Прокопович ; пер. з латинської. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 1. – С. 312.

²³ Довгалевський М. Поетика : (Сад поетичний) / М. Довгалевський. – К. : Мистецтво, 1973. – С. 190. Друкується за перекладом з латинського рукописного оригіналу. Переклад, примітки та словник імен і назв В. П. Маслюка; вступна стаття І. В. Іваньо.

²⁴ Там само. – С. 190.

²⁵ Там само. – С. 191.

²⁶ Кисіль О. Український театр : Популярний нарис історії українського театру / О. Кисіль. – К. : Книгоспілка, 1925. – С. 38–41.

²⁷ Там само. – С. 60.

²⁸ Софронова Л. Старовинний український театр / Л. Софронова. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. – С. 220.

²⁹ Там само. – С. 259.

³⁰ Там само. – С. 264.

³¹ Там само. – С. 232.

ШЕКСПИРОЗНАВЧІ СТУДІЇ Й. В. ГЕТЕ–2

Авторка аналізує статтю «Шекспір – і немає йому кінця», в якій розкриваються естетико-мистецтвознавчі ідеї Й. В. Гете початку ХІХ ст., зокрема в галузі історії та теорії театрального мистецтва.

Ключові слова: *драматургія, театральне мистецтво, наївна і романтична поезія, антитеза «воля й обов'язок».*

Автор анализирует статью «Шекспир – и несть ему конца», в которой раскрываются эстетико-искусствоведческие идеи Й. В. Гете начала ХІХ века, в частности в области истории и теории театрального искусства.

Ключевые слова: *драматургия, театральное искусство, наивная и романтическая поэзия, антитеза «воля и должествование».*

The author analyzes the article «Shakespeare – and there is no end to it», that is devoted to aesthetic and creative ideas of Goethe in early 19th century, in particular in the field of history and theory of dramatic art.

Keywords: *drama, theatre art, naïve and romantic poetry, the antithesis «freedom and duty».*

Аналіз доробку В. Шекспіра – це окрема складова естетико-мистецтвознавчих розмислів Й. Гете, пов'язаних не лише з його поглядами на розвиток драматургії, а й з питанням її сценічного втілення. При цьому потрібно врахувати, що міркування Й. Гете стосуються і таких загально-естетичних проблем того часу, як застосування принципу історизму в оцінюванні художніх творів, феномену геніальності та його похідних, інваріантність трактування драматургічної спадщини, роль фантазії та уяви, у процесі творення і сприйняття твору мистецтва тощо.

Власне інтересу до драматургії В. Шекспіра Й. Гете не втрачав протягом усього свого життя. І саме на прикладі аналізу шекспірівської драматургії можна простежити і зміни світоглядних орієнтирів самого Гете у різні періоди творчості, і його естетико-мистецтвознавчих підходи до проблем

теорії театру. Наразі показовою є розвідка «Шекспір – і немає йому кінця», написання якої датоване 1813–1816 роками.

Результатом першого знайомства Й. Гете з творчістю Шекспіра стала стаття «До дня Шекспіра» (1771 р.), що в ній він висловив своє захоплення трагедіями англійського драматурга. Крім того, у цьому дослідженні Шекспір стає для Гете зразком «бурхливого генія» і спільником у проведенні ідей мистецького руху «Буря і натиск», одним з лідерів якого він був.

Стаття «Шекспір – і немає йому кінця» стала наступним, окремо присвяченим теоретичному осмисленню драматургічної майстерності Шекспіра, зверненням Гете до аналізу його спадщини. Ця праця відобразила його естетичну позицію початку ХІХ ст., коли Гете почав переглядати свої естетико-мистецтвознавчі ідеї, що були відпрацьовані у штюрмерський і веймарський періоди творчості.

На початку ХІХ ст. естетичні погляди Гете вже були орієнтовані не лише на національне мистецтво Німеччини, як це було у період «Бурі і натиску», не лише на зразки античної класики, до яких він закликав у часи так званого веймарського класицизму, але і на весь досвід світового мистецького процесу. Емоційна виразність і експресивність попереднього періоду поступається місцем більш врівноваженому і гармонійному ідеалові, ідеалові цілісності і краси, що ґрунтувався на пізнанні органічних сил природи. Відношення мистецтва до природи, сутність мистецької творчості, поняття мистецького методу – це те коло нових питань, що їх Гете намагається вирішити на даному етапі і яким передусім присвячена стаття «Шекспір – і немає йому кінця».

Цією ж розвідкою Й. Гете продовжує розгляд важливої для нього проблеми, осмислення якої він розпочав у попередній статті про Шекспіра, а саме – феномену геніальності. Серед основних критеріїв геніальності Гете виокремлює пізнавальні здібності митця, що пов'язані як з «усвідомленням власних переконань і думок, пізнанням самого себе», так і «справжнім пізнанням духу і думок інших». Причому «пізнання самого себе», на думку мислителя, є «найвище, чого може досягнути людина»¹, оскільки лише пізнавши себе, можна пізнати інших.

З кола «інших» людей, за Й. Гете, генія виокремлює його «вроджена схильність» до «до пізнання духу і думок інших», що наділяє генія «здатністю викликати зі світу і житейських справ певну користь»², адже він «культивує її не для безпосередніх земних цілей, а для вищої духовної і загальної мети»³.

Зробивши аксіоматичний умовивід – «Шекспір – один з найвидатніших поетів», Гете наголошує: «мало хто пізнав світ так, як він його пізнав»⁴. Розвиваючи свої міркування, він акцентує: масштабність Шекспіра полягає у тому, що, «висловивши своє внутрішнє бачення», драматург зумів «підняти читача до усвідомлення світу». В такий спосіб Гете не тільки виводить

постать генія-митця за коло звичайних людей, а підносить його над ними як особливу людину, котра має високе завдання визначати вищі цілі, проникати у суть буття, виокремлювати з побутової картини світу найсуттєвіше, що рухає життя. Митець для Гете — це той, хто наділений природною здатністю підніматися над матерією і, одухотворяючи її, відкривати найпотаємніше, приховане від звичайних людей.

Змоделювавши ланцюг від «природної схильності» митця до акту пізнання і далі, — до його здатності підняти читача до «усвідомлення світу», через визначення мети вищої духовної діяльності, Гете, разом із своїми сучасниками — видатними німецькими філософами О. Г. Баумгартеном (1714–1762), М. Мендельсоном (1729–1786), І. Кантом (1724–1804), Г. В. Ф. Гегелем (1770–1831), Ф. В. Й. Шеллінгом (1775–1854) та іншими, розглядає митця як суб'єкта, що пізнає. А оскільки саме від суб'єкта, що пізнає, залежить рівень пізнання об'єкта, то геніальний митець — це той, хто має здатність розкрити іншим прихований духовний зміст об'єкта. Прикладом такого митця для Гете і є Шекспір, адже через його геніальні твори «світ стає для нас dokonано прозорим» і «ми раптово опиняємося повірниками чесноти і пороку, величі й дріб'язковості, шляхетності та ницості»⁵.

Якщо у 70-х роках XVIII ст. геніальність Шекспіра Гете розглядав як результат наслідування природи, то на початку XIX ст. — як здатність митця до пізнання світу і вміння втілити його духовну сутність у мистецькій формі й таким чином зробити це надбанням звичайних людей.

Масштаб особистості Шекспіра як драматурга дає змогу Гете порівняти його зі «світовим духом», оскільки, як і «світовий дух», Шекспір «прозріває світ, від обох ніщо не приховано»⁶. На думку Гете, яка повністю збігається з позицією Й. Гердера⁷, драматургія великого англійця, як і світовий дух, сповнена тієї духовної сили, котра мислиться як принцип всього дійсного і, як світовий дух, є духовною силою, що пізнає і творить, виходячи з власних цілепокладань. Як і у Гердера, у Гете «проникливість світу», як волевиявляюча сила, виступає у сенсі всеоживляючої світової душі. Неможливо проникнути у втаємничені задуми світового духу, який ретельно оберігає їх від людини. Але й той самий світовий дух у прихованих від земних очей цілепокладанні та волі, що творить, наділяє митця високим призначенням «розголошувати її (таїну — *Г. М.*) до строку або у крайньому разі робити нас її повірниками під час чину»⁸.

Геніальний перетин драматургічної плоти п'єс Шекспіра з бурхливим духом художніх образів створює мистецький світ такої глибини і масштабності, що він стає тотожним незбагненності, складності і безкінечності природи. На початку XIX ст. Гете відходить у розумінні природи, як він пише сам у 1828 р., від своєї «схильності до свого роду пантеїзму»⁹, що була притаманна йому у 80-х роках XVIII ст. Природа мислиться Гете як поєднання «матерії» і «духу». Не випадково в цей період він приділяє особливу увагу проблемам

духовної складової у житті людини і Всесвіту. Для нього природа вже не просто реальність, а складний конгломерат полярності всього суцього, як основи буття і здатності всього суцього до підвищення, тому що «матерія без духу, а дух без матерії ніколи не існує»¹⁰. І якщо матерія може пізнаватися людиною за допомогою органів чуття і розуму, то духовна складова — значно складніший об'єкт для дешифрування, «міцний горішок», як зазначає сам Гете.

У контексті цих міркувань помітною стає роль митця та його здатність розкрити суть суцього не лише у зовнішньому читанні, а й у прихованому, проте духовно пульсуючому. Наразі для з'ясування позиції Гете щодо театру слід відзначити його два ключові посилання — «Шекспір» і «природа», які виступають синонімами у своїй змістовній суті й естетичній характеристиці. Творчість Шекспіра, за Гете, подібно до природи, охоплює всю сукупність безпосередньої діяльності всіх речей і подій у їх загальному зв'язку. Ставлячи природу, що для нього «є все», як точку відліку для визначення суті будь-якого людського вияву, Гете наголошує, що Шекспір є людиною, яка «по-справжньому вірує у милість природи»¹¹. І якщо у філософії поняття «природа» визначається як «буття взагалі», то у гетевському визначенні творчість Шекспіра виступає по суті як життя в його онтологічному вимірі. Шекспір відтворює світ не як довколишнє середовище людини, а розширює світ героїв до розмірів світу як такого. Природа для Шекспіра, на думку Гете, стає джерелом пізнання людини і світу апостеріорі. Природа і дух полярно протилежні і одночасно тісно пов'язані одне з одним: «... оскільки матерія без духу, а дух без матерії ніколи не існує і не може діяти, то і матерія здатна підноситись, так само як дух, неспроможна обійтись без притягання і відштовхування»¹².

Через «обриси характерів», «послідовність слів і речей», через сплетіння «дійових осіб» у шекспірівських драмах розкривається весь масштаб світу в його взаємовідношеннях і впливах на людину. Тобто всі форми і зв'язки реального світу, в який захоплена і людина, розкривають «все, що віє у повітрі, коли звершуються великі світові події». Шекспір показує «все, що у страшні хвилини таїться у людських серцях, все, що боязко замикається і ховається в душі і виходить на світло вільно і невимушено»¹³.

Аналізуючи поетичний світ драматурга, Гете осмислює і філософську глибину його творінь, і їх художню досконалість, і недосяжне для інших уміння створювати характери героїв. Таким чином, він чітко і обґрунтовано викладає у своїй статті «що» саме підносить Шекспіра до недосяжних вершин, але при цьому констатує, що те, «як» він це робить, — залишається «загадкою Шекспіра». Розкривши глибину шекспірівського поетичного світу, Гете висновує: «...ми пізнаємо правду життя, самі не відаючи, яким чином»¹⁴.

Ця стаття Й. Гете є вельми важливим підсумком його міркувань щодо

специфіки творчої лабораторії Шекспіра. Передусім у статті «Шекспір – і немає йому кінця» автор акцентує на об'єктивності творчості драматурга, тому, на протипагу романтикам, котрі вважали Шекспіра «своїм», він вказує на те, що в основі творчості Шекспіра лежав інший естетичний принцип, ніж у романтиків. Якщо у романтиків панує суб'єктивне свавілля, то у Шекспіра існує рівновага між «обов'язком» і «волінням», що є ознакою поетів «наївних». Застосовуючи типологію поетичної творчості, висунуту Ф. Шіллером у статті «Про наївну і сентиментальну поезію» (1795 р.), В. Гете запропонував розподіл авторів за ідейно-змістовою специфікою їх творчості на поетів «наївних» і «романтичних». При цьому визначення «романтичний» у Гете виступає як синонім шіллерівського «сентиментальний».

В одному з розділів статті, під назвою «Шекспір у порівнянні з поетами давніми і новітніми» Гете намагається знайти місце Шекспіра у таборі поетів або «наївних», або «романтичних». З цією метою він вдається до визначення основних ознак «наївної» і «романтичної» поезії, що у нього, як і у Ф.Шіллера, виступають антитезами.

Досягненням Шекспіра, на думку Гете, є те, що він відтворює сучасну добу і виходить «з сучасних йому уявлень», і саме це дає можливість віднести його радше до поетів «наївних», ніж до «романтичних»¹⁵. Але, сягнувши глибше у суть його драматургії, Гете визнає Шекспіра поетом нового часу, тобто поетом «романтичним», оскільки він «відділений величезною прірвою від давніх», причому не через зовнішню форму, а «за всім таємним, глибинним змістом своїх творінь»¹⁶. Суть цього феномену шекспірівської драматургії полягає в тому, що її неможливо однозначно віднести до конкретного типологічного визначення. Це пов'язано з амбівалентністю змісту шекспірівських драм, де реальне й ідеальне, необхідність і свобода, обов'язок і воління є проявом складності і масштабності самого життя. Та неоднозначність і подвійність, що проявляються у почуттях і діях героїв Шекспіра зумовлена суперечливістю їхніх прагнень. Передусім Гете звертає увагу на амбівалентність чуттєвого існування людини взагалі, що пов'язане з притаманним кожній особистості розладом «між обов'язком і волею і далі – обов'язком і здійсненням, волею і здійсненням». Саме такий розлад і «приводить людину до збентеження на її життєвому шляху»¹⁷.

Обґрунтовуючи запропоновану антитезу творів «наївних» і «романтичних», Гете звертається до аналізу конфлікту, який і визначає причетність драматургії до того чи іншого типу. У «наївних» поетів, до яких він відносить давньогрецьких драматургів-трагіків, переважає конфлікт між «обов'язком і здійсненням», – у «романтичних», якими є новітні драматурги, – між «волею і здійсненням».

Це пояснюється тим, що у давніх греків конфлікт драми будується на трагічній неможливості здійснити належне і усвідомленні цінності мети дії та її відповідності принципам і моральним нормам особистості. Суб'єкт волі

у «давніх» характеризується не переживанням «я хочу», а переживанням «я повинен». Це постульовано світоглядом античності, для якого проблема відповідальності перед встановленою гармонією Всесвіту ставала головним обов'язком давнього грека, а розходження вольової дії і потреби прийняття рішення супроводжувалося боротьбою мотивів. Це і зумовило взаємозв'язок свободи у прийнятті рішення і відповідальності за свій вибір.

Новітня ж поезія, за Гете, базується на антитезі «воля – здійснення». Суб'єкт волі в такому разі характеризується переживанням «я хочу», а не «я повинен», тому драматургічний конфлікт вибудовується на неможливості реалізації переживання «я хочу» і зіткненні його з зовнішніми впливами, що врешті-решт і заважає бажанню героя реалізуватися.

При цьому Гете не наполягає на однозначній перевазі позитивного значення того чи іншого типу конфлікту у драмі – давній чи новітній, оскільки обов'язок і воля «не можуть бути радикально відокремлені одне від одного в людині»¹⁸.

«Давня трагедія, – відзначав Гете, – побудована на неминучому виконанні належного обов'язку, яке тільки прискорюється і загострюється супротивною йому волею»¹⁹, й ілюструє це прикладами з трагедій Софокла «Едіп» і «Антигона».

У своїх подальших міркуваннях Й. В. Гете відходить від Кантового поняття «належного обов'язку», котрий визначав його як вияв волі за допомогою іншої волі. При цьому, згідно з І. Кантом, спонукою до вияву волі ставали надемпіричні моральні норми, тобто категоричний імператив. Підхід Гете у сприйнятті дії волі виявився близьким сучасній етиці: воля, що визначається за допомогою чужої волі, не є вільною, а значить і волею взагалі, тому невільно здійснювана дія не має етичного значення. Отже він зазначає, що «будь-який належний обов'язок є деспотичним: чи виходить він від розуму – як закон морального або громадянського, чи від природи – як закони становлення, росту і в'янення, життя і смерті. <...>. Воля ж, навпаки, визнається Й. В. Гете вільною і такою, що «сприяє окремим особистостям»²⁰. Не випадково воля, як він зазначає, стала «божеством нового часу» і «ми страшилося всього, що їй протистоїть», тому, як тільки її пізнали, вона швидко «заволоділа людьми».

У межах антитези «належний обов'язок»–«воління» Гете знаходить причину, яка назавжди роз'єднала античне і нове мистецтво. Світогляд, що породжував першість «належного обов'язку», канув у Лету. Світоглядні трансформації через середньовіччя, Відродження і класицизм у XVII ст. поступово сформуvalи світоглядну парадигму, у центрі якої опинився людський розум, почуття та рефлексії і, врешті-решт, першість «волі» («я хочу»). Так «належний обов'язок» витісняється «волінням», що стає базовою змістовною ознакою мистецтва романтиків. У цьому контексті Й. В. Гете зазначає: «Належний обов'язок робить трагедію великою і

могутньою, воля – слабкою та дрібною» – і підсумовує свої роздуми таким висловлюванням: «Цей останній шлях привів до виникнення так званої драми, в якій гігантський належний обов'язок розчиняється у волі»²¹. Унікальність Шекспіра в історії мистецтва і полягає в тому, що він «могутньо пов'язує старе і нове. В його творах обов'язок і воля завжди за будь-яких обставин, прагнуть рівноваги; вони яро стинаються, але завжди так, що воля залишається у програші»²².

Здатність Шекспіра створювати багатовимірні людські характери особливо захоплювала Гете. На його думку, ніхто так неперевершено не зображував возз'єднання «належного обов'язку» з «волінням» у характері окремої людини, як Шекспір. Герої, виходячи з їх конкретного характеру, поставлені англійським драматургом в обставини «належного обов'язку» і наділені великими можливостями для вільної дії. Але одночасно вони і обмежені у їх здійсненні, до того ж ця обмеженість пов'язана з особистим призначенням героя до чогось «виняткового». Водночас шекспірівський герой – це жива особистість, яка виявляє власну волю і не відчуває обмежень для її реалізації. Так масштаб зовнішнього охоплення життя у трагедіях Шекспіра максимально опускається до внутрішнього конфлікту, що його драматург «ставить на перше місце» і який забезпечує органічне розгортання зовнішнього конфлікту.

Зовнішній конфлікт, таким чином, вибудовується Шекспіром через трансформацію спрямування воління героя, що виявило свою неспроможність, і підноситься обставинами, в яких опинився герой, до рівня належного обов'язку. Тобто помилковість вольових прагнень героїв Шекспіра насправді стає результатом об'єктивних проявів його оточення, впливу обставин і світу, в якому живе і діє герой. Таким чином, вольові устремління шекспірівських героїв, які не можуть реалізуватися через обставини, що склалися, підносяться цими обставинами до «неминучого виконання належного обов'язку».

Своє розуміння антиномії обов'язку і волі, Гете доводить прикладами з трагедій Шекспіра. Воління Гамлета підноситься до рівня належного обов'язку «з вини духа батька»; воління Макбета – «з вини відьом, Гекати і верховної відьми – своєї дружини»; воління Брута – «з вини друзів», до того ж всі вони «потрапляють у перетин подій, які сильніші за них»²³.

При цьому Гете зазначає, що воління шекспірівських героїв виникає не зсередини, а породжується зовнішніми обставинами, тому воно стає подібним до належного обов'язку і наближає трагедії Шекспіра до античності. Звідси – висновок Гете, щодо співвідношення волі й обов'язку в характері шекспірівських героїв. Їхні бажання і вольові прагнення вже не можуть корегуватися ні ними самими, ні зовнішніми обставинами. Дії героїв набули за таких умов характеру «належного обов'язку» – свідомо необхідних дій. На кшталт античного Едіпа, який не може призупинити

хід розвитку подій, що визначені фатумом, шекспірівський Гамлет, через моральну необхідність, «повинен» покарати зло. Причиною цього стає неможливість зупинити хід «здійснення належного обов'язку», оскільки в іншому разі, відмовившись від обов'язку відновлення справедливості, Гамлет також опиниться на території зла.

Шекспір, на думку Гете, повертає своїм героям свободу волі, якої були позбавлені герої давніх трагедій, дії яких завжди корегувалися фатальними втручаннями обставин. У цій площині Шекспір по'єднує «світ давній і новий», коли необхідність спрямовує воління героя до виконання «належного обов'язку», що стає дінням моральним. Саме з цих міркувань і саме «в цьому пункті» Гете запропонував драматургію Шекспіра для «вивчення у школі»²⁴. На його думку, завданням навчання повинне стати не «надмірне звеличування романтиків», а спроба примирити романтичне «воління» з античним «обов'язком». Тим більше, що Шекспір – «великий і єдиний майстер, якого ми так високо цінуємо і часто вихваляємо <...>, вже здійснив це чудо»²⁵.

Аналізуючи поетику драматургії Шекспіра, Й. Гете застосовує і суто театрознавчі підходи до вияву її особливостей. Неперевершене вміння Шекспіра створювати людські характери він пояснює його глибинним знанням внутрішнього світу людини. Звертаючись до шекспірівського методу створення образної системи, Гете не погоджується з думкою тих, хто зазначав, що Шекспір «чудово зображував римлян», оскільки для нього «всі вони чистокровні англійці» і, насамперед, «люди до мозку кісток»²⁶.

У розмислах щодо внутрішньої характеристики шекспірівських героїв, яку Гете визначає безперечно пріоритетною, він не обходить і питання театрального костюма, котрий повинен забезпечувати візуальне рішення вистави. Гете відзначає, що є зовнішній вигляд героя, а є його внутрішня суть, тому театральний костюм – річ на сцені не зайва. Разом з тим, без відтворення внутрішнього життя персонажів – чи не буде це той самий ходульний образ зі сцени XVII століття? І чи може суть цілої епохи, як це відбувається у драматургії Шекспіра, коли герої «як на долоні, підносять нам своє серце нерідко навіть попри правдоподібність», проявитися через такого персонажа? Саме цим пояснює Гете байдужість драматурга до одягу своїх героїв. Не створення зовнішньої оболонки було метою Шекспіра, а втілення сутності буття у повнокровних, сповнених життєвою енергією драматургічних образах. Через таких героїв він передає дух свого часу, а далі і дух безкінечного життя у його діалектичній складності. Відзначаючи «рідкісну» зневагу Шекспіра до «матеріального костюма», Гете протиставляє цьому думку, що становить саму суть його драматургії, і у зіставленні з чим, жодна достовірність театрального костюма не реабілітує драматургічно слабкий твір, – знання «внутрішнього одягу людини», «перед яким усі рівні»²⁷. Цікавою є певна парадоксальність підходу Гете до аналізу очевидних

анакронізмів у визначенні Шекспіром особливостей театрального одягу героїв. Такі анахронізми, за висловом Гете, «гідні всіляких схвалень»²⁸, оскільки такі погрішності «роблять» твори Шекспіра ще більш життєвими, адже характер героя, його внутрішнє життя на тлі динамічних подій, що захоплюють у свій вир усіх і кожного, стають змістом його творів.

Стосовно творчих поштовхів, що стимулювали Шекспіра до розробки композиції, Гете зазначає, що драматург не переймається пошуком цікавих сюжетів, як інші поети, «а ставить у центр п'єси певну ідею і змушує слугувати їй <...> увесь Всесвіт», стягуючи навколо неї «стару і нову історію»²⁹. Не вибір сюжету, а вибір ідеї структурує зміст і визначає форму шекспірівських драм, що Гете і відзначає як одну з найважливіших переваг Шекспіра, де йому важко знайти рівних. У «Коріолані» – «своя ідея, що проходить крізь усе» – це ідея гніву на те, «що народні маси не визнають переваги кращих». У «Цезарі» Шекспір проводить ідею неможливості концентрації влади в руках однієї людини та помилкової позиції щодо спільних дій, навіть найкращих людей». В «Антонії і Клеопатрі» все зводиться до думки про несумісність «насолоди і діла»³⁰. Запропонований Гете підхід у цій частині і ліг в основу подальших досліджень шекспірознавців аж до XXI століття.

У своїй статті Гете не обходить увагою і таке питання теорії драми, як з'ясування жанрових особливостей комедії і трагедії. Спираючись на теорію драми Аристотеля, він визначає їх специфічні ознаки. Сміхотворні ситуації, як основа комедійного, виводиться Гете з «замішання, що викликається пустою помилкою, яка може бути розв'язана несподівано і безболісно». У такому разі обов'язок і воля у своєму протиставленні не призводять до життєво важливого розладу між волінням і здійсненням. Вони є лише марним виявом даремного сподівання, а його марність з'ясовується безболісно. Своєю чергою, зазначає Гете, «трагічні моменти» виникають на ґрунті «вищого ступеня замішання», коли обов'язок або воля і здійснення стикаються у всій своїй гостроті у конфліктному протистоянні, що не може бути розв'язаним у межах заявлених у творі умов³¹.

Театрознавчий аналіз драми у Гете тісно переплітається з аналізом рівнів впливу мистецької творчості та її сприйняття. Говорячи, що «Шекспір не для тілесних очей»³², Гете розкриває два рівні впливу драматургічних творів. Перший, що його повинен враховувати драматург, – робота для очей глядача, другий – звернення до його внутрішнього почуття. Розрізняючи різні засоби впливу, Гете відзначає перевагу останнього, незважаючи на те, що «зір вважається найяснішим посередницьким почуттям»³³. Але для мистецького твору «те, що ми сприймаємо зором, само по собі нам чуже і не в змозі так глибоко на нас впливати». Внутрішнє почуття «все ж ясніше», оскільки «лише воно по-справжньому плідне». Безпрецедентний вплив драматургії Шекспіра Гете пояснює саме тим, що Шекспір «волає до нашого внутрішнього почуття»³⁴.

Розвиваючи свою думку, Гете впритул підходить до проблеми причин впливу мистецького твору, вибудовуючи таку послідовність: усвідомлення художником себе, своїх переконань і думок — розуміння «духу і думок інших»³⁵ — втілення свого розуміння у слово, яке без попереднього не могло б впливати. Продовжуючи цей ряд, він зазначає, що слово завжди повернуто до внутрішнього світу сприйнятливих, і далі — внутрішнє почуття, розбуджене словом митця «оживляє світ образів у нашій уяві». Такий вплив мистецької творчості Гете називає «досконалим впливом» і пов'язує його з іменем Шекспіра, який нарівні з філософами виступає посередником у вияві прихованих духовних аспектів життя. «Досконалий вплив», «у якому ми не вміємо здавати собі справу», і створює ілюзію того, що «наче все відбувається у нас на очах»³⁶.

Піддаючи більш глибокому аналізу таїни впливу шекспірівської драматургії, Гете намагається бути максимально точним у своїх формулюваннях і, доходячи до визначення потужного впливу творів Шекспіра, констатує, що «одушевлене слово» у його творах «бере перевагу над почуттєвою дією». Продовжуючи думку Гете, можна чітко побачити, в чому суть шекспірівської драматургії: Шекспір не нав'язує «почуттєву дію» драми в конкретній однозначності, не обмежує кордони почуттєвого сприйняття світу своїх героїв, а пробуджує «внутрішнє почуття» людини, котра сприймає, до якої «найбільш швидко і точно <...> доходить слово». Слово, таким чином, виступає не матеріальним носієм інформації, а духовно-смысловим символом, який через чуттєву сферу, внутрішнє наповнення «одухотворюється» і набуває здатності відкривати нові світи. У естетичних міркуваннях Й. В. Гете багатомірність художніх творів англійського драматурга по суті перетинається з поняттям кантівської «естетичної ідеї», яку кенігсберзький філософ формулює для наголошення багатозначності мистецького образу. Тому, за Гете, драматургія Шекспіра — це величезне поле для уяви: «В його п'єсах відбувається те, що легко собі уявити, більш того, що легше уявити, ніж побачити»³⁷. Геній Шекспіра одушевляє драматургічне слово таким чином, що воно набуває здатності розкривати через уяву реципієнта цілі світи. У неосяжному світі шекспірівської мистецької реальності є місце для фантазійної гри кожного реципієнта, коли він знаходить знайомий і близький йому світ. Якщо йти далі за Гете, Шекспір акумулює у своїх драмах такий обсяг буття, що кожен з легкістю і без зайвих мудрувань знайде свою нішу.

Привертає увагу і думка Гете стосовно різних рівнів сприйняття шекспірівської драматургії «на слух» і при сценічному втіленні. Він зазначає, що «Шекспір впливає живим словом, а воно найкраще за все передається у читанні; увага слухача не відвертається вдалим або невдалим зображенням». У цих міркуваннях міститься цікаве зауваження щодо креативного потенціалу літератури і театрального мистецтва. Це видається гідним особливої уваги

у зв'язку з безпосередньою театральною практикою Гете, адже до часу написання цієї статті він мав чималий практичний досвід на театральній ниві: і як актор, і постановник, і директор театру, і, звичайно, драматург.

Ніяким чином не приписуючи Гете визнання «вищості» літератури у порівнянні з мистецтвом сцени, не можна, проте, не звернути увагу на висловлювання драматурга щодо, наприклад, «надреальних» сцен «Гамлета» (дух батька Гамлета) та «Макбета» (сцени відьом), про які він пише: «Всі ці речі у читанні легко і природно проходять повз нас, тоді як на сцені здаються тягучими, не потрібними, навіть огидними»³⁸. Наразі Гете зазначає, що, незважаючи на наявність «магічного елемента» у шекспірівській драматургії, все ж таки «інтерес, що оживляє великий дух Шекспіра, закладений у межах дійсного світу». Правда життя, якою сповнені шекспірівські образи, як і все написане Шекспіром, тому і «здається настільки справжнім і сильним»³⁹.

При цьому Гете однозначно надає перевагу сприйняттю Шекспіра «на слух», але така особливість драматургії для Гете є ексклюзивною і характеристично відноситься лише до Шекспіра. У цій статті, так само як і у попередній – «До дня Шекспіра», – Гете не знаходить рівних за драматургічним масштабом англійському драматургові. Отже, Шекспір для Гете залишається самотнім титаном, у світлі масштабу якого важко розгледіти гідного візаві. Більш того, Гете піднімає Шекспіра на таку височину, що навіть наголошення його переваг на тлі інших авторів здається неможливим. Прірва, яка лежить між ним та іншими драматургами, настільки велика, що будь-які порівняння видаються філістерською і незмістовною абстракцією. Таким чином, можна зробити висновок, що у Гете є два драматурги, один з яких – Шекспір, а другий – всі інші.

Піднімаючи питання стосовно сприйняття мистецького твору, Гете вдається і до розподілу самого акту сприйняття. Для аматорів мистецтва достатньо загального сприйняття твору як цілісного, що дасть змогу перейнятися «тією єдністю, котру надав творові творець»⁴⁰. Але зовсім іншим є процес сприйняття для тих, хто, на думку Гете, прагне теоретичного аналізу. По суті він у цьому питанні закладає свою цеглину у розвиток теорії драми і художньої критики. Для теоретичного осмислення і аналізу драматургічного твору Гете висуває принцип «розчленовування», що передбачає таку послідовність: аналіз загальних особливостей драматургічної майстерності автора – порівняльний аналіз з драматургами-попередниками в контексті історичного розвитку – порівняльний аналіз у зіставленні з новітньою драматургією, і, нарешті, – аналіз власне драматургії автора. Пропонуючи взяти за основу застосування принципу розчленування свою статтю «Шекспір – і немає йому кінця», Гете наводить і власні результати теоретичного аналізу шекспірівської спадщини, розмежовуючи творчість Шекспіра-поета та творчість Шекспіра-драматурга. І якщо Шекспір-поет «безперечно гідний усіх почесей», то Шекспір-драматург у Гете не може

вважатися «зразком чеснот або зразком для наслідування». Вже згадувалося вище, що драми Шекспіра, на думку Гете, краще сприймаються «на слух», оскільки у мистецтві дієвого слова він є неперевершеним майстром. З одного боку, Гете захоплений геніальним умінням великого англійця, який «своєю манерою вивертати назовні внутрішнє життя <...> як ніхто, захоплює читача». З іншого – як він сам зазначає, Шекспір в «історії театру бере участь лише випадково»⁴¹.

Але при цьому необхідно звернути увагу на суто гердерівський підхід Гете до аналізу мистецьких артефактів, що наголошується таким висновком: Шекспір, можливо, «на нас би не діяв так сильно, якби не поставив себе на один рівень з життям своєї доби»⁴². Тому стосовно «несценічності» шекспірівської драматургії принциповим є зауваження, що «необхідно взяти до уваги ті умови, до яких він (талант Шекспіра – Г. М.) застосовувався»⁴³. Сьогодні, коли без постановницької режисури важко уявити сценічне втілення драматургії, таке твердження Гете є доволі суперечливим. Але зауваження Гете щодо необхідності зважати на умови створення драм Шекспіра і врахування стану конкретної театральної практики німецької сцени XVIII ст., знімають для наступників цю суперечність. Підтвердженням цьому є і запропонована Гете класифікація видів поезії, серед яких він виокремлює епос, драму і театральну п'єсу, котрі «часто зливаються при живій обробці матеріалу», але всі вони «одне від одного відмінні». Епос, за Гете, «повинен усно передаватися натовпові кимсь одним». Драму він класифікує як розмову, «що пов'язана з дією, навіть тоді, коли вона розігрується лише перед уявою», а театральну п'єсу визначає як таку, що «об'єднує всі три види, оскільки вони звертаються до зору і сприймаються за наявності певних умов місця дії і дійових осіб»⁴⁴.

У цьому контексті, коли Гете «розводить» драматургію на драму і театральну п'єсу, стає зрозумілою і така характеристика драматургічної манери Шекспіра. «Розмова, що пов'язана з дією» у шекспірівській манері, створює «захоплюючий» світ внутрішнього життя героїв драм. Водночас Гете зазначає, що «вимоги сцени» залишаються поза увагою Шекспіра, і пояснює це тим, що англійський драматург, не рахуючись з правилами сценічності, «перестрибує з однієї місцевості в іншу»⁴⁵ і «усюди у нього ми бачимо Англію, що омита морями, затягнута хмарами і туманом і яка несе свою діяльність у всі кінці світу»⁴⁶. Потрібно зазначити, що така ренесансна «розкиданість» місць дії в умовах XVIII ст. не була припустимою принципово ні для сценічної практики, ні для глядацького сприйняття. Саме з цієї причини Гете виводить драми Шекспіра з кола театральних п'єс і відносить їх, згідно зі своєю класифікацією, радше до драми. Гете переконаний, що неперевершена майстерність Шекспіра-драматурга пов'язана з тим, що «він полегшує роботу уяви» читача, яка і «заповнює всі проміжні дії, що він

пропускає»⁴⁷, компенсуючи «свої драматургічні недоліки» неперевершеним вмінням збудити фантазію і «духовні сили» читача.

Проте, визначивши п'єси Шекспіра як «найбільш драматичні» (тобто як драми), Гете, переходячи до аналізу проблеми «театральності», зазначає, що «Шекспір досяг і цієї вершини»⁴⁸. «Театральним є лише те, – пише Гете, – в чому нам одночасно бачиться і символ: значна і важлива дія, що вказує на іншу, ще більш значну»⁴⁹. Поняття театральності у Гете зливається з поняттям символу, а символ, своєю чергою, містить множинний ряд індивідуальних асоціацій, здатних розкрити глибинний зміст дії. Але стабільна послідовність у дотриманні «театральності» у Шекспіра відсутня, – зауважує Гете. Тому у нього довершені з точки зору драматургічної майстерності сцени перемежуються з «багатьма нетеатральними положеннями», а «театральні» сцени у Шекспіра – «лише окремі розсипані коштовності»⁵⁰.

Наразі варто звернутися до історії театральної практики Англії шекспірівських часів, яку Гете характеризує як «недосконалу». Порівнюючи сценічну практику доби Відродження і доби Просвітництва, Гете надає безперечну перевагу останній. Ця перевага, на його думку, пов'язана з поступовим удосконаленням театральної техніки, впровадженням у мистецтво театру принципу перспективи і театального костюма, який акцентує достовірність того, що відбувається на сцені. Метою подібних впроваджень були «вимоги натуральності», породжені прагненням просвітників наслідувати природу. Сцена часів Шекспіра не мала «і сліду тих вимог натуральності, з якими ми поступово зрослися»⁵¹, на такій сцені неможливо створити реальне середовище, яке б відповідало принципів природності, що було основним у просвітницькому розумінні «наслідування природи». На англійському театральному кону доби Відродження «мало що можна побачити», – пише Гете, – там «усе лише „означає”», залишаючи простір для трактування і «даючи уяві глядача переносити на порожню сцену то рай, то королівський замок»⁵². Саме в цьому аспекті потрібно розуміти категоричне наполягання Гете на тому, що сцена не була для Шекспіра «гідним тереном для його генія»⁵³. Водночас Гете і виправдовує англійського драматурга, наголошуючи добре знання Шекспіром можливостей сцени свого часу, які були «завузькими» для «великого таланту» і змушували автора до певного самообмеження.

Тому висловлювання Гете щодо «несценічності» Шекспіра, – а цю думку поділяли більшість просвітників, включаючи і Ф.-М. А. Вольтера, – це швидше проблема адекватності сприйняття сценічної дії у кожний конкретний історичний період, до чого закликав і шанований Гете Й. Гердер. Саме з цієї позиції потрібно трактувати і шокуючий для сучасної театральної естетики висновок Гете щодо шекспірівської драматургії: «Весь спосіб дії Шекспіра суперечить самій сутності сцени». Аргументом у ствердженні цієї думки є і його ставлення до поєднання в одній драмі трагічного і комічного.

У шекспірівському «Ромео і Джульєтті» такі персонажі, як Меркуціо і Годувальниця, сприймаються Гете як «фігури блазнівської інтермедії». Для суто просвітницького розуміння «послідовності і єдності» подібне впровадження у драматургічну тканину трагедії комічних персонажів «майже повністю руйнує трагічний зміст» і є «нестерпним», — констатує Гете⁵⁴.

Розвиваючи свою думку, він визначає «великий талант» Шекспіра як «талант епітоматора», але жодним чином не зводить це визначення до технології скороченого переказу. Шекспір для Гете не просто епітоматор, а як і будь-який справжній поет — «епітоматор природи», здатний у короткій формі зобразити суть характерів і життєвих явищ. «Епітоматор природи» Шекспір відображає безмежність життя і багатовимірність людських реакцій на нього. Сприйняття «у читанні» такого складного онтологічного об'єму має додатковий людський вимір, пов'язаний з уявою і фантазією реципієнта, чого не може вмістити умовна природа театру. Гете це пояснює так: «Нехай зір вважається найяснішим почуттям <...>. Але внутрішнє почуття все ж ясніше, найбільш швидко і правильно до нього доходить слово»⁵⁵.

Суперечність між схилянням Гете перед поетичною майстерністю Шекспіра і сприйняттям його драматургії як «нетеатральної» пояснюється зверненням Гете до аналізу питання сценічної інтерпретації шекспірівських трагедій на німецькій сцені XVIII ст., зокрема у творчості свого улюбленого актора і «постановника Шекспіра» Й. Шредера. Гете називає Й. Шредера «епітоматором епітоматора»⁵⁶, і це звучить як висока похвала драматургові, котрий «наслідуючи природу», зумів масштабно відобразити життя свого часу, людські характери, а через них і рух історії, що і надало постановникові Й. Шредеру підстави для наступного етапу епітоматії. І якщо заслугою Шекспіра є те, що він став «епітоматором природи», то заслугою Шредера — те, що він став «епітоматором Шекспіра». Гете схвально ставиться до бажання Шредера створити адекватне «враження перед обличчям його нації і його часу», і якщо деякі шекспірівські «незручності» у вигляді зайвих сцен (зокрема перша сцена «Короля Ліра») або незрозумілих з точки зору моралі XVIII ст. дій і вчинків шекспірівських героїв заважали створенню послідовної і цілісної картини вистави, вони сміливо відкидалися Шредером-постановником.

Шредерівський підхід до сценічного втілення Шекспіра повністю збігається з позицією Гете. На його думку, необхідність «редагування» шекспірівських трагедій викликана специфічною умовністю сцени XVIII ст., яка вимагала «точності виконання відповідно до вимог мистецтва»⁵⁷. Взагалі у питанні сценічного втілення Шекспіра, пов'язаного з необхідністю переробки і купюрування його драм, у просвітників розходжень не було. Більше того, «несценічність» Шекспіра змушує Гете категорично виступити проти постановки Шекспіра «на німецькій сцені слово в слово», тим більше,

що подібні експерименти, відзначає Гете, — «скрізь зазнали невдачі». На противагу постановкам Шекспіра у авторському обсязі — а така думка вже почала визрівати в межах Просвітництва, — він закликає звернутися до шредерівських інтерпретацій Шекспіра на веймарській сцені, яку сам і очолював.

Таким чином, стаття Гете «Шекспір — і немає йому кінця» — результат міркувань Й. В. Гете не лише з приводу особливостей драматургічної творчості В. Шекспіра, а й серйозний аналіз теоретичних проблем театрального мистецтва, а саме історії і теорії драми, психології творчості, питання сценічної реалізації драматургії і, власне, меж театральної умовності.

¹ Гете И. В. Собр.соч. : в 10-ти т. — Т.10. Об искусстве и литературе ; пер.с нем. [под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. Комментар. А. Аникста] / И.Т.В. Гете. — М. : Худож. лит., 1980. — С. 306.

² Там само. — С. 306.

³ Там само. — С. 307.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Там само. — С. 308.

⁷ Гердер И. Г. Статья «Шекспир». (с. 3–22) / И. Г. Гердер. Избранные соч. / Состав. и вст. слово В. М. Жирмунского. — М.—Л. : Худ. лит., 1959.

⁸ Гете И. В. Собр.соч. : в 10-ти т. — Т.10. Об искусстве и литературе ; пер. с нем. [под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. Комментар. А. Аникста] / И. В. Гете. — М. : Худож. лит., 1980. — С. 308.

⁹ Пояснение к афористической статье «Природа» // И. В. Гете Избр. философские произведения. — М. : Наука, 1964. — С. 40.

¹⁰ Там само.

¹¹ Гете И. В. Собр.соч. : в 10-ти т. — Т.10. Об искусстве и литературе ; пер. с нем. [под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. Комментар. А. Аникста] / И. В. Гете. — М. : Худож. лит., 1980. — С. 313.

¹² Пояснение к афористической статье «Природа». — В кн. : Гете И. В. Избранные философские произведения / И. В. Гете. — М. : Наука, 1964. — С. 40.

¹³ Гете И. В. Собр.соч. : в 10-ти т. — Т.10. Об искусстве и литературе ; пер. с нем. [под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. Комментар. А. Аникста] / И. В. Гете. — М. : Худож. лит., 1980. — С. 308.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Там само. — С. 309.

¹⁶ Там само. — С. 310.

¹⁷ Там само.

¹⁸ Там само.

¹⁹ Там само. — С. 311.

- ²⁰ Там само.
²¹ Там само.
²² Там само. – С. 312.
²³ Там само.
²⁴ Там само.
²⁵ Там само. – С. 313.
²⁶ Там само. – С. 308.
²⁷ Там само.
²⁸ Там само. – С. 309.
²⁹ Там само. – С. 315.
³⁰ Там само. – С. 309.
³¹ Там само. – С. 310.
³² Там само. – С. 307.
³³ Там само.
³⁴ Там само.
³⁵ Там само. – С. 306.
³⁶ Там само. – С. 307.
³⁷ Там само.
³⁸ Там само.
³⁹ Там само. – С. 309.
⁴⁰ Там само. – С. 313.
⁴¹ Там само. – С. 314.
⁴² Там само. – С. 308.
⁴³ Там само. – С. 314.
⁴⁴ Там само.
⁴⁵ Там само.
⁴⁶ Там само. – С. 308.
⁴⁷ Там само. – С. 314.
⁴⁸ Там само. – С. 315.
⁴⁹ Там само. – С. 314.
⁵⁰ Там само. – С. 315.
⁵¹ Там само.
⁵² Там само. – С. 316.
⁵³ Там само. – С. 315.
⁵⁴ Там само.
⁵⁵ Там само. – С. 307.
⁵⁶ Там само. – С. 316.
⁵⁷ Там само. – С. 317.

«ЦАР ЕДІП» СОФОКЛА – НАЦІОНАЛЬНА РЕЦЕПЦІЯ

У статті здійснено спробу окреслити постановочний шлях трагедії «Цар Едіп» Софокла в українському театральному процесі ХХ – початку ХХІ століття. За допомогою побудови актантних моделей авторка аналізує режисерську рецепцію драматургічного матеріалу та її практичне втілення на українській сцені.

Ключові слова: трагедія, персонаж, образ, драматургія, актантна модель, актант, герой, хор, конфлікт, театральна естетика.

В статье сделана попытка очертить постановочный путь трагедии «Царь Эдип» Софокла в украинском театральном процессе ХХ – начала ХХІ века. С помощью построения актантных моделей автор анализирует режиссерскую рецепцию драматургического материала и её практическое осуществление на украинской сцене.

Ключевые слова: трагедия, персонаж, образ, драматургия, актантная модель, актант, герой, хор, конфликт, театральная эстетика.

The article made an attempt to delineate the staging path tragedy „Oedipus Rex” by Sophocles in the Ukrainian theater during the ХХ – the beginning of the ХХІ century. By dint of constructing actantial models author examines the director reception of dramatic material and its practical implementation on the Ukrainian scene.

Keywords: tragedy, character, image, drama, actantial models, actant, the hero, the choir, conflict, drama estetica.

Трагедії Софокла – найкращі зразки античної трагедії, як її визначив Аристотель у своїй «Поетиці»: «Трагедія – це відтворення витонченою мовою (різною в різних частинах трагедії) серйозної і закінченої дії, що має певний обсяг і відтворення не розповіддю, а дією, яка викликаючи жаль і страх, спричинює катарсис (очищення) подібних афектів»¹. Софокл відмовився від принципу трилогії з пов'язаними між собою її частинами: у нього кожна окрема трагедія являє собою цілком завершене драматичне ціле, що закінчується загибеллю головної дійової особи. Сюжетом п'єси найчастіше є конфлікт між героїчною особистістю і силами, які стоять

часто поза сферою людського впливу. Незрозуміла поетові, але грізна сила, що на його очах порушує щасливе життя його батьківщини, втілена в образі долі, призначення. Характерні риси трагедій Софокла: складність композиції, велика кількість театральних ефектів, централізація навколо головного персонажа, вживання трагічної іронії тощо. Софокл додав до двох самостійних акторів Есхіла третього і збільшив число учасників хору: внаслідок цього корифей дістав змогу брати участь у діалозі, незалежно від виступів двох симетричних півхорів. Водночас намічаються і інші риси: поглиблена психологія, намагання індивідуалізувати окремі персонажі, витримана якість композиції, гармонія між ліричними (хоровими) і суто драматичними (діалогічними) частинами трагедії².

Перша постановка Софокла в Україні українською мовою належить Лесеві Курбасу, йдеться про його виставу «Едіп-цар» 1918 року у перекладі Івана Франка. Звичайно, до цього часу на території України ставили твори класичної доби, але, як правило, німецькою, польською, російською мовами. До прикладу: вистава «Медея і Язон» німецького драматурга Ф. В. Готтера³ йшла наприкінці XVIII століття на сцені театру Г. Булли у Львові німецькою мовою⁴. У історії російської літератури та театру античність також присутня. В репертуарі шкільного театру у Гімназії вищих наук князя О. Безбородька у Ніжині була поставлена трагедія російського драматурга В.Озерова «Едіп в Афінах», а також – на сцені домашнього театру села Кибинці у маєтку П. Трощинського⁵. До прикладів національної рецепції античності варто ще додати славнозвісну «Енеїду» І. Котляревського, переспів однойменного твору Вергілія. Ця тема потребує окремого наукового дослідження.

П'єса «Цар Едіп» була популярною і визнаною не тільки в Україні, а й у всій Європі впродовж більш ніж два тисячоліття. Софокл – поет періоду розквіту рабовласницької демократії з її повагою до традицій і визнанням особистості водночас. «Змістом трагедій Софокла є доля людини, досить самостійна у поведінці, велич її індивідуальних сил і обмеженість її можливостей при зіткненні з об'єктивними силами природи і суспільства»⁶. Софокл збільшує значення характерів і послаблює роль хору. Загроза полісу, що виникла вже в суспільних відносинах, відображена у формі трагічного фатуму, котрий призводить, всупереч волі людини, до злочину і смерті.

Тема долі Едіпа в різні часи і епохи цікавила митців. Сенека-молодший написав трагедію «Едіп», Вольтер – «Едіп», П. Корнель – «Едіп», Гофмансталь – «Едіп і Сфінкс», Жан Кокто – «Пекельна машина», Краузе – «Едіп та його мати» та ще багато інших. У російській літературі до цієї теми зверталися вже згаданий В. Озеров, І. Анненський, В. Брюсов, Ф. Сологуб, у польській – С. Виспянський, в Україні – Леся Українка.

Отже, 1918 рік, «Едіп-цар» Софокла, режисер Лесь Курбас. Зразу зазначимо, що у цьому дослідженні не ставимо собі на меті реконструкцію вистави. Цю роботу у сучасному театрознавстві вже здійснено. Доказом цього

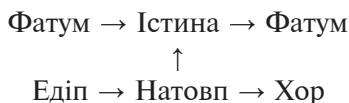
є численні статті та монографії, зокрема Н. Корнієнко, Г. Веселовської, Н. Чечель. Для того щоб з'ясувати, чому Лесь Курбас звернувся до цього матеріалу, варто зробити екскурс у історію.

З 1891 р. роль царя Едіпа була в репертуарі французького трагіка Жана Мюне-Сюллі, його краса мистецьких форм була названа «красою льодяних кристалів»⁷. Певно, що Лесь Курбас мав змогу бачити роботу цього актора під час його гастролей у Відні 1908 року. Продовження сценічної історії «Едіпа» у свідомості Курбаса – сценічна інтерпретація Макса Рейнгардта. Спектакль був поставлений на цирковій арені. Основний персонаж, герой – юрба, не індивідуалізована, а суцільна маса, лавина вулкана. Є свідчення, що Курбас точно бачив цю виставу у Відні⁸. Дослідниця творчості Курбаса І. Волицька теж намагається з'ясувати, чи мали конкретний вплив на майбутнього українського режисера ідеї М. Рейнгардта. Він сам про це ніколи не говорив. Але, так чи інакше, вважали, що «в певному сенсі він (Рейнгардт – *О. Н.*) був як дріжджі, на яких виростала вся сучасна сцена»⁹. Втім «етапна» вистава Лесея Курбаса періоду Молодого театру «Едіп-цар» Софокла була поставлена ним цілком оригінально і мовби «„всупереч” Рейнгардтові»¹⁰.

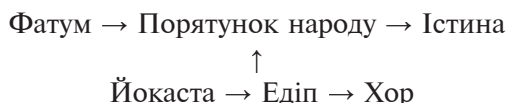
«Оголосивши в театрі еру імпровізацій на теми епох та стилів, Курбас ставить в обов'язок художникові Анатолію Петрицькому не реконструкцію античної вистави, а заміну реального середовища античного світу – його відчуттям»¹¹. Це, звичайно, було чимось схоже на те, що проголошував Макс Рейнгардт, який хотів вдихнути життя в трагедію, виходячи з духу епохи, його метою було досягти взаємодії сцени та глядача, що було притаманне античності¹². Для порівняння, точки опори, варто зазначити, що «Рейнгардт трактував Едіпа як самотнього героя, який протистоїть ворожому тлу – натовпові».

Для аналізу і структурування, для кращого розуміння взаємодії між персонажами та можливості побудови світоглядних форм ми використовуємо поняття «актантна модель» за А. Греймасом. «Поняттям актантної моделі успішно користуються, бо завдяки йому можна чітко усвідомити проблеми драматичної ситуації, динаміки ситуацій і дійових осіб, появи конфліктів та їхньої розв'язки»¹³. Розробкою актантних моделей займалися такі науковці, як Г. Полті, В. Пропп (у казках), Сурйо, А. Греймас, А. Юберсфельд. Слід зазначити, що у побудові актантних моделей, за А. Юберсфельд, відбувається зміна місцями актантів об'єкт і суб'єкт. Актантна модель, за А. Греймасом, дає можливість глибше дослідити семіотичне та драматургічне підґрунтя образів. «Цю модель було створено для потреб західноєвропейської класичної драматургії конфлікту, і тому вона аж надто не пасує до сучасної драми, а також до неєвропейських форм, позбавлених і конфлікту, і фабули, і драматичної поступовості (в західноєвропейському розумінні)»¹⁴.

Актантна модель цієї вистави виглядатиме так:



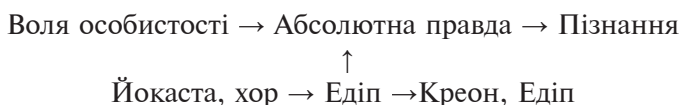
От у самій драматургічній основі у Софокла взаємодія актантів відбувається по-іншому:



Курбасівський «Едіп-цар» – це вистава стилю, вистава темпоритму і гармонії. «Курбас і Петрицький розімкнули сценічну коробку, розташували на тлі грубих сірих сукон композицію з білих колон, кубів та сходів»¹⁵. Це була не трагедія, а епос народу, проспіваний у нелегкий час, час, коли на вулицях гриміло «Ще не вмерла...». Але було б неправильним прив'язувати поставу Курбаса тільки до політичних мотивів. Він керувався більшою мірою пошуками нової театральної естетики. Невід'ємною частиною в ній став хор, вплетений у тканину вистави, її емоційне тло, що стане характерною рисою й інших робіт Курбаса: «Гайдамаки» за Т. Шевченком, «Газ» Г. Кайзера, «Джиммі Гігінса» Е. Сінклера, «Пролог» Л. Курбаса і С. Бондарчука. Пластичний малюнок вистави – з античної кераміки, фресок і скульптур.

Лесь Курбас намагався відчутти час і ритм трагедії, навіть проводив репетиції під метроном, щоб домогтися особливої мелодики та ритміки тексту. Він вважав «Едіпа» початком всього подальшого шляху театру. Прагнув доторкнутися до всіх епох у театральній культурі. Не слід також забувати і педагогічну, виховну функцію твору для молодих акторів. На цьому матеріалі вони вчилися і пластики, і ритму, і відчуттю слова.

Курбас замінив відчуття поняття «доля» на поняття «„я”, як особистість». Це добре помітно у актантній моделі, що її ми створили для вистави:



Кожен образ, рух, жест у виставі Курбаса – не однотипний, не плаский. Все у цій виставі полісемантичне, як-от рухи хору, що їх дехто називав механічними, без емоцій. Та вже власне цей факт свідчить про те, що Курбас сформував свою нову театральну естетику, невідривну від світової культури. Він мислив свій театр як частину європейського процесу, прагнув об'єднати його з космосом, знав, що тільки полілог з естетиками різних епох зуміє

винайти метамову – мову театральну. Це звучання на українських теренах монологу Стародавньої Греції, адресований усьому людству. Замінивши реальне відображення, реконструкцію античної доби її відчуттям, Курбас досяг ефекту «умовної реальності», створив музично-трагічний простір, що як ніде-інде був притаманний античному театрові. Сценографічне рішення абсолютно не порушує принципів театру, а ще більше загострює його відчуття.

Хор – основний герой у трагедії не керувався емоціями (чого частіше за все прагнули тогочасні глядачі), а був ідеальним об'єктивним глядачем, який керуючись «фактами трагедії» формував і висловлював свої думки про те, що відбувається, частіше – підтримував Едіпа у боротьбі за свободу особистості. Але те, що він був механічно-умовним, можна пояснити тим, що за час існування трагедії в Стародавній Греції, вона передбачала присутність масок і котурнів. Можливо, Курбас зумів не відкинути цей принцип, а ствердити його за допомогою акторської майстерності: відчуження – маска, а висока трагедійність – котурни.

Особливою була мелодика вистави. Те, що твориться за допомогою тональності, звучання слова, ритму і вимови, звуків, які виникають при подихах, при рухах хору, при танці. Точнісінько так, як це відбувалося в часи античності, де хор був не лише виявником громадської думки, а й силою, що творила музичне і емоційне тло вистави.

Через більш ніж дві тисячі років Курбас доторкнувся до античності у своїй виставі, почавши діалог української культури з європейськими першоджерелами. Звісно, театр класичної доби – початок європейського театру, народженого ритуалом, а вистава Курбаса стає перехідним містком для українського театру, спробою напитися з першоджерела заради подальшого розвитку сучасності.

«Античний театр належить абсолютному часові – часові витоків, „винайдення” мистецтва і самого театру»¹⁶. Найяскравіший приклад присутності античності на українській сцені ХХ століття – постановки софоклівського «Царя Едіпа», яких (найяскравіших) було шість: дві на початку століття, одна в кінці, а три вже у ХХІ столітті. Вистава Леся Курбаса «Едіп-цар» відбулася у 1918 р., а невдовзі – 1921 року – «під впливом популярності авторитетних вистав і використаних у них прийомів»¹⁷ здійснив постановку цієї трагедії ще недавній учень Курбаса Гнат Юра, на сцені театру імені Івана Франка.

«Двері до залу розчинилися із гомоном, вигуками, благаннями та плачем натовп ринув до царя Едіпа»¹⁸. Це початок дії. А вистава починалася молитвою жерця (Ю. Смолича) над жертовником, жерця, що веде народ. Вести народ, бути поводителем для акторів і всього українського театру прагнув і режисер вистави Гнат Юра. У 1920 р. він був одним із тих, що створили театр Франка. Юра був тією особистістю, яка сфокусувала у собі досвід традиційного, у

дусі корифеїв – Руського народного театру товариства «Руська бесіда» і сценічні шукання, здобуті у співтворчості з Курбасом у «Молодому театрі». У перші роки творчості Гнат Юра, можливо, під впливом, часто звертався до світової класики (Софокл, Лопе де Вега, П. Меріме), і тільки пізніше зосередився на іншій, національній драматургії.

До Софокла Юра звертався двічі: у 1921 і 1924 роках. Перша вистава, судячи зі всього, була близькою до вистави Леся Курбаса, друга – набагато самостійніша. І ще – Юра завжди дослухався до потреб часу, і часто вистави йшли у кількох редакціях, намагаючись відштовхнутися від вистави Курбаса, чимось наблизився до постанови Рейнгардта. Зокрема, у виставі була використана ідентична «піраміда» з рук натовпу, що звертається до Едіпа.

Простір – розширений (поєднані глядацький зал і сцена), перетворений для ярмаркового масового дійства. У центрі – колективні дії народу, а зовсім не Едіп і його доля. Образ революційної епохи ототожнювався з масовістю вистави, з видовищем. Тобто вимога часу й актуальність були присутні. «Імпульсивний і пристрасний натовп діє як величезне багаторуке тіло»¹⁹. Хор складався з восьми акторів, був набагато статичніший, ніж у Курбаса. Пропорції в сценографії змінені (художник Ю. Магнер): збільшені, витягнуті. Все збільшене в розмірах. Дія, сповнена експресії, відбувалася по вертикалі сцени. Сповнені експресії також підкреслений грим, скульптурні рухи і нарочита міміка. У бутафорських огріхах і постановочних надмірностях Гнат Юра знаходив час, сучасність, а найбільше – народний рух.

Ця вистава більше заперечує, ніж стверджує традиції античного театру. Так, простір розширений, але мета цього – не наблизити глядача, не створити у нього відчуття амфітеатру, а намагання залучити його до масової ходи революції. Зменшена кількість хору до восьми – тобто можливий тільки його поділ порівну, що не передбачає заперечення подій. Основна дія зміщена, вона відбувається не навколо Едіпа, а навколо страждань та намірів натовпу, тобто змістилися пропорції не тільки у сценографії, а навіть у сюжеті.

Якщо Курбас не намагався прив'язати театр до політичних подій, то Юра – навпаки, проводив роботу в театрі невіддільно від революції, що прогриміла в країні. Питання про існування поряд театру і політики має можливість суперечливих відповідей: Курбас заперечував успішний розвиток у такому сусідстві, а от у час найбільшого розквіту театального мистецтва у Стародавній Греції він напрямки підпорядковувався політиці, що її провадила держава.

Документальних свідчень про постанову «Царя Едіпа» режисера Гната Юри у порівнянні з виставою Курбаса зовсім небагато. Цей факт може свідчити про її мистецьку цінність. Напевно, постава не була настільки важлива і помітна в українському театральному процесі, щоб театрознавці займалися її детальною реконструкцією, так як це відбулося у випадку

Леся Курбаса. Можливо, це було загравання з часом, а час не пробачає таких вчинків. Та й зрештою метою Гната Юри було аж ніяк не звернення до першоджерел. У драматургічній основі він вбачав можливість краще заглибитися у революційні процеси, які відбувалися у суспільстві, а не спробу наблизитися до сутності людини і самого мистецтва. Виною цьому більшою мірою – вимоги часу і суспільства і не завжди через століття ми маємо змогу об'єктивно оцінити певні явища культури, бо частіше спираємося на суб'єктивні відгуки сучасників, а не на працю історика, який намагався б відсторонитися від упереджень.

Після вистав Леся Курбаса та Гната Юри в українському театральному процесі пошук курсу, що його так прагнув задати Леся Курбас, кардинально змінився. І до пошуків героя (чи антигероя?) в античній трагедії театр звернувся вже аж на початку нової ери, нового тисячоліття. Розпочав чи то пак продовжив ці тенденції Античний театр у Херсонесі. Він був побудований близько 2500 років тому. Греки тут давали вистави, римляни влаштовували гладіаторські бої. Коли в XIX ст. археологічні розкопки відкрили світові диво-місто, театральна споруда була похована під Хрещатим храмом, збудованим в епоху зародження християнства, а вже через сімсот років завалена сміттям міськими мешканцями. Вперше ідея вийти на сцену вже в сучасності виникла у режисера театру імені А. Луначарського В. Петрова. Ще тоді, наприкінці 80-х років, були випробувані і відпрацьовані принципи роботи на найдавнішій сцені на території України. І вже під час першої вистави з'ясувалося, що глядачів, які прагнуть дивитися вистави під палючим сонцем чи дощем, вистачає. Бо ж сама Природа стає сценографом, композитором і освітлювачем. Небо то посилає на сцену снопи сонячних променів, то навіщує хмари і кидає блискавки, море то лагідно шумить, то загрозливо завиває.

Театр продовжує працювати. Працює над творами Софокла, Еврипіда, Аристофана, історичними драмами М. Гумільова. У цьому театрі відбулася постава «Царя Едіпа» Софокла у двох редакціях (1999, 2000 рр.). Перша – режисера М. Яремкова, друга (радше – реконструкція першої) – Є. Журавкіна. Склад акторів обох вистав практично незмінний. Жанрове визначення постанови, що його дає сам театр, – античний детектив. Вистава стверджує, що протистояння людини долі завжди закінчується на користь долі. Бунт проти фатуму – безплідний, за який жорстоко карають. Едіп у виставі справжнісінький приватний детектив, але мірою розслідування злочину він дедалі більше відчуває страх і неспокій. Фінал – класична трагічна розв'язка: доля жорстоко карає того, хто наважився порушити її закони. Акторський склад – вдало скомпонований ансамбль. Важливу роль відіграє музика (композитор Г. Фролов). «У виставі “Едіп” нема музичного оформлення – є продовження дії в музиці, є напружена атмосфера в музиці, є катастрофа в музиці»²⁰.

Робота цього театру – це подих античності в руїнах Херсонесу. Навіть відсутність хору (натомість є тільки корифей) несе у собі не заперечення античності, а просто умовну її передачу, як у Курбаса – її відчуття. Але найважливіше – ця вистава у Античному театрі повертає глядачів, сучасність до витоків культури не за допомогою засобів театру, театральної естетики, а за допомогою духу, енергетики, душі, яка збереглася і живе в руїнах Херсонесу.

Вистава «Цар Едіп» Софокла у постановці режисера Роберта Стуріа у Київському національному драматичному театрі імені Івана Франка (2003 рік) – трагедія ХХ століття – без катарсису, без сліз і без істерик. Вистава, як чітко діючий механізм, у якому все на своїх місцях, всі гвинтики і деталі відточені майстром режисури і складені у єдине. У ній поєднані і якісна режисерська робота, і здобутки світового театру та кінематографа ХХ ст., цікава сценографія, блискуча акторська гра. Режисер мав на меті показати не невинно осліпленого долею героя, а земну людину влади, яка заслуговує на кару. В Едіпі, якого створив Богдан Ступка, об'єднані всі складові влади – манія величі, манія переслідування, сексуальні збочення. Цар Едіп владарює над «людьми дна»: бомжами, злодіями, шпигунами, повіями, божевільними. Трагедію перетворено на детектив. Богдан Ступка в образі Едіпа, не одягаючи масок, творить постаті тиранів ХХ ст.: Сталіна, Садама, Гітлера. Актор відтворює їх не стільки зовнішніми виразниками, скільки глибоким психологічним перетворенням. «Шукаючи своє обличчя – образ влади, – він приміряє її маски. Публічний політик, він не має власного обличчя і навіть не знає, яким воно має бути. Тому й бавиться перед люмпеном дотепними масками власної величі, естетизуючи туман, що приховує її, влади, порожнечу»²¹. Його прибічники, як собаки, з відданістю дивляться на свого царя, хапають його капці і б'ються за недоїдки з його столу, а потім перші ж і відвертаються від нього, укаменовуючи. В Едіпі не відчувається справжнього переживання за долю країни, а тільки – за свою особу. «Едіп Богдана Ступки не схожий на наївного самозаглибленого, архаїчного грека, – радше на „цивілізованого” і прагматично налаштованого римлянина, самовпевненого завойовника, хижака в оточенні мовчазних, а частіше істеричних масок демократії»²². Його супровід – не так хор-люмпен, як два челядинці (Олександр Білозуб і Євген Шах). Вони завжди поряд, готові привнести у ауру енергетики свого володаря то ситий спокій, то чорний страх, навіть жах.

Йокаста – Наталія Корпан підтримує свого чоловіка, але її функція у виставі тільки ще більше загострити образ Едіпа. Актриса зі своєю внутрішньою красою ідеально підходить для ролі давньогрецької трагічної героїні. Вона затоптує свічки, запалені за душі померлих, одночасно розтоптуючи свою долю, життя. В фіналі Йокаста гине під тягарем нещастя, як квітка, зламана шаленим вітром, тихо і непомітно йде зі сцени,

йде з життя. У трактуванні Стурра Йокаста – швидше Едіпова донька, ніж мати. Сам режисер пояснює: «Коли я вперше побачив микеланджелівську “П’єту Рондінані”, то мені впало в очі, що на картині Марія, яка тримає на колінах свого сина (мертвого Христа – дорослого 33-річного чоловіка), сама виглядає 17–18-річною дівчиною. Це мене приголомшило. Мучило: чому? Ідею великого художника я втілював у “Царі Едіпі”, доручивши роль Йокасти молодій актрисі Наталії Корпан. У виставі в мене є сцена, коли героїня раптом розуміє, що її вінченосний чоловік одночасно є її сином. Саме в цей момент вона починає старіти. Якщо підійти з позицій реалізму, то жінка тримала себе у формі, а коли зрозуміла, що жила не тільки в кровозмісному шлюбі, але і з убивцею свого чоловіка, то вона перетворюється на стару бабу»²³. Йокаста – таємнича і загадкова, як сон Едіпа. «Адже саме давній злочин, убивство сина, робить її такою загадковою, а вічний сум, що оповив її – такою жіночною і звабливою, а щира лагідність матері – такою схожою на сон. Принадність її вічній жіночності – тавро злочину – і спокушає несамовитого Едіпа, який, підкорившись, здається, ледве не обожнює її»²⁴. Саме тому Едіп не хоче прокидатися від сну, у якому він одночасно знайшов і кохану жінку, і матір, тому не хоче розгадувати таємниці, заради «свого народу».

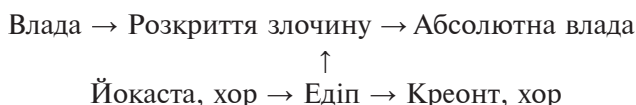
Фіванський хор – майже всі заслужені та народні артистки Національного театру імені І. Франка – теж механізм, ансамбль, цілий, взаємодіючий. Це тло, на якому розвивається образ Едіпа-злочинця, сталий, чіткий і точний малюнок міста бідняків і калік. Слід зазначити, що хор, за задумом режисера, – не жінки у їхній жіночності і материнстві, вони більше – безстатеві істоти. Жінки, які залишилися без чоловіків у повоєнному, змученому нападами і нашестями хвороб місті. «„Щось” провокує мітингову суєту хору – не „індивідуалізованого” хору менінгейнців, не „синхронного” хору Рейнгардта, не стилізованого хору Курбаса, і не „музейного” хору античності, – пише О. Клековкін у статті «Ното sacer». – Це, як завжди у Стурра, – маски. Цього разу – люмпенізовані маски демократії, котра у давніх греків була послідовною радше у виголошенні намірів, аніж на практиці, оскільки спиралася на зображений хором чудернацький люд: міських божевільних, суфражисток-екстремісток, німфоманок, істеричок, епілептичок». А далі: «Одне слово, „демократичні оргії”, що можуть створювати ілюзію демократії, але можуть перетворитися і на реальну загрозу стихійного лиха»²⁵.

Образ Креонта – Остапа Ступки – дуже змінний і найемоційніший у виставі. Це антипод Едіпа з його прихованими емоціями. Остап Ступка творить образ Креонта на грані істерики, голос зривається на фальцет. Він ще недосвідчений політик. Він не займається пошуками личини для себе, а показує власне обличчя. Креонт напрямки йде до своєї мети, обходячи перешкоди, розставляючи свої фігури на дошці влади. Тільки його великі

котячі очі (мистецтво гриму) виказують справжню суть душі, її глибину і підступність, замішану на хитрості. Це підтвердження давнього міфу – провівши сюжетну лінію за межі цієї трагедії, дізнаємось, що Креонт все-таки став царем (трагедії «Антигона», «Медея»).

Музичне тло вистави створене композитором з команди режисера – Гією Канчеллі. Це такий собі камертон вистави. Один з найвизначніших композиторів сучасності. «Його твори, за своєю природою, глибоко духовні, насичені гамою різних образів, беруть початок з грузинського фольклору»²⁶. Всі події трагедії-детективу, створеного Стуруа, відбуваються на тлі, створеному художником Міріан Швелідзе. Це технічна конструкція, схожа на охоронну вежу, і розпечені мідні сонця, якими бавляться персонажі хору.

Актантна модель цієї вистави виглядатиме так:



Всі вистави Роберта Стуруа – «примхливі дійства з геометризованими мізансценами, парасолями без дощу, хисткими постатями струнких чоловіків у довгих пальтах й білих кашне і неодмінними летючими жіночими граціями, – перетворилися на театральний міф»²⁷. Тому, напевно, Стуруа і взявся у виставі київського театру до деміфологізації міфу, надаючи образам давньогрецької, міфологізованої трагедії, створеної з міфу, рис конкретних тиранів, люмпенізованого міста, підтверджуючи, «що людина, яка зійшла на трон, наділена владою – вже злочинець»²⁸. «Це радше полемічне загострення заради того, щоб відкинути псевдоантичні котурни»²⁹.

Крізь тисячоліття сутність людини проходить не змінюючись абсолютно, а просто набираючи рис цивілізації, нових вірувань і релігій, забуваючи про початки. Одеський український театр імені В. Василька у 2004 році вперше звернувся до античності, і, напевно, не відчуваючи власної впевненості у постановочних силах, вирішив продовжити співпрацю з київським режисером Дмитром Богомазовим та його постановочною командою (художник Олександр Друганов, композитори Олександр Кохановський, Олександр Курій, хореограф Лариса Венедиктова). «Сценічний світ» Богомазов уявляє своєрідним садом живих давньогрецьких скульптур. Час «попрацював» над ними, але вони такі ж прекрасні, як і колись. Ожилі герої викликають містеріальний трем. Лунають їх холодні голоси, не змінені інтонаціями»³⁰. Богомазов відкидає у виставі «едіпів комплекс», створюючи «конструкцію образу людини», що наділена владою згори. Як наслідок – безлад у суспільстві. Але хто сьогодні, в сучасних державах, здатен вчинити як Едіп?

Протягом півторагодинної медитативної тиші народжується магія театрального дійства. Зрозуміти принцип вистави ми спробуємо за наявними рецензіями. До тиші в залі провокує насамперед сам автор – Софокл, текст якого вимагає зосередження (а до всього – ще й українською мовою в Одесі!). По-друге, глядачам не дають змоги втратити нитку подій, і творці вистави, розповідаючи історію батьковбивці, яка надихнула Фрейда на психоаналіз, мовою символів та метафор. Відштовхнувшись від стереотипів сприйняття середземноморської античної культури, як країни білих напівзруйнованих колон колізеїв і скульптур оголених богів, Богомазов всю цю історію внутрішнього прозріння і самоосліплення одягає в добре знайомі форми «давньогрецького мистецтва»³¹.

Режисер навмисно забрав з назви вистави слово «цар», бо Едіп тут нічим своєї царственої особи не виявляє. Як і всі інші учасники трагедії, він є тільки античною скульптурою, яка зійшла з постаменту і тепер, як робот, рухається у білому просторі, інколи злегка підсвіченому синім світлом блакитного екрана. І тільки у фіналі ця незаймана чистота, в якій живі скульптури пересуваються з напругою персонажів комп'ютерних ігор, змінюється спущеними згори довгими полотнищами червоної тканини – безкровних трагедій на цій землі, як відомо, не буває. Тільки в останній сцені осліплений Едіп (Яків Кучеревський) постане перед глядачами голим, без оболонки, яка сковує рухи і думки, з якої він вилупився, немов курча, – такий безпомічний, але готовий вести діалог зі світом і Богом. Внутрішнє прозріння набагато важливіше, ніж втрачений зір. Такою побачив виставу рецензент Вадим Дишкант. «Сюжет „Едіпа” – модель сьогоднішніх стосунків з Богом: щоб насолоджуватися матір'ю-природою, треба вбити батька, якому вона належить і яку він запліднює»³². Дмитро Богомазов не розробляв тему заслуженої кари, для нього ідея внутрішнього прозріння людини, яка втратила зв'язок з божественним, сьогодні виявилась набагато актуальнішою.

Спробуємо створити актантну модель цієї вистави.

Людська сутність → Йокаста(мати-природа) → Діалог зі світом
↑
Хор скульптур → Едіп → Творець

Відгуки про цю виставу дуже суперечливі. Інший рецензент пише: «Самому Софоклу стало б моторошно. Естетика кінця, лікарняної палати, фільму жахів, неонові лампи, фрагменти гіпсових скульптур, фанерні ящики, мертвотно-білий грим персонажів і декламація, абсолютно не забарвлена живими почуттями... Прийоми, м'яко кажучи, на любителя. Богомазов наполягає на власному режисерському життєлюбстві: „Коли, як не в момент розставання з життям людина починає цінувати його по-справжньому?!“»

Рецензент висловлює обурення: «Звісно, у стародавніх греків цінність життя дитини абсолютно не дорівнювала цінності життя дорослої людини (чому б не викинути немовля, щодо якого зроблений поганий прогноз?). І поняття індивідуального кохання не існувало (у виставі дві Йокасті, які часто й непомітно для багатьох глядачів міняються місцями). Адже в тих, хто сидить у залі, інші переконання, а саме цього й не враховують автори вистави»³³. Авторка зізнається, що багата на цікаві формальні знахідки, вистава здалася нудною. «Що живій істоті до привидів, які наповнюють сцену, безтілесних тіней, гіпсових муляжів, утікачів з анатомічного театру? Не вистачає лише запаху формаліну...»³⁴.

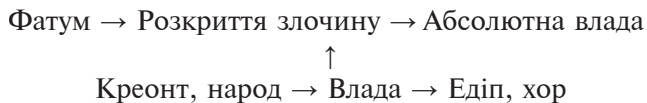
А інший глядач зазначає: «Богомазов – художник, який тонко відчуває час. Він знає як і чим зачепити людину в театрі. Тепер, коли зло стало прозорим, тобто невидимим»³⁵. «В "Едіпі" відсутні крайнощі побутового чи символістського трактування, знайдений ідеальний варіант прочитання давнього тексту з урахуванням поліфонії звучання того, що відбувається, і багатомірністю усвідомлення епічної величі»³⁶.

Одна з найсуперечливіших вистав ХХ ст., у якій ми спостерігаємо переосмислення античності – «Едіп. Собака будка» Софокла і Кліма у Центрі сучасного мистецтва «ДАХ» режисера Влада Троїцького. Варто зазначити, що процес роботи над виставою розпочався у 2008 році і, за словами режисера, триває і дотепер. В. Троїцький, як і О. Богомазов, відкидає у назві слово «цар», бо тут так само царственої особи Едіпа ніщо не означає. У цій режисерській інтерпретації скоріше показано квінтесенцію влади у її найгіршому, гіпертрофованому вияві. Сам режисер окреслює шлях вистави як постійний розвиток. «Едіп. Собака будка» – це крок четвертий. Спочатку була вистава у Лаврі, потім у Шешорах і тільки згодом – та вистава, яку ми побачили. Протягом постановочного шляху мінялася не тільки сценографія, а й режисерська концепція.

У дворівневій металевій конструкції-клітці відбувається дійство, у якому головним діючим персонажем якраз і є влада. У першій дії цієї вистави відсутній античний герой, який жертвує собою заради добробуту держави. У напівморозі, де кожен персонаж (чи навіть істота) існує у своєму обмеженому просторі – у собачій будці, і все робить за командою – життя, чи то існування, йде до логічного завершення – до загибелі. Така модель суспільства не може далі розвиватись, вона приречена на загибель. (Це і є сценічне втілення «Собачої будки» Кліма). Друга дія повертає глядачів до подій високої трагедії. Атмосфера вистави – теж гнітючий напівморок. Глядачі у край незручних позах – заганні у клітку, знизу вгору крізь ґрати – спостерігають за акторами. Таке ставлення до глядачів спостерігаємо у так званому «театрі авангарду» початку 90-х років ХХ ст. Тоді режисери теж намагалися вплинути на глядацьке сприйняття, примушуючи дивитися виставу на незручних стільцях, на підлозі, знизу вверх чи навпаки. До

прикладу, вистава Єжи Гротовського «Стійкий принц» Кальдерона. Невідворотність долі відчувається у всьому. Фатум ніби навис над всіма «дамокловим мечем». Коли у фіналі Едіп опускається вниз до глядачів, він немовби зрікається своєї влади. Та все ж залишається відкритим питання: чи будуть врятовані Фіви? Видається, що, порушивши хронологію, режисер у першій дії показує продовження другої. Тиранія досягла свого найвищого піку.

У виставі «Едіп. Собака будка» Влад Троїцький шукає не героя, а антигероя ХХІ століття, який уособлює владу. Переосмисливши історію від героїчної Еллади через трагічного героя, детектива та тирана у попередніх режисерських інтерпретаціях, він прийшов до моделі антиутопії, коли окрім влади у її абсолютному вияві, ніщо не керує суспільством: ні почуття, ні емоції. Нівелюється почуття трагічної вини, зникають муки совісті. Конфлікт так і залишається невирішеним, бо влада досягла абсолютної влади. Актантна модель цієї вистави матиме такий вигляд:



Ми окреслили постановочний шлях античної трагедії Софокла «Цар Едіп» в українському театрі ХХ століття. Оглянувши ці вистави, маємо змогу порівняти їхні структурні складові. Спочатку порівняємо актантні моделі, створені до цих вистав. Помічаємо, що практично в усіх актанті різняться. У виставі Леся Курбаса, Роберта Стуруа та Дмитра Богомазова суб'єктом, тобто дійовим героєм є Едіп, як і у творця трагедії – Софокла (у Курбаса – Едіп-людина, у Стуруа – Едіп-цар, у Богомазова – Едіп – скутий оболонкою стереотипів). У Рейнгардта та Юри суб'єктом виступає натовп, як основний персонаж. У Троїцького суб'єктом теж виступає абстрактний персонаж – Влада. Посил до дії, завдання героєві (адресант) у Софокла, Рейнгардта і Троїцького дає Фатум, у Курбаса воля особистості, у Юри – революція, у Стуруа – влада, у Богомазова – творчість, людська сутність. Ця дія вимагається у героя (суб'єкта) для здобуття цілі (об'єкт). У Софокла об'єктом виступає врятування полісу, народу, у Рейнгардта – істина, у Курбаса – абсолютна правда, у Юри – соціальний протест, у Стуруа і Троїцького – розкриття злочину, а у Богомазова – завоювання Йокати як матері-природи. Всі дії спрямовані заради найголовнішої абсолютної цілі (адресата). У Софокла – заради істини, у Рейнгардта заради того, щоб довести силу і всемогутність фатуму, у Леся Курбаса Едіп бореться за правду заради самоусвідомлення і пізнання. Натовп Гната Юри чинить соціальний протест заради революційної волі народу, Едіп Роберта Стуруа розкриває злочин заради здобуття абсолютної влади, як у Троїцького. Едіп

у Богомазова прагне здобути матір-природу, щоб мати можливість дивитися на божественний світ чистими очима, заради внутрішнього прозріння.

Помічники і суперники у героя теж змінні. Софокл написав трагедію, доручивши допомагати Едіпові його дружині Йокасті, її братові Креонту, а хор дотримується золоті середини, тобто опиняється то на місці ворога, то на місці помічника. У виставі Рейнгардта Едіп допомагає натовпу, який одночасно ділиться і переходить на бік суперника. Вистава Курбаса побудована так, що Креонт є ворогом Едіпа, як, у принципі, ворожим для Едіпа є і його власне «я», його друзями є Йокаста і хор. У Юри, на відміну від Рейнгардта, Едіп – суперник для натовпу, а помічник – жрець як поводити для народу. У візії Стуріа помічником Едіпа є його дружина Йокаста, а ворогом – Креонт, а хор перетворюється з помічника на ворога. Найнесподіванішим суперником для Едіпа у виставі Богомазова є творець, Бог, а допомагає Едіпові-екзистенціалісту сад ожилх античних скульптур. Оскільки у режисера Влада Троїцького діючим суб'єктом виступає влада, то її суперником виявляються сам Едіп і хор, що намагається протистояти, а помічником є, як і античний персонаж Креонт, так і безвольний народ, який сліпо підкоряється наказам. Не вдається побудувати актантну модель для вистави Микола Яремкова через відсутність докладної інформації про виставу, але можемо припустити, що вона подібна до моделі трагедії Софокла. Таке порівняння дає змогу зробити висновок про неповторність усіх постановок. Тобто через ствердження чи заперечення античності режисери творили щось нове, шукаючи підґрунтя до постановки, хто в історії світового чи українського, зокрема, мистецтва, хто в психології чи філософії. Залежно від цього змінювалися як зміст, так і форма вистави.

Під час роботи над п'єсою Софокла «Цар Едіп» режисери ставили перед собою конкретні цілі. Софокл наближав трагедію до ритуалу, мистецького жертвоприношення Діонісові. Макс Рейнгардт прагнув не відновлювати, копіювати зовнішній вигляд античного театру, а наситити трагедію Софокла новим життям, виходячи з духу епохи... Він не прагнув реконструювати древню сцену, обов'язковими умовами якої були небо і маска. Його мета – досягти взаємодії сцени і глядача, що була притаманна античному театрові. Лесь Курбас під час роботи над «Едіпом-царем» намагався відшукати нову театральну естетику, використовуючи надбання світової культури. Готуючи виставу, актори працювали над художнім словом, мімодрамою і пластикою. Актори ритмічно рухались за системою Далькроза, оволодівали мистецтвом жесту Дельсарта. Звичайно, метою Курбаса було не тільки виховання молодого актора. В «Едіпі-царі» Курбаса головними були передчуття і сумніви часу. А Гнат Юра, заперечуючи досягнення свого вчителя, прагнув показати долю народу в час революції, піднести на п'єдестал колективні дії народу в час хаосу і становлення радянської влади. Варто згадати про суперечливу виставу Рімаса Тумінаса кінця ХХ ст. Він подивився на

трагедію очима, які ніби не знайомі з хрестоматійною версією, тлумачив текст як першопрочитання, поза знаннями традиції і трактуванням його попередніх сценічних прочитань. Подивився на текст Софокла – як на зразок подій, що відбуваються під час змін епох, переходу від язичництва до християнства. Микола Яремків у Античному театрі Херсонеса наблизився до ритуалу давньогрецьких вистав, до цього спонукав уже навіть сценічний майданчик – руїни театру, збудованого ще до Різдва Христового. А от Роберт Стура у Київському театрі удався до деміфологізації міфу не тільки як першооснови трагедії, а й міфічного серпанку, що оповиває його особу і його роботу. Режисер-експериментатор Дмитро Богомазов виставою «Едіп» в Одеському українському театрі імені В. Василька намагався досягнути можливості гармонії і діалогу зі світом і Богом-творцем.

Мета режисерів визначає основний конфлікт, що його закладено у виставі. У Софокла таким було протистояння Едіп – Фатум; у Рейнгардта – Натовп і виокремлений з нього хор; у Курбаса – Едіпове «Я зовнішнє» з «Я внутрішнім», у Юри – Велич людини і її доля, у Тумінаса – конфлікт епох, у Яремкова – Людина і натовп, у Стура – Людина і влада, а у Богомазова – Людина і Творець У Троїцького – протистояння практично нівелюється, бо ні безвольний натовп, ні Едіп не можуть встояти перед абсолютним виявом влади. З цього бачимо, що все-таки у всіх режисерів в конфлікт вступає Едіп-Людина з певною абстрактною силою, що її частіше називають Фатумом, але існує і більш психологічно-філософський конфлікт, як то у Курбаса, або у Богомазова. Звідси і роль Фатуму у виставах – як основної сили в античному театрі – ділиться на дві частини: в одній – фатум виступає як керівна сила, а в іншій – видозмінюється: революція – як доля, природа як фатум або і взагалі відсутній як поняття.

Від мети, заданої режисером, залежить і визначення жанру вистави. Більшість режисерів ставили «Царя Едіпа» Софокла в жанрі трагедії, але завжди з певним семантичним забарвленням: у Софокла була створена трагедія, у Рейнгардта – епічна трагедія, у Курбаса – антична трагедія з лейтмотивом сучасності, у Юри – політична монотрагедія, у Богомазова – трагедія пізнання. Але інколи режисери визначали жанр вистави і по-іншому: Рімас Тумінас давав визначення жанру як фарс, Яремків – античний детектив, Стура ж хотів поставити трагікомедію, а вийшов детектив з елементами трагіфарсу, Троїцький поставив трагедію влади XXI століття.

Від жанрового визначення залежить і те, як творять образ Едіпа актори з режисерами. Софокл створив царя Едіпа сильним, з яскравими індивідуальними рисами, але безсилим перед долею. У виставі Рейнгардта – це самотній герой, що протистоїть ворожому тлу – натовпу. Курбас творив свого героя, як такого, що опинився на роздоріжжі і мусить сам обирати свою дорогу, мусить урівноважити світ, що розпадався на очах, знайти зв'язок між індивідуальним та колективним, підніс Едіпа на височінь

людини-героя, що врятував народ від загибелі. Юра ж змістив усі почуття і емоції на хор, зосередивши на ньому максимальну увагу. Його Едіп – Ватуля – типовий герой-резонер того часу. Для Тумінаса ж Едіп далеко не мудрий старець, а 25-літній психопатичний сучасний юнак, якого ще більше псує дарована влада. Він керується у своїх діях тільки власними емоціями та пристрастями. У інтерпретації Миколи Яремкова Едіп – людина, що наважилася протистояти фатумові, але, не витримавши тиску і осліпнувши фізично, внутрішньо прозріла. Роберт Стуруа у Едіпі вбачав гріховну людину влади, яка підбирає для себе ідеальну личину, яка надасть йому абсолютну владу. Для Дмитра Богомазова Едіп постає закутим у оболонку античної скульптури, і тільки осліпнувши, він звільняється від оболонки, що сковувала його рухи і думки. Троїцький практично не виокремлює образ Едіпа з натовпу. В його виставі Едіп – не герой, а скоріше – антигерой, який кориться Фатуму, не усвідомлюючи відповідальності, що на нього покладена.

Поряд з образом Едіпа завжди постає поняття хору – одного з основних засобів античного театру. Софокл творить хор як золоту середину, силу, що урівноважує емоції персонажів. У німецькому театрі Макс Рейнгардт виокремлює хор з великого багаторукого натовпу, що символізує силу фатуму. У Курбаса хор – це чутлива совість і глибока мудрість еллінського демосу, посередник між трагічним протагоністом і глядачем. Хор Курбаса був близьким до мрії Айседори Дункан про відродження хору грецької трагедії. Курбас стилізує хор під давньогрецькі барельєфи. Рухи хоровців одухотворені і осмислені. Юра втілює в хорі колективні дії народу, розуміє хор як основну керівну силу. А Рімас Тумінас взагалі замінює класичний хор трійцею з карлика, велетня та юродивого. Яремків теж не відтворює античний хор, а створює відчуття його присутності з допомогою одного хоровця і природи. Стуруа вбачає в хорі тло, на якому відбуваються події, це злюмпенізовані мешканці міста, яким править Едіп: шпигуни, повії, бомжі та божевільні, які, керуючись страхом, підтримують його, а відчувши його слабкість, каменують. Богомазов одягає хор в шкаралупу античних скульптур, і на їхньому тлі Едіп іде до прозріння. ЦСМ «ДАХ» творить хор як тло, на якому відбувається трагедія, – музичне тло з використанням скрипки, віолончелі та контрабаса.

У виставах за Софоклом присутні або відкинуті засоби античної культури, що і диктує організацію простору і місце, що його посідає глядач у виставі. Софокл у своїй творчості використовував усі досягнення, зроблені до нього у театрі, і започаткував нові. Звичайно, постановка «Царя Едіпа» передбачала амфітеатр і глядача-спостерігача за ритуалом-присвятою, що наперед знав розвиток сюжету. Макс Рейнгардт, відкинувши безпосередні засоби античності заради більшої взаємодії актора і глядача, поставив виставу на цирковій арені, тобто більше до римського варіанту амфітеатру,

а глядачі ставали частиною багаторукого велетенського натовпу. А Лесь Курбас, вільно інтерпретуючи античність, стилізувавши її, створив простір, сповнений музично-трагічного повітря, в якому глядачі революційного Києва ставали учасниками події, а спілкування з ними відбувалося за посередництвом хору. Гнат Юра, змістивши пропорції в сценографії, збільшивши і витягнувши їх, розширив сценічний простір, перетворивши його в місце для ярмаркового дійства, «спілкувався з глядним залом» за допомогою хору. Рімас Тумінас прагнув показати безглуздість спроб реконструювати і актуалізувати античність, створивши простір, апелюючи до біблійних сюжетів, як після вселенської пожежі, а глядач під час вистави усвідомлює можливість змінити долю, як змінити кут падіння чорної труби, що нависає над залом і є конкретним символом долі. Микола Яремків навпаки – реконструював простір і засоби античної вистави (не всі), а глядач переноситься в добу Еллади. Роберт Стуруа замінив засоби античності на досягнення культури подальших епох. Він помістив виставу у сцену-коробку, де глядач спостерігає за дією, і до нього адресовані тільки деякі апарти персонажів. Дмитро Богомазов показав античність як тло, як оболонку, що скоує не тільки рухи акторів, а й рух творчості, передавши це через живі античні скульптури, поміщені в простір, просякнутий блакитним неоновим світлом, де глядач стає учасником вистави-медитації. У Троїцького, окрім античного тексту у перекладі Івана Франка, ніщо не апелює до античності, можливо, тільки трагічна вина, яка, проте, нависає не над головним героєм, а над глядачем.

Здійснивши структурний аналіз семи постановок трагедії Софокла «Цар Едіп», ми можемо підсумувати, що цей твір посідає важливе місце у розвитку українського театрального процесу. На українських теренах він стає темою для діалогу між європейськими культурами. Через вистави режисери намагалися самоідентифікуватися в європейському театрі ХХ століття, часто навіть намагаючись відмежуватися від національних особливостей (Дмитро Богомазов), наситивши не українськими національними традиціями (Роберт Стуруа) або ж цілковито апелюючи до українського театру в європейській культурі (Лесь Курбас), тобто здійснюючи національну рецепцію античності заради своєрідного її вступу у світову культуру.

¹ Антична література. Хрестоматія. – К., 1968. – С. 128.

² Там само.

³ Got J. Na wyspie Guaxary; Wojciech Boguslawski i teatr lwowski 1789–1799. – Kraków: Wydawnictwo literackie, 1971. – S. 190, 192.

⁴ Степанчикова Т. Історія єврейського театру у Львові. Кризь терни до зірок /Т. Степанчикова. – Львів : Ліга-Прес.– С. 30. Т. Степанчикова у своєму дослідженні допустила неточність у назві твору та авторстві.

⁵ Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса / Г. Веселовська. – Вінниця, 2005. – С. 33.

⁶ Гладкий В. Древний мир / В. Гладкий. – Москва : Отечество, 1997. – Т. 2. – С. 143.

⁷ Волицька І. Театральна Юність Леся Курбаса / І. Волицька. – Львів. : Інститут правознавства НАН України. – 1995. – С. 45.

⁸ Там само. – С. 58.

⁹ Там само. – С. 60.

¹⁰ Там само. – С. 59.

¹¹ Корнієнко Н. Лесь Курбас. Репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – К. : Факт. – 2005. – С. 68.

¹² Бояджиева Л. Макс Рейнгардт / Л. Болджиева. – Ленинград. – С. 119.

¹³ Паві П. Словник театру / П. Паві. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. – 2006. – С. 29.

¹⁴ Там само. – С. 31.

¹⁵ Корнієнко Н. Лесь Курбас. Репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – К. : Факт. – 2005. – С. 69.

¹⁶ Клековкін О. Номо sacer // Український театр. – 2004. – Ч. 3. – С. 7.

¹⁷ Там само.

¹⁸ Чечель Н. Українське театральне відродження (Західна класика на українській сцені 1920–1939-х років. Проблема трагедійної вистави) / Н. Чечель. – К., 1994.

¹⁹ Там само.

²⁰ Дубинна Т. Повод задуматися о большом и вечном // Нахимова, б. – Севастополь, 1999.

²¹ Клековкін О. Номо sacer // Український театр. – 2004. – Ч. 3. – С. 8.

²² Там само.

²³ Поліщук Т. Театр Стуруа // www.day.kiev.ua

²⁴ Дубинна Т. Повод задуматися о большом и вечном // Нахимова, б. – Севастополь, 1999.

²⁵ Клековкін О. Номо sacer // Український театр. – 2004. – Ч. 3. – С. 9.

²⁶ Там само. – С. 7.

²⁷ Поліщук Т. Театр Стуруа // www.day.kiev.ua

²⁸ Веселовська Г. Диктатура від Едіпа // www.ktm.kiev.ua

²⁹ Там само. – С. 7.

³⁰ Поліщук Т. Театр Стуруа // www.day.kiev.ua

³¹ Дубинна Т. Повод задуматися о большом и вечном // Нахимова, б. – Севастополь, 1999.

³² Клековкін О. Номо sacer // Український театр. – 2004. – Ч. 3. – С. 9.

³³ www.odessapassage.com

³⁴ Дышкант В. Медитация по Софоклу // www.day.kiev.ua

³⁵ Там само.

³⁶ Гудима М. Классика правит бал // www.day.kiev.ua

³⁷ Там само.

³⁸ Слепинин О. Театр для «бродячих» режисеров // www.day.kiev.ua

³⁹ Підлужна А. Земля боспорських агонів // www.day.kiev.ua

Валерій ФІАЛКО

УКРАЇНСЬКИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 40-х – КІНЦЯ 50-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ:
РЕЖИСЕРСЬКО-СЦЕНОГРАФІЧНІ ПОШУКИ

У статті розглянуті тенденції розвитку режисури і сценографії українського театру другої половини 40-х – кінця 50-х рр. ХХ ст. у контексті соціокультурних процесів цього часу. Основну увагу автор акцентує на еволюції образної мови сценічного мистецтва.

Ключові слова: український театр, режисура, сценографія, сценічна лексика, режисерська концепція, образна мова сценічного мистецтва.

В статье рассмотрены тенденции развития режиссуры и сценографии украинского театра второй половины 40-х – конца 50-х гг. ХХ ст. в контексте социокультурных процессов этого времени. Основное внимание автор акцентирует на эволюции образного языка сценического искусства.

Ключевые слова: украинский театр, режиссура, сценография, сценическая лексика, режиссёрская концепция, образный язык сценического искусства.

The article reviews the development trends in the Ukrainian theater directing and set design in the second part of the 40-ies – late 50 's of 20th century. The author focuses on the evolution of the figurative speech in the scenic arts.

Keywords: Ukrainian Theatre, directing, set design, the stage vocabulary, director's concept, figurative speech

Залпи святкових салютів навесні 1945 року дарували надію, що розпочатий владою наприкінці 1920-х років тотальний наступ на всі сфери духовного життя суспільства, масові репресії видатних представників національного культурного відродження – лише трагічна сторінка історії ХХ століття. Згадуючи перші повоєнні дні, К. Симонов писав: «Життя після війни здавалося святом, для початку якого потрібно було лише одне – останній

постріл»¹. Відчуття грандіозності перемоги над фашизмом, розкріпачення особистості в екстремальних умовах воєнного часу, ейфорію від сподівань на краще майбуття увібрали в себе рядки, написані В. Некрасовим: «На жаль! Ми пробачили Сталіну все! Колективізацію, тридцять сьомий рік, розправу з соратниками, перші дні поразки»². Такі настрої були близькі широкому колу критично мислячої інтелігенції.

Проте каральний поступ правлячого режиму не передбачав щонайменшої паузи. На тлі вщент зруйнованої матеріально-технічної бази України, голоду 1946–1947 рр., примусової колективізації та масової депортації українців західних областей країни, репресій щодо представників різних церковних конфесій, інших антилюдських акцій розпочався черговий масований наступ на представників наукової й творчої інтелігенції.

Постанови ЦК ВКП (б) і редакційні статті газети «Правда» (1946–1951 рр.) санкціонували викривальні компанії щодо оголошених представниками «буржуазних псевдонаук» генетиків та кібернетиків; мовознавців-«антимарксистів»; поплічників «буржуазного мистецтва, формалістів» – Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, Б. Лятошинського, П. Гайдамаки, М. Сар'яна, П. Кончаловського, С. Чуйкова, А. Дейнеки; «фальсифікаторів історії» – М. Петровського, С. Білоусова, К. Гуслистого, Ф. Ястребова, І. Крип'якевича; проявів «українського буржуазного націоналізму» в творчості О. Довженка, М. Рильського, Ю. Яновського, В. Сосюри, А. Малишка, Л. Первомайського, Ю. Смолича та ін. «У полюванні на відьом» гумористичні оповідання М. Зошенка розцінюються виключно як «злісне хуліганство», просякнуте «антирадянськими випадками», а лірика А. Ахматової – не що інше як творчий «мотлох»³.

Системно і дуже ретельно вишукувалися «вороги соціалістичного мистецтва» серед діячів театру. Нищівного удару зазнали «безрідні космополіти» театральні критики І. Альтман, А. Боршаговський, Г. Бояджиєв, А. Гурвич, А. Малюгін, Є. Холодов, Ю. Юзовський, Я. Варшавський. У Ленінграді заарештовано С. Дрейдена, в Харкові Л. Лівшиця.

На рівень державної ідеології виходить антисемітизм. Про це свідчило і шельмування критиків єврейської національності, як «ідеологічних диверсантів», «політичних хамелеонів», «ворогів радянської культури», і розкриття в пресі їхніх псевдонімів, і ретельно спланована владою акція зі знищення видатного актора С. Міхоелса (1948).

Влада знаходила «прихвостнів антипатріотичної групи космополітів» не лише серед діячів сценічного мистецтва, а й серед письменників, композиторів, архітекторів, кінематографістів, художників.

Згадуючи ці часи, письменник Б. Ямпольський писав: «Життя минало від зборів до зборів, від кампаній до кампаній, і кожна наступна була ще більш

тотальною, всеосяжною, нещаднішою і недолугою, ніж усі попередні разом узяті. І весь час нагнітали атмосферу провини, загальної і провини кожного окремо, яку ніяк і ніколи неможливо спокутувати»⁴.

За «низькопоклонство перед Заходом» усувають від завідування кафедрами Державного інституту театрального мистецтва (нині – Російська академія театрального мистецтва) видатних театрознавців Б. Алперса, В. Всеволодського-Гернгросса, А. Дживелегова, звільняють з роботи С. Мокульського, К. Рудницького та ін.

Після звинувачень у формалізмі та естетстві О. Таїрова усувають від керівництва Камерним театром, а М. Акімова Ленінградським театром комедії (1949). Стан справ у театрах України був не кращим – їх лихоманило від чехарди кадрів, злиття труп тощо.

У потужному наступі на весь масив театральної культури досить виразно простежується певне ідеологічне надзавдання остаточно знівелювати, знищити художню мову, образну природу сценічного мистецтва. Така партійна директива була цілком зрозумілою з огляду на те, що в повоєнні роки вже не потребували роз'яснення питання, які теми, проблеми, конфлікти мають право на існування у виставах, а які ні. Тисячі репресованих у другій половині 20-х – початку 40-х років ХХ ст. діячів театру якнайкраще давали зрозуміти драматургам, режисерам, акторам, сценографам магістральну лінію партії і що чекає на кожного, хто свідомо чи ненароком відхилиться від цього курсу.

Не менш чітко був сформульований комплекс вимог щодо естетичних, художніх орієнтирів мистецького пошуку. Абсурдну за своєю суттю техніку натуралістичного копіювання дійсності поза будь-якими реаліями справжнього життя, М. Попович пояснює так: «Повертаючись в естетиці та філософії культури до вивернутої навиворіт релігійної концепції, до концепції „літургійного часу“, соціалістичної надреальності, в якій усе відбувається так, як *мусить* бути, а не так, як є, ідеологи-„соцреалісти“ рішуче відкидали усякі умовності в естетиці зображення цієї „романтичної“ надреальності. Чим фальшивіша по суті була картина, намальована митцем, тим ближчими до реальності, більш життєподібними мусили бути засоби зображення. Митець повинен був переконати глядача і читача, що життя *насправді* не таке, як він бачить неозброєним оком, а таке, яким його показують у кіно і романах»⁵.

У контексті запровадження такого глобального гіпнотичного сеансу партійні ідеологи розглядали мистецьку мову творів виключно як інструментарій ідейного впливу на глядача. До уваги бралось і те, що прискіпливий погляд цензора, легко розрізняючи «збочення» в літературному тексті, ненароком міг прогледіти їх у самотньому режисерському прочитанні твору. Цілком

природно, що в такій ситуації найбільшу загрозу підконтрольному існуванню театру становила сценічна поетика, адже саме вона сприяла народженню асоціативних процесів, які неможливо було скорегувати або заборонити.

Відтак цензорський корпус панівної влади розв'язував цю проблему в нехитрий спосіб – трактував сценічну образність, яскраву театральну форму як «формалістичні» збочення в радянському театральному мистецтві.

Оскільки радянський театр позиціонувався як новітній етап розвитку реалістичного сценічного мистецтва і шонайменший відступ від канонів «соцреалізму» кваліфіковано було як прояв ворожої, буржуазної свідомості, то й звинувачення у формалізмі незмінно передбачало політичну складову. Таким чином відкривались широкі можливості переводити будь-які творчі дискусії в ранг політичних звинувачень.

Фізичне знищення видатних реформаторів театру – «буржуазних формалістів» – Леся Курбаса, Всеволода Мейерхольда, Сандро Ахметелі та інших знаменувало завершення першого етапу наступу влади на образну мову сценічного мистецтва.

У повоєнному десятилітті начебто вже нічого не загрожувало ідеологічно унормованій сценічній лексиці, проте «формалістичні збочення» все одно вбачаються скрізь і всюди. Умовні форми сценічного відображення дійсності – сценічні метафори, символи, як і будь-які інші нежиттєподібні елементи театральної лексики, не мали права на існування. Натомість на всій території сценічного мистецтва примусово абсолютизувалася спрощена, викривлена у своїй суті «система Станіславського». У контексті панівної в драматургії «теорії безконфліктності» (конфлікт хорошого з іще кращим) це призвело до того, що у виставах глядач зазвичай «насолоджувався» зустріччю з заідеологізованими плакатними героями на тлі залакованої до невпізнання дійсності.

У розпал цькування художньої інтелігенції Сталінські премії 1949 року отримують драматурги А. Софронов, М. Вірта, А. Суров, О. Корнійчук. Цілком природно, що художньо недолугі, вкрай примітивні п'єси цих авторів перебували поза будь-якою критикою і ставали дороговказом для подальших пошуків у царині драматургії. Сотні театрів СРСР, майже водночас, поставили «Московський характер» А. Софронова, «Зелену вулицю» А. Сулова, «Макара Діброву» О. Корнійчука.

У театрах України, крім вищезгаданих п'єс, чільне місце посідають створені за лекалами безконфліктності: «Чужа тінь» К. Симонова, «Весілля з приданим» М. Дьяконова, «Дніпрові зорі» і «Весна в Москві» Я. Баша та інші. Однак найбільш репертуарним драматургом, кожна нова п'єса якого неодмінно йшла майже на всіх сценах українських театрів, був О. Корнійчук. На сторінках газет і журналів улеслива критика оспівувала кожному прем'єру

«Приїздить у Дзвонкове», «Макара Діброви», «Калинового гаю», «Крил», «Чому посміхалися зорі». В такий спосіб художні критерії остаточно розмивалися, відтак створювались усі передумови для ідеологічного та естетичного зомбування не тільки глядацької аудиторії, а й самих діячів сценічного мистецтва.

Показово, що саме в цей час під заборону потрапляє не тільки сучасна зарубіжна драматургія, а навіть і ліричні комедії та оперети – всі вони проходять крізь жорна постанови ЦК ВКП (б) «Про репертуар драматичних театрів...». У автобіографічній статті К. Рудницький згадує, як на одній з численних партпроробок М. Охлопков мусив публічно каятися за постановку п'єси «Коло» С. Моема, головний режисер Театру імені Є. Вахтангова А. Горюнов – виправдовуватися за те, що в репертуарі йдуть «Мадмуазель Нітуш» Ерве і «Новорічна ніч» О. Гладкова, «Останній день» В. Шкваркіна⁶.

В Україні «очищення від буржуазної моралі, безідейності та естетства» відбувалося з особливим ентузіазмом. У доповнення постанови ЦК ВКП (б) вийшла постанова ЦК КП(б)У «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення» (1946). В ній окремі рядки були присвячені виставам Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка «Дружина Клода» А. Дюма (сина), «Дорога до Нью-Йорка» Л. Малюгіна і Р. Рискіна, Ворошиловградського російського драматичного театру «Вбивство містера Паркера» Моррісона та іншим постановкам на сцені «чужих і пошлех» п'єс, що «в корені суперечить виховній політиці Радянської держави і є спробою відживити пережитки капіталізму в побуті і свідомості радянських людей»⁷.

При всій абсурдності звинувачень щодо постановок творів «легкого жанру», в діях директивних органів простежується чітка логіка. Необхідно було за всяку ціну гранично звузити, знівелювати жанрову палітру театру, адже трагедія або сатира, мелодрама або комедія, водевіль і навіть оперета ненароком могли б спричинити прояви «живого життя», а природні людські емоції не вписувались у штамповано-трафаретний світ сценічних ідеологем.

Натомість всіляку підтримку ідеологічних установ отримували політичні агітки — «Любов на світанні» і «Під золотим орлом» Я. Галана, «Місія містера Перкінса в країну більшовиків» О. Корнійчука, «Російське питання» К. Симонова, «За другим фронтом» В. Собка та інші вистави, в яких «українські буржуазні націоналісти» та «палії війни» мали переконати радянських людей у злочинних намірах керманічів західних країн, у ворожості капіталістичного світу.

Сталінськими преміями заохочувались політично кон'юнктурні постановки «На велику землю» А. Хижняка (Львівський театр ім. М. Заньковецької,

режисер – Б. Романицький, художник – В. Борисовець, 1949), де селяни-одноосібники Львівщини масово вступали до колгоспу; «Навіки разом» Л. Дмитерка (Дніпропетровський театр ім. Т. Шевченка, режисер – І. Кобринський, художник – М. Корольов, 1950). Написана до 300-річчя возз'єднання Росії й України, ця псевдоісторична драма була поставлена у Львівському театрі ім. М. Заньковецької, Сталінському театрі ім. Артема (тепер – Донецький драматичний театр) та багатьох інших творчих колективах. І так було скрізь, як і у М. Крушельницького, на сцені Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, де, за висновком сучасного історика театру, стилістика вистави «...виявилась демонстративно парадною, оперова помпезність закрила глядачеві глибини суто людських конфліктів, ідея домінувала»⁸.

Наївно було б очікувати появу тих або інших сценічних версій сучасної драматургії, адже її лозунгово-плакатна побудова не містила інваріантності змісту. Актори щосили намагалися бодай хоч якось оживити своїх ходульних героїв, однак реанімаційні зусилля навіть талановитих майстрів сцени, як правило, бажаного результату не приносили. Драматургічний матеріал створював нездоланне протиприродне силове поле спротиву живим проявам людської натури. Історія зберегла хіба що спогади про вражаючі акторські паузи – миті справжнього злету «людського духу», що народжувалися поза драматургічним текстом ролі. Досить згадати майже п'ятихвилинне мовчазне спілкування А. Бучми віч-на-віч з глядацькою аудиторією у виставі Київського театру ім. І. Франка «Макар Діброва» О. Корнійчука.

Табуїованою для сучасної інтерпретації була й класична драматургія. Повсякчас було чути застережні окрики «придворних» критиків: «це – не Островський», «це – не Гоголь» і т. ін. Про що думали і писали О. Островський, М. Гоголь, інші класики, знали тільки вони – довірені особи партії. Показовим у цьому контексті є шквал критики, який викликало запропоноване М. Охлопковим у Московському театрі драми новаторське трактування п'єси О. Островського «Гроза» (1953). Режисер відійшов від традиційно побутового прочитання Островського, тримаючи курс на створення узагальненого образу «темного царства», він намагався надати розвитку сценічній дії містеріального характеру. Вся увага була зосереджена на внутрішньому конфлікті, трагедії в душі героїні, чий моральний максималізм не міг співіснувати зі світом напівправди, компромісів та обману.

В українському театрі тих років годі було сподіватися на сучасне прочитання класики. Левову частку національного класичного репертуару становили вистави «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-

Артемівського, «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Циганка Аза» М. Старицького. Вкрай вузьке репертуарне коло інколи поповнювали п'єси І. Карпенка-Карого, І. Франка, Лесі Українки. Зазначимо, що далеко не всі твори навіть цих, визнаних, класиків української літератури, отримували право на сценічне прочитання.

Варто згадати ще один факт, який свідчить про те, в яких жорстких цензурних «шорах» перебувало театральне мистецтво України. Йдеться про те, що автор академічного дослідження закидав одній із п'єс І. Карпенка-Карого «ідейні хитання»: «...З п'єс І. Тобілевича найчастіше ставили „Житейське море“, на якому позначились ідейні хитання драматурга, а сповнені глибокого соціального звучання твори – „Хазяїн“ і „Сто тисяч“ рідко залучалися до репертуару»⁹.

Однотипна етнографічно-побутова лексика й екзальтовано-мелодраматичні або надсадно-патетичні інтонації, які панували у виставах українського класичного репертуару, начебто і викликали осуд сучасно-мислячої когорти діячів сценічного мистецтва. Проте мистецькі критерії були настільки розмиті, що за наявності більш-менш пристойної постановочної культури та виконавської майстерності сценічні кліше поцінювались як певні традиції, а номерна вокально-хореографічна побудова сценічної дії трактувалась як запропонована режисером образна структура вистави.

Безперечно, режисерське прочитання української класики провідними майстрами сцени – Г. Юрою, Б. Романицьким, В. Васильком, М. Крушельницьким, Б. Тягном, В. Магаром – були позначені талантом цих непересічних мистецьких особистостей. Попри домінування соціально-класового підходу до тлумачення конфліктів та характерів персонажів, у сценічних прочитаннях О. Островського та М. Горького (у цей період вистави саме за їхніми п'єсами найбільш широко йшли в театрах України) в постановках Б. Балабана, В. Вільнера, Б. Норда, В. Неллі, К. Хохлова, були присутні хвилини справжнього «життя людського духу».

Однак навіть у найкращих тогочасних роботах інтерпретаторська складова режисерської концепції вистави була вкрай знівельована. Соціально адаптований хрестоматійний глянець підмінював гострий сучасний погляд на добре відомий драматургічний матеріал.

Формулюючи основні чинники режисерської діяльності, П. Паві акцентує увагу на тому, що режисером є: «Особа, обов'язком якої є поставити п'єсу і яка відповідає за естетику й організацію спектаклю, добираючи акторів, інтерпретуючи текст та використовуючи відповідні сценічні засоби»¹⁰. На цьому етапі розвитку сценічного мистецтва режисурі надавалося право самостійно вирішувати хіба що організаційні питання. Решту найсуттєвіших складових професії – «естетику», «інтерпретацію», «засоби виразності» –

тотально корегували владні установи. Режисерський театр, який за кілька перших десятиліть ХХ ст. кардинально змінив естетичну територію світового сценічного мистецтва в Україні, як і на теренах усього тодішнього Радянського Союзу, зупинився в своєму розвитку.

Необхідність натуралістичного відображення дійсності й одночасна відсутність права розкрити очі й подивитись на цю саму природу, нівелювала не тільки режисерські, а й усі складові театрального комплексу. В роботах провідних театральних художників критика захоплено відзначала яскравий колорит, декоративну поетичність, композиційну вишуканість побутово достовірного простору тощо. Без сумніву, все це присутнє в декораціях таких чудових майстрів, як А. Петрицький, В. Меллер, М. Уманський, Б. Косарєв, М. Духновський, Ф. Нірод, М. Улановський та ін.

Однак уже через кілька років неупереджений погляд на тогочасне театральне-декораційне мистецтво художника Ф. Нірода акцентує увагу на тому, що «театральні художники в одному разі впадають у пріснатуралістичне відтворення (іноді добротне, іноді бутафорське) приватної життєвої „правдочки”. Їхні роботи виглядають тоді добродібно „правдоподібними”», пасивним тлом (добре, якщо воно просто не заважає акторам). В іншому разі ми спостерігаємо прагнення до естетичної, ілюзорної красивості, що перетворює виставу на демонстрацію живописних та інших образотворчих прийомів художника, які відволікають іноді глядача від основного змісту дії та приголомшують його силою самодостатніх видовищних ефектів»¹¹.

І це йдеться про роботи майстрів, більшість з яких у перші десятиліття ХХ століття вільно оперували умовно-метафоричними і життєподібними засобами сценічної виразності, сміливо поєднували їх у новітній театральній лексиці, виходячи на якісно новий рівень співтворчості з режисурою у формуванні образної системи вистави.

Проте вже з другої половини 30-х років, а тим паче у повоєнне десятиліття, ген самозбереження владно корегуватиме творчі пошуки всіх діячів сценічного мистецтва.

Видатний сценограф другої половини ХХ ст. Д. Боровський згадує, що справжнього А. Петрицького він побачив уже після смерті художника, коли на початку 60-х років відкрилась ретроспективна виставка майстра. А до того часу бачені ним «класно написані, майже реалістично, але незвично, ескізи оперних та драматичних (схожих на оперні) декорацій»¹² не полонили його увагу.

Взірцеві для естетики 40-х – першої половини 50-х рр. декорації А. Петрицького до вистав Київського театру ім. І. Франка «Макар Діброва» (реж. Г. Юра, 1948), «Калиновий гай» О. Корнійчука (реж. Г. Юра, 1950), «Місяць на селі» І. Тургенєва у Київському театрі ім. Лесі Українки (реж.

М. Хохлов, 1954), безперечно, суттєво відрізнялись від псевдопомпезних або описово-натуралістичних оформлень, які заповнили сцени театрів України.

Живописно-об'ємні декорації А. Петрицького не були позбавлені образного узагальнення: «... його живопис, барви, загальний колорит, що у згоді з головною ідеєю та змістом вистави, далекі від пасторального спокою чи солодкуватої замріяності. Вони пройняті настроєм руху, силою протиставлення світлових та кольорових контрастів...»¹³. Проте після авангардних сценографічних пошуків, новаторських робіт цього видатного художника в перші десятиліття ХХ ст., не можна не погодитись з думкою Д. Боровського: «Другу половину свого життя — творчого життя — Петрицький зламав. Впокорюючи природу — зрадив себе. Можна перефразувати вислів Чехова про видавлювання по краплі з себе раба: Петрицький по краплі видавлював із себе свободу митця. Всі нагороди, звання, офіційний авторитет першого, головного художника театру всієї України — за відібраний живопис, за творчу несвободу. Яке щастя, що Пабло Пікасо, Андре Дерен, Марк Шагал жили далеко від тих місць, де випало жити Анатолієві Петрицькому...»¹⁴.

«Впокорення» творчої природи у ці роки стало невід'ємною умовою професійного виживання режисерів, драматургів, сценографів, критиків.

Драма талановитого митця, який повною мірою відчув атмосферу поневолення особистості, унеможливлення процесу творчого самовияву, досить виразно постає у роздумах Б. Косарева початку 80-х років. Визнаний глава харківської школи театральньо-декораційного мистецтва почав одне з останніх в своєму житті інтерв'ю з таких слів: «...Про мою творчість писати не треба. Напишіть про час, а не про мене. Я цікавий тим, що жив у той час»¹⁵. У своїй розповіді він з любов'ю відтворює пореволюційний голодний Харків, одеський період ЮгРОСТА, коли від голоду в нього опухали руки і білобандити стріляли вдень і вночі, проте «працювалося так легко і радісно»¹⁶ (курсив наш — В. Ф.). Радістю наповнені його спогади про співтворчість з Б. Глаголіним, В. Васильком.

Натомість, коли йдеться про 40-ві роки, зокрема про спектакль Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (1946, реж. М. Крушельницький, виконавець головної ролі І. Мар'яненко), за який Б. Косарев став лауреатом Сталінської премії (1947), ситуація різко змінюється.

«Про цю роботу Борис Васильович розповідати не хоче, — висновує критик. — В пам'яті спливають тільки сумні спогади, пов'язані з труднощами підготовчого періоду, пов'язані з тим, що вдалося зробити далеко не все те, що замислювалося. Не можна сказати, що художник зовсім не любить

цю роботу, що було б дивно для майстра, який створив її. Він її любить і не любить. Точніше перероблює. Так-так, перероблює. І не приховує цього»¹⁷.

Сміливі, як на свій час, намагання М. Крушельницького вирішити виставу «у плані трагедії, наближеної до античної»¹⁸ і наміри художника Б. Косарева «Масштабність і велич Київської Русі <...> втілити широко, перспективно, могутньо, щоб було багато повітря, розмаху в оформленні, щоб декорації були позбавлені пишності й побутової деталізації, а давали таке ж типове уявлення про епоху, що його дає Софійський собор...»¹⁹, певною мірою були реалізовані в сценічному прочитанні твору І. Кочерги.

Проте і тогочасна критика, і дослідники наступних років наголошували: «Античні форми іноді розуміли неправильно — як статуарність, холодність, підкреслену безпристрасність»²⁰, крім того, «... часом важкувата монументальність оформлення, дещо уповільнений ритм та патетичність тону знижували її трагедійність, штовхали виконавців до надмірного пафосу»²¹. Статуарність, патетичність та пафосність сценічної лексики цілком природно викликали в оглядача газети «Советское искусство» враження, що: «Спектакль позбавлений пристрасі, емоцій, а далеку історію можна зробити зрозумілою й близькою сучасному глядачеві, якщо вона буде насичена живим життям людських характерів»²².

Однак не ті чи інші недоліки вистави відвертали Б. Косарева від розмови про постановку «Ярослава Мудрого», примушували подумки переробляти її. На відміну від художніх пошуків попередніх десятиліть, роботи повоєнних років були пов'язані для митця передусім і з болісним усвідомленням наруги над його творчою індивідуальністю, вкраденого часу для повноцінної праці. Саме ця внутрішня драма обумовлювала небажання Б. Косарева говорити як про роботи цього періоду, так і про сценографічний вибух 60-х–80-х рр.: «У всьому цьому відчуваються ревності чоловіка до суперника, одруженого з дівчиною, про яку мріяв усе життя», — підсумовує свої враження від спілкування зі сценографом О. Красильникова²³.

Драматичні колізії творчого життя діячів театру суттєво позначилися на подальшому розвитку сценічного мистецтва України. Дозованої критики окремих проявів міщанської психології у п'єсі В. Минка «Не називаючи прізвищ» було достатньо, щоб зробити її сценічним бестселером 1953–1955 рр. Поява в драмі О. Корнійчука «Крила» образу чиновника-бюрократа, та ще й згадка про репресії, спричинені наклепом ворожих радянському ладові суспільних елементів, викликали розмови про громадянську мужність драматурга. Цілком природно, що п'єса Корнійчука, як і «Дочка прокурора» Ю. Яновського йшли на сценах переважної більшості театрів України.

На хвилі перших, ледь помітних пауз у репресивному тиску на творчу

інтелігенцію практики театру у своїх публічних виступах нарешті починають обговорювати болючі проблеми мистецького відтворення дійсності, необхідності розширення діапазону виражальних засобів сценічного мистецтва. Проте спочатку основний пафос виступів митців зводився до, приміром, таких заяв: «Ми, режисери, не помічаємо, як, захоплюючись маленькими правдами, ми перетворюємо їх на „правдочки”, не піднімаючись до виявлення й розкриття великої правди — основної ідеї автора, збагаченої сучасним потрактуванням радянського художника. Тому часто млявість або відсутність образного рішення спектаклю режисером призводить до того, що правильна концепція лишається в експозиції, а свого образного, художнього втілення у спектаклі не знаходить»²⁴. Надалі, коли режисери, сценографи, актори продовжили висловлювати свої погляди щодо конкретних шляхів оновлення мистецької мови, необхідності оперування різноманітними, в тому числі й умовними формами сценічної виразності, гострота дискусій засвідчила, наскільки глибинним і болісним був процес заторкування цієї наріжної проблеми театрального мистецтва²⁵.

Розглядаючи сценічну практику цього періоду, слід враховувати те, що головні напрями творчих пошуків визначали вистави психологічно-побутового і героїко-романтичного спрямування. Останні, де здебільшого мали місце псевдопомпезність, штучний пафос та емоційна надсадність, здавалося б, перебували на периферії процесу оновлення естетики українського сценічного мистецтва. Однак притаманна цим драматургічним творам епіко-романтична лексика в сценічному прочитанні давала змогу виявити образні ресурси поза домінантним у ці роки побутовим сценічним мисленням.

Уже в постановці Київського театру ім. І. Франка «Дума про Британку» Ю. Яновського (режисер Г. Юра, художники Є. Коваленко і В. Кривошеїна, 1957), виразно проглядає розрив із театальною практикою повоєнних років.

За своїм національним колоритом, яскравими характеристиками, які проростали корінням в українську класичну літературу, цей твір значною мірою відповідав традиційному для франківців психологічно-побутовому рисункові образів. Натомість Г. Юра незмінно вимагав від акторів «таких знаків вияву стану людини, які б перетворилися в символ <...> Ми не будемо опускатися до натуралізму, побутовізму, тому що це може знищити п'єсу»²⁶. Режисер повсякчас акцентував увагу на тому, що твір Ю. Яновського «не історична хроніка, конфлікт у п'єсі не буденне зіткнення, не просто боротьба, мрія виростає в епос, думу»²⁷. Прагнення творчого колективу оперувати художньо узагальненими сценічними формами було очевидним.

Поетика вистави задавалася величною, на весь сценічний простір,

картиною випаленого степу та неба у відблисках пожеж. У вивільненому від побутових деталей сценічному середовищі постаті персонажів виглядали масштабніше, рельєфніше. Відтак режисер мав можливість широкими мазками вибудовувати пластичну партитуру, контрастно чергуючи трагічні, комічні та ліричні епізоди вистави.

Робота над творами епіко-романтичного спрямування визначила один з магістральних напрямів розвитку українського театру 60-х–80-х рр. ХХ ст.. Розгорнуті в часі перипетії життя персонажів п'єс «Дума про Британку» Ю. Яновського, «Зачарований вітряк», «Правда і кривда», «Дума про любов» М. Стельмаха, «Сині роси», «Вірність» М. Зарудного безпосередньо зумовлені класовими, соціально-політичними конфліктами епохи. Панорамний погляд на події задавав своєрідну систему ідейних, моральних координат, за якими звірялися прагнення, вчинки персонажів, а збіг кульмінаційних моментів у житті країни й героя надавав останньому рис певного соціально-історичного типу.

Такий драматургічний матеріал жорстко регламентував проблематику, ідейний пафос вистав, обумовлював трактування сценічних образів. Сформувався певний ідейно-естетичний канон сценічного втілення героїчного, епіко-романтичного спектаклю. Критично переосмислюються його складові, проте основні параметри залишаються незмінними, забезпечуючи створення сценічних міфологем, що інтерпретувалися як «багатоспекторне й багаторівневе уявлення про світ і людину».

Ідейно-естетичний канон, про який ідеться, передбачав активне використання символіко-метафоричних засобів сценічної виразності в образній системі вистави, що на певному етапі розвитку українського театру суттєво стимулювало розвиток режисури та сценографії.

Однак ці процеси, як і позитивні зміни театральної ситуації в цілому, почали стрімко набирати обертів тільки з кінця 50-х–початку 60-х рр. ХХ ст. Саме в цей період у Москві вже виставою «Вічно живі» В. Розова відкрився театр «Современник», у Ленінграді після постановки «Оптимістичної трагедії» В. Вишневського Г. Товстоногов розпочав реформувати БДТ ім. М. Горького, і невдовзі вийде його легендарна вистава «Ідіот» за Ф. Достоєвським (1957). Уже розгорнулися дискусії навколо сценічного прочитання М. Охлопковим «Гамлета» В. Шекспіра (1954), М. Равенських – «Влади темряви» Л. Толстого (1956), а покоління молодих драматургів і режисерів владно заявило про свої наміри реформувати сучасний театральний простір.

В Україні період хрущовської «відлиги» не супроводжувався «бурею і натиском» театральних звершень. Він мав значно поміркованіші прояви й певною мірою стимулювався мистецьким вибухом, а надалі – тими

процесами, що відбувалися в Москві, Ленінграді та Прибалтиці. На зламі цього часу, в Київському театрі ім. І. Франка після вистави «Дума про Британку» Ю. Яновського відбулися знакові для українського театру прем'єри «Човен хитається» Я. Галана (реж. Б. Балабан, худ. Б. Немечек, 1957) і «Король Лір» В. Шекспіра (реж. В. Оглоблін, худ. В. Меллер, 1959).

Постановка політично заангажованої комедії-памфлету Я. Галана цікава, передусім, сміливим зверненням режисера Б. Балабана до умовних форм сценічної виразності, поєднанням елементів гротеску і публіцистики в жанрово-стильовій партитурі вистави. «Ніколи ще, від часів Глаголіна, вони стільки не працювали над формою вистави, — у бесідах з Р. Колломійцем розповідали актори старшого покоління театру. — Слово «формаліст» шелестіло услід Балабанові з вуст тих, хто не бажав нічого міняти і переглядати»²⁸.

Художник Б. Немечек розмістив над сценою велетенський тубус мікроскопа. Герої вистави, західноукраїнські інтелігенти, які в п'єсі Я. Галана «прислужують буржуазному імперіалізму», в такий спосіб ототожнювались із найпростішими організмами — вірусами, мікробами, тощо.

Публіцистично-ілюстративний прийом — мікроскоп і кіноекран, на якому виникали факсиміле Я. Галана і постать сучасника, що закликав глядачів активізувати своє громадянське ставлення до побаченого, були тим компромісом, тією даниною цензурі, що уможливлювали право режисера вибудовувати більш складну і багатогранну образну систему вистави.

Спостерігаючи за роботою Б. Балабана, сценограф Д. Боровський через кілька десятиліть буде із захопленням згадувати, що вже: «На першій репетиції, розповівши про п'єсу та постановочну ідею, Б. О[лександрович] починав читати текст й одночасно придумував мізансцени, при цьому пояснюючи характер і мотиви поведінки кожного персонажа. Диктував рухи і жести, „вкладаючи“ їх у простір. Поворот голови, тіла, пластику рук, навіть пальців...»²⁹.

На відкритому просторі сцени, на тлі чорного оксамиту задника й куліс режисер вибудовував графічну виразність мізансцен, що викликали асоціації з сатиричними малюнками Кукриніксів.

У співтворчості з художником він підкреслено акцентував увагу глядачів на примарності середовища, світу, в якому живуть герої спектаклю. У квартирі Помикевичів нема стін, стелі, «обстановка ніби зависає в просторі, не маючи жодної реальної опори, стає не тільки декорацією на сцені, а й декорацією, сказати б, за суттю, за життєвим своїм призначенням... Один порив свіжого вітру — й від „декорації“ нічого не лишиться»³⁰.

Важливу роль у художній структурі спектаклю відігравав предметно-речовий світ. В інтер'єрі постійно відчувалася дисгармонія, покликана

акцентувати особистісну неспроможність, відсутність справжньої духовної культури героїв. На сцені вибудовувалося конфліктне протистояння речей і предметів: меблі в стилі модерн — барочне крісло, поетичний український пейзаж на gobелені — формалістичні полотна і т.ін.

Відбивала й водночас розвінчувала світогляд мешканців квартири портретна галерея: Ісус, Гітлер та ін. Така ж роль призначалася й тризубові, що постійно знаходився на сцені. В одних епізодах йому вклонялися як предметові культу, в інших він слугував п'єдесталом для фашистської свастики, ще в інших — на ньому закріплювали мікрофони для антирадянської пропаганди.

Розуміючи своєрідність драматургічного матеріалу як «ланцюг колізій-афер, кожна з яких втілює нову думку або нюансує попередню»³¹, режисер розгортав дію, знаходячи метафорично місткий вираз суті того, що відбувалося. Показовий у цьому сенсі епізод «репетиції» Помикевичем ролі депутата сейму. Перебираючи різноманітні маски, він зупиняється, як йому здається, на найбільш значній — масці фюрера. Важко не побачити в такій режисерській пунктуації вплив «методу перетворення» Леся Курбаса. Відчайдушна сміливість цього вчинку була логічним продовженням життєвого і творчого кредо режисера Б. Балабана — одного з трьох учнів Леся Курбаса, які знайшли в собі мужність виступити 1933 р. на захист свого видатного вчителя.

Спектакль «Човен хитається», чия художня тканина «виламувалася» з рамок естетичних нормативів часу, закономірно викликав бурхливі дискусії. Через два роки схожа ситуація виникне й після прем'єри «Короля Ліра» (1959), який, на перший погляд, був вирішений у досить традиційних сценічних формах.

Режисер В. Оглоблін, художник В. Меллер (костюми Ю. Майєр) створювали узагальнений образ далекої варварської епохи. Зловісні відблиски факелів вихоплювали з темряви кам'яні глиби стін тронного залу, дерев'яну колону, що підпирала склепіння, звірині шкури на троні й розвішані вздовж стін на жердинах, грубо збиті меблі, короткі мечі, сокири тощо. Певну конкретику надавали лише пластичні мотиви ранньосередньовічної архітектури: масивні сірі стіни замку, лабіринти переходів, вузькі віконечка-бійниці, ланцюговий міст і т. ін. У такому холодному «неолюдненому» середовищі видавалася природною варварська жорстокість персонажів.

Співатори спектаклю послідовно вибудовували «... особливий світ, взаємовідносини в якому більше визначені рухами інстинкту, ніж набутого досвідом розуму»³². В ньому, в цьому світі, не було випадкових деталей. Тут все: й тоненьке зігнуте деревце у кам'яному колодязі двору, і фортечний міст, котрий, раптово піднявшись, залишав Ліра на краю прірви, й зміїна

луска кольчуги, що обтягувала фігуру Регани, й мисливські трофеї, зброя, обладунки, – в певний момент виступало «оречевленим підтекстом» ролі, допомагало образно вибудовувати сценічну дію. Варто навести спостереження О. Дзюбинської: «У режисера В. Оглобліна в цій його постановці все відбувається трохи раніше, ніж в тексті. Блазень увійшов у спектакль *раніше*, ніж на нього чекали. Регана подивилася на небо, здригнувшись від холодної краплі *раніше*, ніж за ремаркою хлинув дощ. Едмунд милується кігистою лапою лева на королівському гербі, заздрячи «хватці» і навіть намагаючись передражнити, повторити її *раніше*, ніж виявиться його жорстокість. Це "раніше" – не без умислу. Режисер шукає витoki думок і пристрастей, початкову точку подій, найперший момент їх зародження. Він проти театральної раптовості. Й ось тягнуться, не перериваючись ланцюги й ланцюжки подій та вчинків, спаяні одне з одним. Сунеться цілий потік, не зупиняючись і не зникаючи, то ховаючись углиб, то вириваючись назовні»³³.

Таке зміщення причинно-наслідкових зв'язків є виразом надпобутової логіки сценічної оповіді, що визначила принципи формування образної структури цього спектаклю.

З перших епізодів режисер потужно заявляє тему страху, який задає та регулює норми людських стосунків. Багаторазово присутній на «Королі Лірі» Лесь Танюк так описує сцену поділу королівства: «Хвилини зо три Крушельницький тягне паузу. Нарешті, права рука Ліра, що підтримувала голову цього химерного гнома, важко падає на стіл, недбало вкритий червоною шматою. Всі здвигнулися: цей жест – пробудження деспота. Починається розділ держави. Маленький порух Ліра ніби відбився на кожному з присутніх. І починається дія – динамічна, стрімка, темпераментна. Лір роздає дочкам наділи, немов караючи їх цим. Все у страху завмерло перед ним. Він вбчає принципи своєї влади не в королівських атрибутах, а саме в загальному страхові, загальному послухові. Лір почувається намісником Бога на землі – не випадково й грим у Крушельницького „іконний”. Ось котрийсь із почту спробував із-за його спини зазирнути на карту розділу держави: Лір загарчав і рвучко затулив карту червоною шматою; на мить завмер, – так хижак, що гризе кістку, затуляє її лапою, відчувши загрозу, – потім повільно повертає голову й дивиться на винного. Погляд Ліра – присуд. Приреченого на смерть витягають з зали. Дільба триває»³⁴.

Послідовно укріплюючи масштаб подій, режисер і сценограф переносять сцену лицарської вакханалії з кімнат замку (а саме там за Шекспіром відбувається дія) у двір, на площу. Хмільна орда окупувала замок, усіх тримає в страху. Відчуття тісноти, виникле в цьому епізоді, різко змінюється в сцені бурі. На величезному, вперше максимально відкритому, оголеному

сценічному просторі починається процес «...відкриття й осягнення сутності людини через крах ілюзій, які полягали в тому, що весь світ було замкнено в ньому одному, у надлюдині Лірі»³⁵.

Спектаклі «Човен хитається» та «Король Лір» зрушили театральну ситуацію. Постановка Б. Балабана – яскравістю умовно-метафоричного мислення, режисерське прочитання В. Оглобліна – величезним образним ресурсом життєподібних форм сценічної виразності. Спираючись на естетичні новації 20-х–30-х років, ці роботи «виламувалися» з нормативної театральності повоєнного десятиріччя, знаменуючи завершення одного з етапів розвитку українського сценічного мистецтва.

¹ Цит. за: Баран В. Україна: новітня історія (1945–1991 рр.) / В. Баран. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. – С. 29.

² Там само. С. 30.

³ Цит. за: Рудницький К. Театральные сюжеты / К. Рудницький. – М. : Искусство, 1990. – С. 430.

⁴ Там само. С. 431.

⁵ Попович М. Від диктатури Комуністичної партії до тоталітарної особистої диктатури // Український театр ХХ століття. – К. : видавництво «ЛДЛ», 2003. – С. 265.

⁶ Рудницький К. Театральные сюжеты. – С. 431.

⁷ Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення : з постанови ЦК КП(б)У // Вітчизна. – 1946. – № 10–11. – С. 25.

⁸ Танюк Л. Мар'ян Крушельницький : Школа образного перевтілення, заповідана Лесем Курбасом / Лесь Танюк. – К. : Либідь, 2007. – С. 221.

⁹ Луцький Ю. Театр у період повоєнної відбудови // Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру / Юрій Луцький. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 201.

¹⁰ Паві П. Словник театру / П. Паві . – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – С. 375.

¹¹ Нирод Ф. Художник в театре // Правда Украины. (11.07.)1955.

¹² Боровский Д. Убегающее пространство / Д. Боровский. – М. : ЭКСМО, 2006. – С. 24.

¹³ Врона І. Життя і творчість А. Г. Петрицького. // Анатоль Петрицький : Альбом. – К. : Мистецтво, 1968. – С. 59.

¹⁴ Боровский Д. Убегающее пространство. – С. 26.

¹⁵ Косарев Б. Борис Васильевич Косарев вспоминает. Беседу вела О. Красильникова // Советские художники театра и кино'6. Сборник статей. – М. : Советский художник, 1984. – С. 188.

- ¹⁶ Там само. – С. 190.
- ¹⁷ Там само.
- ¹⁸ Цит. за: Танюк Л. Мар'ян Крушельницькій... – С. 219.
- ¹⁹ Косарев Б. Вказ. праця. – С.197.
- ²⁰ Луцький Ю. Театр у період повоєнної відбудови // Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру... – С. 193.
- ²¹ Там само.
- ²² Калашников Ю. Театр високого мастерства // Советское искусство. – (30.04.)1951.
- ²³ Косарев Б. Вказ. праця. – С. 196.
- ²⁴ Харченко В. Продовжимо наші дискусії / В. Харченко // Мистецтво. – 1955. – № 5. – С. 22.
- ²⁵ Режиссура и современность // Театр. – 1960. – № 1–8.
- ²⁶ Бобошко Ю. Гнат Юра / Юрій Бобошко. – К. : Мистецтво, 1980. – С. 143.
- ²⁷ Там само.
- ²⁸ Коломієць Р. Франківці / Р. Коломієць. – К. : ТОВ «Сабат», 1995. – С. 113–114.
- ²⁹ Боровский Д. Убегающее пространство. – С. 33.
- ³⁰ Фогель З. Сценическое воплощение пьесы Галана // Творчество. – 1958. – № 3. – С. 21.
- ³¹ Дашківська Л. Ярослав Галан і театр / Л. Дашківська. – К. : Наукова думка, 1978. – С. 70.
- ³² Танюк Л. Мар'ян Крушельницькій... – С. 267.
- ³³ Дзюбинская О. Высокая правда («Король Лир» в Театре им. И. Франко) // Театр. – 1959. – № 7. – С. 84.
- ³⁴ Танюк Л. Мар'ян Крушельницькій... – С. 267.
- ³⁵ Там само. – С. 269.

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА



ДОВЖЕНКІВ «ПЕЙЗАЖ ДУШІ»

Пейзаж у О. Довженка не просто точно відтворене місце дії. Він несе естетичне навантаження, без якого неможливо оглянути поетичні смисли фільмів митця.

Ключові слова: пейзаж, освітлення, міфологема саду, експресіонізм, імпресіонізм.

Пейзаж у А. Довженко не просто точно отобразенное место действия. Он несет эстетическую нагрузку, без которой невозможно обозреть поэтические смыслы фильмов творца.

Ключевые слова: пейзаж, освещение, мифологема сада, экспрессионизм, импрессионизм.

The scenery in Dovzhenko's films is more than a simple replication of places. It has a strong esthetical meaning, the absence of which makes analysis of the artist's works practically impossible.

Keywords: scenery, light, garden myth, expressionism, impressionism.

З перших днів свого існування, вдивляючись у навколишній світ з дитячою безпосередністю, кінокамера майже не помічала краси і одухотвореності пейзажу. Тут кінематограф повторив шлях образотворчого мистецтва, що повністю «побачило» природу лише в епоху Ренесансу. У кіно більше пощастило пейзажу екзотичному, оператори-документалісти здійснювали небезпечні і далекі подорожі, перетинаючи нетрі Африки або крижані поля Антарктиди, щоб дати можливість глядачеві, залишаючись у кріслі кінозалу, із захопленням спостерігати всі дива віддалених куточків земної кулі.

Проте в ігровому кіно режисери з перших днів його існування надавали перевагу зйомкам в ательє. Так, скажімо, у відтворенні природи домінувала формотворча, мельєсівська тенденція, часто відсуваючи на другий план люм'єрівську естетику документалізму.

Тут ми вдаємося до відомої опозиції: формотворче начало у кіно, що його визначний німецький теоретик мистецтва Зігфрід Кракауер пов'язував з іменем Жоржа Мельєса, протиставляючи йому «довіру до фізичної реальності», притаманну стрічкам братів Люм'єрів.

У дореволюційному кіно на терені Російської імперії митці надавали перевагу павільйонним зйомкам. Дія, як правило, відбувалась у декораціях розкішних апартаментів, на пленер виносилися прохідні сцени. Навіть у стрічках, де події розгортались на лоні природи, вона мало цікавила кінематографістів. Важко сказати, чи користався можливостями натурних зйомок Д. Сахненко, знімаючи свої історичні стрічки. Час жорстко повівся з українськими фільмами тієї пори, їх майже не залишилось у фільмотеках світу.

Захоплені дією на екрані, кіномитці не зосереджували уваги на тому, де вона відбувається. Тим більш не надавали місцю дії якихось метафоричних смислів.

Вище вже йшлося про те, як цей процес відбувався у світовому кіно. Щодо радянського кінематографа, зокрема, «червоного авангарду», то тут око камери воліло бачити, насамперед, великі міста, з натовпом, що вирує на вулицях і майданах, потоки авто і громади будівель, що височать, неначе гірські ланцюги. Роздивитися живу природу тут було неможливо. Одна з класичних стрічок авангарду – «Людина з кіноапаратом» (1929) Дзиги Вертова – створювала екранний образ мегаполіса, відтворюючи його вулиці зі знаковими архітектурними ансамблями різних міст країни.

І все ж було б несправедливим стверджувати, що лице природи радянські кіномитці ігнорували повністю. На думку С. Ейзенштейна, кіно «примушує брати участь у дії саму реальну дійсність. „У нас запляшут лес и горы” – вже не просто рядок з криловської байки, але рядок партитури з „ролі” пейзажу, що має таку ж партитуру у фільмі, як і всі інші»¹.

Та склалося так, що увагу Ейзенштейна більше привертала екзотичні пейзажі Мексики з хащами магею, ніж вітчизняні скромні поля і гайки. Втім оператор Ейзенштейна Е. Тіссе був неперевершеним майстром натурних зйомок. Його камері кіно завдячує такими шедеврами, як «симфонія туманів» у «Панцирникові „Потьомкіну”» або вражаючими своєю лаконічністю, помноженою на виразність, кадрами руського воїнства, що очікує тевтонів на кризі Чудського озера.

Для створення пейзажу Ейзенштейн, на його власне визнання, використовував елементи чотирьох стихій: повітря, води, землі та вогню.

«І здається, що фактури окремих стихій, як і самі стихії, між собою утворюють таке саме сполучення, яким є оркестр, що об'єднує в одночасності і послідовності дії – духові і струнні, дерево і мідь»².

Говорячи про пейзаж у кіно, Ейзенштейн акцентує не лише його емоційність, а й музикальність.

«Одеські тумани – неначе ланка, що пов'язує чистий живопис і музику звукозорових сполучень нової кінематографії». Далі митець зауважує, що «тумани "Потьомкіна" продовжують традицію стародавніх взірців китайського пейзажного живопису, як її культивував Китай, а надалі й Японія, що перейняла його традиції»³.

І все ж не суперечитимуть істині твердження, що справді мистецьке бачення природи приходить з фільмів українського кіно, з творів Олександра Довженка. Поет екрана широко вважав, «що без гарячої любові до природи людина не може бути митцем»⁴. Мине небагато часу і виявиться, що захоплення красою рідної природи може викликати серйозні підозри у партійної критики. Вже після «Івана» Довженко з гіркотою зауважив: «Зізнаємося, що пейзаж у нас не має права громадянства на екрані, особливо після того, як критика заговорила про такі речі, як естетизм, біологізм тощо»⁵.

Та почуття краси пейзажу, його естетичної виразності було притаманне не лише великому поетові екрана, а і його сучасникам. Згадаймо стрічку А. Кордюма «Вітер з порогів» (1930), у якій ідеться про підкорення могутніх дніпровських скель, що віками були важкоздоланною перешкодою для руху суден до моря.

Фільм побудовано на драматичній колізії, яка стане типовою для всього радянського кіно. Людина і природа постають як вічні антагоністи. Нове суспільство, в яке включений індивід, вимагає від нього одного: якнайшвидше стати на шлях перетворення природи, її утилітарного використання. А хто не з нами, той проти нас... Старий лоцман (одна з найкращих ролей у кіно Миколи Садовського) рішуче проти того, щоб через будівництво греблі Дніпрогесу пороги назавжди сховались під водою. Його мотиви здаються лише прагматичними. Не буде порогів, не буде і потреби в його нелегкій праці лоцмана, який умів проводити човни поміж небезпечних вирів, що утворювалися біля скель. І все ж це сприймається лише як сюжетна канва, правду кажучи, малопереконлива. А на екрані ми бачимо могутню людину, що протистоїть природі, але протистоїть їй на рівних, у рівній боротьбі. Тому кадри, в яких ми це протистояння спостерігаємо, – чи не найвражаючі в картині Кордюма. У них розкривається глибинний зв'язок людини і природи, який виявляється навіть у їхньому вічному двобої.

Цей мотив прозвучить і в стрічках Олександра Довженка, митця, що відчув красу природи, іноді грізну, але найчастіше ліричну і завжди неповторну.

Картиною, з якої, власне, і починається Довженко як поет екрана, справедливо називають «Звенигору». Саме під час зйомок цієї стрічки камера оператора Б.Завєєлева вийшла на пленер, щоб не просто закарбувати українські пейзажі, а й передати таємничий настрій купальської ночі, коли дівчата пускають вінки за водою, прагнучи дізнатись, яка доля на них чекає. Темна поверхня річки, в якій відбиваються вогники свічок, прикріплених до віночків, викликає почуття містичної втаємниченості.

У фільмі Довженка виникає один з найпоширеніших міфологічних образів – міфологема чарівної гори, у череві якої приховані незліченні скарби, що принесуть щастя тому, хто їх знайде. Символіка тут досить-таки прозора: йдеться про щасливу долю всього народу України. Той скарб

заховали десь у п'ятмі тисячоліть кочові племена, та нащадкам не дано їх знайти і ними скористатись. Тільки-но до них торкаються недостойні, скарби перетворюються на сміття і черепки. Гору стереже «вічний» дід, який живе вже тисячоліття. Надзвичайно точним був вибір Довженка на цю роль зовсім ще молодого актора М. Надемського з виразною ексцентричною пластикою. Він неначе зливається з пейзажем, то зникаючи, то виростаючи з нього як таємничий дух землі.

Наявне тут і побутове бачення українського села, коли череда повертається вулицею додому, хазяйки заводять корівок на подвір'я, і все навкруги дихає спокоєм і злагодою, яка буде перервана жорстоким, кривавим боєм, коли брат іде на брата, а батько на сина.

Та справжнім майстром кінопейзажу Довженко стає тоді, коли розпочинається його творча співпраця з Данилом Демуцьким (точніше продовжується, оскільки їм випало разом робити перші кроки у кіно на знімальному майданчику «Васі-реформатора», «Ягідки кохання», 1926). Приступаючи до роботи над «Арсеналом», митці вже мали значний досвід роботи у кіно. Оволодівши ремеслом, вони йшли далі шляхом мінливого творчого пошуку. Якщо говорити про зображальне рішення «Арсеналу», то впливи експресіоністської естетики тут простежуються ще більше ніж у «Звенигорі».

У першій поетичній стрічці Довженка ці впливи дають себе знати передусім на рівні фантастичного сюжету, тож в «Арсеналі» спостерігається спорідненість у суто зображальному рішенні. Це помітила ще Лотта Айснер, зауважуючи «співзвучність» пейзажів у стрічці Довженка і в стрічці Ф.Мурнау «Носферату», а саме використання різних відтінків сірого, які надають кадрам зловісної, напруженої тональності.

І вже не раз зазначалися прямі впливи серій воєнних малюнків Отто Дікса на знамениті пейзажі поля битви, які є як у «Звенигорі», так і в «Арсеналі». У цей ряд можна поставити і висохлі, незасіяні ниви із самотньою постаттю жінки, що безсило падає на землю, або інваліда з конем, який марно намагається розрихлити плугом скам'янілий ґрунт.

Наступна картина митців, славнозвісна «Земля», змінить напрям їх творчого пошуку. У роботі Демуцького тут вочевидь проглядатимуть імпресіоністські тенденції. Лотта Айснер відзначала, що деякі стрічки, котрі їх дослідники відносять до експресіоністського напрямку, несли в собі елементи естетики імпресіонізму. Зокрема йшлося про фільм «Голем» (1920).

Лотта Айснер зазначила, як плавно перетікають один з одного у німецьких фільмах імпресіоністичні й експресіоністичні елементи: притому, що у «Големі» в домі рабина Льова звивисті сходи із таємничими контурами подано експресіоністично, повітря у тій кімнаті наповнене якимось світлом – виникає атмосфера, що сприймається суто імпресіоністично⁶.

Щодо Демуцького, то можна сказати, що йому навіть ближчою була

імпресіоністична манера, про що свідчить його творча практика як фотографа. Це виявилось у картині «Земля», стрічки, що явила собою кращі взірці пейзажної лірики.

Демуцький тут повністю відмовляється від різкого контрастного освітлення, характерного для «Арсеналу». Світло і тінь тут неначе розчиняються одне в одному, роблячи невловимими переходи і перетікання.

Нивою, на якій колишеться стигла пшениця, мовби пробігають морські хвилі, стовп пилу, що сріблясто світиться у місячному сяйві і примушує пригадати фантастичні гоголівські пейзажі, – все це шедеври «світлопису» Демуцького, що поставили його ім'я в лави кращих операторів світу.

Ця хвиляста нива, яблука, що своєю вагою хияють віти до землі, квітучі соняшники – все це і є «матерією» стрічки, котра несе на собі основну емоційно-змістовну вагу.

Довженкова «Земля» сприймається як відгомін, як луна вітаїзму, тобто світовідчуття, притаманне людині українського Відродження 1920-х років.

І нехай це не здається блюзнірством, багато в чому мав рацію сумнозвісний критик «Землі» Дем'ян Бедний, повторюючи у своїх графоманських віршах, що ту вічну красу, яку показав кіномитець, таке гармонійно-прекрасне життя зовсім не варто «...на колхозы менять... Рай! Поистине рай. Все так просто, так чинно, толково. Тракторист нарушитель блаженства такого»⁷.

Втім було б безпідставним і непереконливим твердити, що операторська школа складалась «автономно», незалежно від режисури. Оператор – очі режисера. Наскільки всебічно був налаштований Довженко на співтворчість зі своїми операторами, можна простежити за стрічками, які для нього знімали митці різних творчих шкіл та уподобань.

Однак усюди впізнається «слід пазурів майстра». Всіх, хто стояв біля камери у фільмах Довженка, об'єднувало одне: і Завелев, і Демуцький, і Єкельчик, і Тіссе надзвичайно точно відчували світобачення режисера, майстерно переносячи його задуми на екран. Разом з тим, залишаючись вірними почеркові Довженка, вони вносили у відзняті кадри те, що робило їх характерними саме для їх операторської манери. Це особливо відчувається у пейзажах.

Не менш ніж у «Землі» знамениті зйомки пейзажів в «Івані». Причому тут їх безперечно можна поділити на індустріальні та на картини природи. Вже не раз наводилися слова Ейзенштейна про його враження від ходу криги Дніпром, де у чорно-білому кіно виникає враження кольорового забарвлення.

Кадри початку «Івана» Ейзенштейн сприймав як блакитно-зелені. Сама кінопанорама, якою починається «Іван», створює своєрідний еквівалент знаменитого пасажу із «Страшної помсти» Гоголя: «Чуден Днепр при тихой погоде»⁸.

Початок фільму – це хвилюючі і водночас забарвлені сумною красою

пейзажі, прощання села зі своєю молоддю, яка поспішає на будівництво Дніпрогесу. В останньому плані цього епізоду є щось до щему болюче – коли зникають постаті молодих селян за обрієм і замовкає, неначе згасає в далечині, сумна пісня-прощання.

Будівництво Дніпрогесу О. Довженко знімав із захопленням, характерним для багатьох митців-авангардистів. Тут режисер віддає перевагу рухомій камері (з ним працювали аж три оператори: Д. Демуцький, Ю. Єсельчик, М. Глідер), щоб повною мірою показати грандіозне будівництво, його майже космічні масштаби.

Та поступово, кадр за кадром велич будівництва, могутність механізмів, що роздирають плоть землі, набирає все більш страхітливого, макабричного звучання. Небо, таке чисте і прекрасне над безкраїм степом, затягують чорні дими з фабричних труб – чорне, глевке місиво під ногами здається ось-ось засмокче того, хто насмілиться в нього ступити. Дедалі грізніше гуркочуть якісь механізми, чути свистки і ревіння, наче прокинулось до життя страшне доісторичне чудовисько або хтонічні божества вимагають собі жертви. І її принесено. Гине молодий робітник, якого звать так само, як і головного героя, Іваном.

Самі кадри на будівництві Дніпрогесу викликають найширший спектр асоціацій, починаючи з «Метрополіса» Ф.Ланга (1926), де ненаситний Молох індустрії безжально пожирає свої жертви, і аж до «Котлована» А. Платонова – письменника, емоційно співзвучного довшенківським пошукам.

«У низькому ракурсі неосяжної ріки, фізичному відчутті водної стихії, що заповнює весь кадр, з'явилася рецепція печалі й туску за безповоротно втраченим раєм природного життя»⁹.

Втім розсекречені в 2006–2007 роках документи свідчать, що Довженко не лише позасвідомо, в силу свого мистецького обдарування, а й на цілком свідомому рівні прагнув показати трагічні наслідки індустріалізації. І доказ цьому такий «низький» жанр, як донос.

Анонімний нишпорка, до речі, явно обізнаний у проблемах кіно, писав, що митець навіть у зовні ідеологічно благополучному «Івані» пробує показати своє ставлення до того, що відбувається в країні: «Так, например, бесконечный показ пейзажей днепровских далей и т.п. кадров, заснятых в центре – в эстетическом плане (вся первая часть) должны отразить всю грусть Д(овженко) по его прекрасной стране. Наоборот, все построение второй части, как в плане композиции кадров, так и монтаж, говорят о бессмысленности, нелепости и хаотичности всего строительства. „Я хотел, – говорит Довженко, – показать зрителю бесконечную вереницу всех этих механизмов, лебедек, подъемных кранов и т.п., мечущихся в полном хаосе, чтобы зритель ощутил всю бессмысленность подобного строительства, почувствовал ненависть, подкрепленную его собственным голодным желудком и усугубленную нелепой смертью рабочего, убитого бадьей (второе соревнование)»¹⁰.

Довженко вважав, що саме в «Івані» він знайшов дорогу до пейзажу:

«Я роблю спробу подолання статички пейзажу... У цьому мені допоміг звук. Я примусив пейзаж звучати»¹¹.

Пошук у цьому напрямі був співзвучний з шуканнями Ейзенштейна, що надавав такого значення «музикальності» пейзажу вже у німому кіно і вважав, що «найбільш тонке злиття звука із зображенням – мелодійне»¹².

Співпраця з оператором Ейзенштейна Едуардом Тіссе розкрила нові можливості як у режисера, так і у баченні оператором кінематографічного пейзажу. Якщо в «Землі», «Івані» ми говорили про надзвичайний ліризм пейзажу, наповненість його людським теплом, то в «Аерограді» перед нами картини, сповнені епічної величі. Тут пейзаж не співмірний з людиною, він поглинає її. Разом з тим маємо вражаючі кадри, про які можна сказати, що в них зафільмоване повітря. Про здатність митця «сфотографувати» повітря говорив Фелліні відносно «Расьомона» (1950, А. Куросава). І у фільмах Довженка, і в японській стрічці є знамениті кадри погоні лісовими хашами, коли крізь віти дерев пробиваються сонячні промені, і виникає враження, що переслідувачі і переслідувані мчать, прориваючи золоту мережу з цих променів.

В «Аерограді» дика природа домінує, загублене серед сопок і хаш, село, у якому живуть герої фільму, здається нереальною декорацією.

Повернувшись на батьківщину, Довженко розпочинає роботу над замовленням вождя – українським «Чапаєвим». Пейзаж у «Щорсі» теж став одним з найважливіших виражальних засобів. І у цьому неабияка заслуга Ю. Єсельчика, оператора, у творчих здобутках якого були стрічки, де відчувались впливи майстрів експресіоністської школи – «Кришталевий палац» (1934) Г. Грічера-Чериковера і, звичайно ж, «Суворий юнак» А. Роома.

Вже початок «Щорса» вражає своєю експресією. Серед безкрайого поля квітучих соняшників піднімаються чорні стовпи вибухів. Зіставляються у непримиренному зіткненні прекрасна, благодатна природа і діяння людини, що сіє навколо себе знищення і смерть. До речі, саме ці кадри вразили у дитинстві Тарковського.

Не менш знамениті пейзажі в епізоді похорон батька Боженка. У цих кадрах Ейзенштейн теж розгледів вражаючу кольорову гаму «із золотистими переходами в індиго»¹³, попри те, що плівка була чорно-білою.

«По широких волинських просторах таращанці несуть свого батька Боженка. За ношами ведуть чорного коня, накритого чорною буркою. Праворуч і ліворуч вибухають ворожі снаряди в пшениці.

Осаджують змилених коней засмучені вершники, оглядаючись, і знову вперед.

Навколо хліба і простори, а на горизонті горить село. Ревуть важкі гармати. <...>

Чи було воно так? Чи палали отак хутори, чи були такі носилки, чи така

бурка на чорному коні? І золота шабля біля спустілого сідла? Чи так низько були схилені голови тих, що несли? Чи вмер київський столяр Боженко де-небудь в глухому волинському шпиталі під ножом безсилового хірурга? <...>

Хай буде так, як написано!»¹⁴.

Для Довженка як сам епізод, так і пейзажі були концептуально необхідні. У цьому екранному рішенні надзвичайно повно розкривалося світобачення митця, його бажання надати подіям піднесеного, романтичного забарвлення.

Наскільки важливим для Довженка було таке трактування може засвідчити і своєрідний «автограф» майстра. В епізоді похорону Боженка режисер з'являється у крихітному епізоді. Він серед тих бійців, що несуть ноші з вмираючим командиром.

В одному з найпоетичніших епізодів фільму – відпочинок богунців перед боєм – Довженко вкладав в уста Щорса і свою заповітну мрію: засадити всю землю садами. Сам режисер втілював її у життя не лише на екрані. І нині біля студії, що носить його ім'я, весною квітне, а восени стоїть обтяжений плодами сад, що був вирощений на голому пустирі зусиллями великого митця.

Відтворити у фільмах свій омріяний Едем Довженкові вдавалося нечасто. Крім незабутнього, сповненого всіх багатств «того, що проізростало», саду в «Землі», повернутися до цього архетипового образу вдалося у ненайкращі часи. Самотній, підданий остракізмові, далеко від України, він починає працювати над фільмом з промовистою назвою «Життя в цвіту». Героєм стрічки стає відомий садівник-селекціонер з російської провінції, канонізований радянською пропагандою, Іван Мічурін. Про драматичний шлях фільму до екрана, заборону, численні переробки, нарешті сумний успіх спотвореної стрічки у самого вождя написано чимало. Зауважимо лише, що тяжкі роздуми, сумніви, пристрасті, що терзають душу Мічуріна, йшли від серця самого митця, спалювали його душу. Гортаючи сторінки щоденників, ще раз переконуємося, якою зневірою і безнадією було сповнене у ті роки його існування. Поема про сад мала стати ліками для змученої душі художника. Для Довженка сад як зцілення – річ цілком закономірна і зрозуміла. Адже в українській ментальності, у національній культурі міфологема саду посідала одне з центральних місць. Свідченням тому «Сад божественних пісень» Григорія Сковороди, образ саду в поезіях Шевченка. Та й у світовій міфології сад Едем – як місце, де людина може почуватися щасливою й захищеною, був свого роду перетином, де зустрічаються і гармонізуються природа і культура.

Відтворити це поєднання на екрані, показати, як об'єднуються зусилля природи і людської творчості для Довженка могло стати ще одним шансом творчої самореалізації. Дія мала відбуватися у невеличкому російському місті Козлові, де працював селекціонер. Режисер розумів, що може знайти

натхнення лише на батьківщині, тоді недосяжній для нього. Він пише листа Данилові Демуцькому, який, на думку С. Тримбача, навряд «варто тлумачити як суто практичне звернення-прохання»¹⁵. Гадаємо, для Довженка важливим було інше: рядки, адресовані операторові-співавтору його найкращих фільмів, давали йому можливість активізувати уяву, побачити ті краєвиди, що все життя були для нього найдорожчими.

«... познімай, як сади цвітуть над Дніпром... Зніми так, щоб і сади цвіли, і було видно наш одвічний дніпровський спокій. Я хочу, щоб було се в моїй картині. Зніми се в мою пам'ять, зніми так, ніби се моя остання картина, в якій є те, що я до смерті любив більш над усе життя, зніми сади в цвіту над Дніпром»¹⁶.

Та не збулося. У Демуцького попереду були лише зйомки червоно-жовтих пісків азійських пустель. А Довженко, відірваний від рідного ґрунту, так і не спромігся передати красу і чарівність квітучих садів, хоч таких кадрів чимало у його фільмі «Мічурін». Мабуть, тут мало би бути щось більше, ніж високий професіоналізм операторів Ю. Куна і Л. Косматова. Гілки дерев, на яких, неначе за помахом чарівної палички, розпускаються квіти, раптом починають нагадувати ті гірлянди штучних квітів, що їх носили у великій кількості трудящі на першотравневих демонстраціях.

«...А Мічурін... Мічурін диригує (буквально так!) тим процесом народження цвіту. О, втілення мрії диктаторів всіх часів і народів – диригувати оркестром природи!»¹⁷ – так трактує цей епізод Сергій Тримбач у своєму ґрунтовному дослідженні творчості Довженка.

Спостереження за пейзажами у «Мічуріні» схиляє до думки, що екранний образ природи став справді віддзеркаленням настрою митця, його душевного стану. Пригнічений, знесилений Довженко писав про свій твір: «Я вистраждав його як кольоровий фільм, видушив і вистогнав, змагаючи від приступів стенокардії і тупого бюрократизму»¹⁸.

І ось від нього вимагають «написати новий твір-гібрид – стару поему про творчість і нову повість про селекцію»¹⁹.

Справді, твір (і як повість, і як п'єса і, нарешті, як фільм) – історія трагічної особистості, її боротьби з обставинами, оточенням, та передусім із самим собою. Мабуть, тому такими парадними і штучними вийшли «оптимістичні» пейзажі.

Натомість щемними, меланхолійними вимальовуються картини осіннього саду, зануреного у сірий туман. Ці кадри вражають своєю суворою графічністю і разом з тим утаємниченістю. Мічурін іде стежиною, голі віти дерев торкаються його рук і обличчя. Здається, природа переживає миті печалі і безнадії. Ці кадри здаються емоційним портретом майстра, розкривають його внутрішній стан.

У цьому епізоді митець неначе повертається до експресіонізму, стилістикою якого були позначені його шедеври 1920-х рр. – «Звенигора» і «Арсенал».

Завершуючи можна сказати, що пейзаж у Довженка ніколи не був байдужим тлом, а завжди лишався могутнім засобом розкриття глибинних смислів його фільмів, у яких митець вдавався до «суб'єктивного аранжування об'єктивної дійсності»²⁰.

¹ Эйзенштейн С. Гордость ; собр. соч. : в 6 т. / Сергей Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964. – Т. 5. – С. 87.

² Эйзенштейн С. Неравнодушная природа ; собр. соч. : в 6 т. / Сергей Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964. – Т. 3. – С. 265.

³ Там само. – С. 256.

⁴ Довженко О. Автобіографія ; твори в 5 т. / Олександр Довженко. – К. : Дніпро, 1964. – Т. 1. – С. 21.

⁵ Цит. за: Безручко О. Невідомий Довженко / Олександр Безручко. – К. : Фенікс, 2008. – С. 97.

⁶ Айснер Л. Стилизованная фантастичность. Демонический экран / Л. Айснер // Киноведческие записки. – Вып. 58. – М., 2002. – С. 83.

⁷ Бедный Демьян. Философы / Демьян Бедный // Киноведческие записки. – М. – 1994. – С. 158.

⁸ Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. ; собр. соч. : в 6 т. / Сергей Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964. – Т.3. – С. 266.

⁹ Корогодський Р. Довженко в полоні / Р. Корогодський. – К. : Геликон, 2000. – С. 159.

¹⁰ Цит. за: Безручко О. Невідомий Довженко / Олександр Безручко. – К. : Фенікс, 2008. – С. 69.

¹¹ Довженко О. Про Івана / О. Довженко // Кино. – 1932. – № 19–20. – С. 14.

¹² Эйзенштейн С. Не цветное, а цветное. Избранные статьи / С. М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1956. – С. 309.

¹³ Там само.

¹⁴ Довженко О. Щорс / О. Довженко ; твори у 5 т. // Олександр Довженко. – К. : Дніпро, 1964. – Т.2. – С. 176–177.

¹⁵ Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів / Сергій Тримбач. – Вінниця : Глобус-Прес, 2007. – С. 459.

¹⁶ Там само. – С. 458.

¹⁷ Там само. – С. 459.

¹⁸ Там само. – С. 462.

¹⁹ Там само.

²⁰ Балаш Б. Видимый человек. Очерки драматургии фильма / Б. Балаш // Киноведческие записки. – Вып. 3. – М., 1988 – С. 91.

ПАВЛО НЕЧЕСА – ОРГАНІЗАТОР КІНОВИРОБНИЦТВА

Статтю присвячено діяльності Павла Нечеси, визначного організатора кінопроцесу, директора Одеської кінофабрики в 1920-х і Київської кіностудії у 1930-х роках, його творчій співпраці з видатними українськими кіномитцями.

Ключові слова: організатор кінопроцесу, кінорежисер, кіноадміністратор, кіноосвіта, творча інтуїція.

Статья посвящена деятельности Павла Нечесы, известного организатора кинопроцесса, директора Одесской кинофабрики в 1920-х и Киевской киностудии в 1930-х гг., его творческому сотрудничеству с выдающимися украинскими творцами кино.

Ключевые слова: организатор кинопроцесса, кинорежиссёр, администратор кино, кинообразование, творческая интуиция.

The article is dedicated to Pavlo Nechesa, who headed Odesa Film Studio in 1920s and Kyiv Film Studio in 1930s; as well as to his creative cooperation with famous Ukrainian artists.

Keywords: cinema producer, cinema director, cinema administrator, cinema education, creative intuition.

Талановиті організатори кінопроцесу відігравали не менш значну роль у досягненні творчого успіху, ніж режисери, сценаристи, актори. «Золотий вік» Одеської кінофабрики 20-х років справедливо пов'язують з ім'ям її директора Павла Нечеси. Саме під час його директорування в Одесі було поставлено ряд картин, які увійшли до «золотого фонду» українського кіно. Це «Тарас Шевченко» (1926) П. Чардиніна, «Два дні» (1927) Г. Стабового, «Злива» (1928) І. Кавалерідзе, «Нічний візник» (1929) Г. Тасіна, фільми О. Довженка та багато інших.

П. Нечеса сміливо давав роботу дебютантам. Він підтримував також і творчий пошук, і експериментування відомих режисерів. На українських студіях ВУФКУ у 1927–1930 рр., саме під час директорства Нечеси, видатний документаліст Дзига Вертов зняв свої фільми, що стали класикою авангарду в кіно. Це «Одинадцятий» (1928), «Людина з кіноапаратом» (1929).

Сміливість директора Одеської, а згодом і Київської студії часто зупиняла цензура. На полицю було покладено такі талановиті фільми, як «Шкурник» (1929, М. Шпиковський), «Не по дорозі» (1927, М. Терещенко) та інші.

Ще до приходу П. Нечеса на директорство, з 1924-го по 1925 рр. на Одеській кінофабриці встиг попрацювати Лесь Курбас. І хоча сам Курбас залишився в історії кіно лише як автор трьох фільмів, його вплив на мистецтво кіно значно ширший. У кінематографі продовжував працювати його учень Фавст Лопатинський, якого П. Нечеса справедливо називав одним із провідних режисерів 1920-х років. Та найголовніше – це активна присутність у кінематографі акторів театру «Березіль»: А. Бучми, П. Масохи, С. Шагайди, С. Свашенка, чії імена стали окрасою українського кінематографа.

Серед режисерів-експериментаторів був і відомий скульптор Іван Кавалерідзе, який дебютував на Одеській кінофабриці фільмом «Злива» (1928). Важко навіть уявити собі сміливість на той час керівництва і фабрики, і ВУФКУ, які змогли дозволити такі екранні пошуки. Натхненний курбасівською театральною виставою «Гайдамаки», Кавалерідзе вдався до поєднання кінематографа і скульптури, прагнучи максимальної узагальненості та виразності в пластиці фільму, що його він сам назвав «Офорти до історії Гайдамаччини».

І все ж найтісніше співпрацював П. Нечеса з Олександром Довженком. Не все і не завжди було безхмарним у їхніх стосунках, та головне, що це були не просто взаємини митця й адміністратора, а творча взаємодія і взаєморозуміння. Без перебільшення можна стверджувати, що Нечеса став хрещеним батьком Довженка в кіно.

Як же вибудовувалися ці взаємини, як Довженко опинився на Одеській кінофабриці у 1926 році? В автобіографії митця це звучить надзвичайно романтично: «У червні 1926 року я просидів усю ніч у своїй майстерні, підбив підсумки свого невлаштованого тридцятирічного життя, вранці пішов з дому і більше не повертався. Я виїхав в Одесу і влаштувався на роботу на кінофабрику як режисер»¹. Це коротке повідомлення потребує деяких уточнень. Навіть у ті фантастичні далекі 1920-ті не можна було так просто прийти на державну кінофабрику і влаштуватися на роботу режисером.

Микола Бажан згадував, що Довженко не лише малював плакати для фільмів у ВУФКУ, а й перекладав, разом з Майком Йогансеном, титри українською мовою: «... це був для Сашка і заробіток, і творчість»². Мабуть, перебування у середовищі, близькому до кінематографа (проте ще не в самому кіновиробництві) і спонукало Довженка до сміливого кроку: написання кіносценарію. Досвід роботи над субтитрами виявився продуктивним.

Далі пошлемося на спогади Івана Кавалерідзе, з яким О. Довженко спілкувався в Харкові у другій половині двадцятих років минулого сторіччя. Кавалерідзе познайомив його з Ю. Яновським, який тоді вже працював редактором ВУФКУ. Це знайомство стало початком дружби, однак сценарій

Довженка Яновський не прийняв. Лише потреба у фільмах для дітей дала хід першому сценарієві Довженка «Вася-реформатор»³.

Майбутній режисер на той час переживав кризу і в особистому житті, і в стосунках з харківським мистецьким середовищем, лідери якого вважали Довженка, за його власними словами, «за маленького при них ілюстратора, та ще й за карикатуриста, отже за веселого хлопця»⁴. І от сценарій надіслано до Одеси. Реалізація сценарію «Васі-реформатора» супроводжувалася усілякими негараздами. Сам фільм вийшов невдалим.

І все ж О. Довженко отримує свій шанс для роботи в кіно завдяки все тому ж Нечесі. Зі слів самого Довженка, П. Нечеса запропонував неофітові-сценаристу спробувати себе в режисурі. Той почав відмовлятися: «...шкода грошей, вони-бо державні... – А може, щось і вийде. Гроші витратимо, а режисера знайдемо»⁵. Остання фраза є особливо важливою. Уже тоді Нечеса розумів істинну ціну таланту і те, що не варто шкодувати зусиль для його підтримки. Втім, після виходу «Ягідки кохання», де Довженко вже виступав і як сценарист, і як режисер, директор проявив більшу вимогливість до свого висуванця. Після перегляду рішуче заявив: «Сашко! Не вмієш ти писати сценарії, то й не берись не за своє діло. Тебе треба було б вигнати з кіно, та жалко. Ти все ж таки здібна людина. На ось тобі сценарій Заца й Шаранського «Сумка дипкур'єра». Зробиш хороший фільм за цим сценарієм – твоє щастя, не зробиш – тоді вже вибачай, хоч ти і друг мені – вижену!»⁶.

Повіривши в Довженка як у митця, Нечеса жодного разу не відступився від підтримки режисера. Це добре видно і у випадку з постановкою «Звенигори». Після бурхливого обговорення сценарію Майка Йогансена та Юртика маститий «режисер І. Перістіані заявив: – Не треба було й обговорювати. Тільки марно час перевели. Треба викинути з голови цю нісенітницю.

На закінчення наради підвівся з місця Довженко й каже: – А я цей сценарій беру і буду ставити цю нісенітницю.

Узяв і поставив, здивувавши всіх, у тому числі й такого вимогливого режисера, як С. Ейзенштейн, який після перегляду фільму написав: „Завжди кажуть, гора народжує мишу, а тут квола „Сумка” народила велику дужу “Звенигору”»⁷.

Як відомо, попри високу оцінку колег-митців, у прокаті «Звенигора» провалилася, що підтвердив у своїй автобіографії сам О. Довженко: «Громадськість (мистецька) прийняла фільм із захопленням, народ його не прийняв зовсім»⁸. Та Нечеса не поставив у провину режисерові цей комерційний провал, хоча й міг би. Напевне, саме завдяки цій підтримці Довженко отримує можливість поставити свій наступний фільм.

Поради директора Одеської кінофабрики важили для Довженка багато.

«У процесі створення сценарію “Арсенал” Довженко, кажучи без

перебільшення, десятки разів перечитував нам окремі епізоди, вислуховував з неослабленою увагою всі наші, навіть найдрібніші, зауваження, прислуховуючись, так би мовити, до голосу народу»⁹. Особливо слід згадати, як народився знаменитий епізод похорону арсенальця. Нечеса розповів Довженкові про те, як вони везли з Миргорода до рідних Сорочинців тіло загиблого командира партизанського загону: «Узяли на Дубровському кінному заводі найкращих племінних коней, труну поставили на лафети, самі посідали на коней і помчали до Сорочинців. Через годину й двадцять хвилин були на місці, я все це добре знаю і пам'ятаю, бо командиром цього почесного ескорту був саме я. Цей епізод так і потрапив у фільм “Арсенал” – з усіма почестями, з потрійним салютом. Звичайно, у фільмі він набрав значно більшого емоційного звучання, адже в обробці Довженка жодна буденна подія переосмислювалася, набувала глибини, узагальнення»¹⁰.

Бачимо, що для Довженка розповіді Нечеси були фактором стимулюючим і надихаючим. Із цих безхитрісних слів народився безсмертний образ билинних, казкових коней, що мчать загиблого героя в останню путь, розмовляючи з ним.

Перебуваючи на посаді директора Київської кіностудії Нечеса всіляко підтримує Довженка в роботі над фільмом «Земля». Те, що він створює йому «режим найбільшого сприяння», підтверджують доноси недоброзичливців, що їх надсилали під час зйомок у відповідні органи. Один такий донос мав промовистий заголовок: «Экономическая контрреволюция в В.У.Ф.К.У.»: «В В.У.Ф.К.У. на Киевской кинофабрике служит режиссером гр. Довженко, он пользуется большим “денежным” доверием. Много картин снималось гр-ном Довженко. Много денег на них было истрачено, десятки тысяч рублей рабочих денег ухлопали они на них, а картины никуда»¹¹. Донос датовано жовтнем 1929 року. Саме тоді на Київській кіностудії, директором якої тоді був П. Нечеса, йшли зйомки «Землі». Того ж місяця було написано ще один донос, в якому докорялося дирекції, що вона виконує усі примхи і забаганки Довженка, не обмежуючи його в коштах¹².

Та справжній скандал виник під час зйомок одного з ключових епізодів фільму «Земля» – похорону Василя Трубенка. П. Нечеса згадував: «Річ у тім, що кошторис фільму передбачав тільки велику масовку, а хору й оркестру заплановано не було і тому директор [картини] відмовився запрошувати хор і оркестр. У групі склалися прикрі обставини, що вибили режисера з творчої колії. Два дні група чекала, коли режисер зв'яжеться з дирекцією студії і одержить дозвіл на цю перевитрату. А тим часом всі ходили засмучені, нервувалися аж поки директор не одержав вказівок забезпечити зйомки за вимогами режисера»¹³.

Нечеса посприяв і тому, щоб Довженкові надали можливість у експедиції до Сухумі дозняти епізод «Смерть діда». Режисер переконав директора студії в тому, що літня «натура» в Ярьських, де знімалася картина, перейшла в

глибоку осінь, а спроби зняти епізод в павільйоні, на думку того ж таки Нечеса, «відгонять такою „липою”, що страшно дивитися»¹⁴.

Директор студії відверто говорив: «Я пишаюся тим, що був сучасником Довженка, що брав посильну участь у створенні “Землі”, що Олександр Петрович довіряв мені свої думки. Я щасливий, що пережив разом з ним його поразки і перемоги, і був свідком народження величного твору української кінематографії, який вийшов далеко за національні межі»¹⁵.

Лише ці наведені приклади є свідченням того, що директор кіностудії Павло Нечеса дуже добре міг відрізнити режисерську забаганку від вимог митця, що відповідали найвищим критеріям творчості. Так може діяти лише той, хто налаштований на одну творчу хвилю з режисером.

Павло Нечеса – особистість по-своєму унікальна. Це той рідкісний випадок, коли людина, здавалось би, безкінечно далека від мистецтва та й від культурних цінностей загалом, набуває надзвичайної чутливості щодо творчого процесу, до розуміння тих завдань, що їх ставлять перед собою митці.

Револьюційний матрос, учасник громадянської війни, Нечеса потрапив у кінематограф майже випадково. Керівництво ВУФКУ, в розпорядження якого поступив колишній матрос і герой громадянської війни після поранення, ухвалюють рішення відправити його на Ялтинську кінофабрику, де він і працюватиме, і лікуватиметься.

Можна сказати, що прихід в кіно України, в систему ВУФКУ таких особистостей, як Павло Нечеса, нагадувало появу першої когорти американських продюсерів початку ХХ сторіччя, які теж не розумілися на кінопроцесі, але з невгасною енергією бралися за кіновиробництво. Так діяв і Нечеса, тільки, на відміну від американців, на користь не приватної фірми, а державної установи – ВУФКУ.

Коли після зйомок «Аерограда» Довженко повернувся до Києва, саме Нечеса, який був тоді вже директором Київської кіностудії, допоміг Довженкові організувати свою режисерську лабораторію.

Ось як згадує про організацію режисерської майстерні один із лаборантів Володимир Галицький: «Майстерня трималася на джентльменській угоді Олександра Петровича з Павлом Федоровичем Нечесою, директором студії, який на все пішов, аби повернути Довженка на Київську кіностудію з Москви»¹⁶.

У стосунках П. Нечеса і О. Довженка були драматичні, навіть трагічні сторінки. В 1936 році посилювалися жорстокі чистки у зв'язку з так званим «троцькізмом». На кінофабриці теж, звичайно, відбулися збори, де співробітники з величезним «ентузіазмом» викривали троцькізм та всіх тих, хто, на їхню думку, був до нього причетним. Виступив і Довженко. Чи міг би він промовчати, чи міг би він не виступати? З точки зору сьогодення – так, а от в ті часи так звані «мовчальники» наражалися на ту ж саму небезпеку,

як і ті, кого відверто обвинувачували в троцькізмі.

Становище Довженка було певною мірою «особливим». Про це пише у своєму дослідженні О. Безручко: «Скоріш за все, бути “мужнім і сміливим” у справі рятування знайомих і учнів О. Довженку заважало його “націоналістичне” минуле»¹⁷.

Підтримати, захистити обдаровану людину, талановитого митця – один із наріжних життєвих принципів П. Нечеси. Він завжди був готовий відстоювати справді гідний мистецький твір, маючи вже не лише розвинену інтуїцію, а й багаторічний досвід спілкування з майстрами.

У виступі Довженка на зборах співробітників Київської кінофабрики, присвячених боротьбі с троцькізмом, не раз прозвучали звинувачення на адресу Нечеси. Так Довженко хотів підтвердити свою лояльність, та й не тільки. Із виступу видно, що його особливо зачепила підтримка П. Нечесою фільму А. Роома «Суворий юнак» (1936). Ця безперечно талановита і непересічна стрічка була виконана в стилі, прямо протилежному тому, в якому творив Довженко. Як багато хто з визначних тогочасних майстрів, Довженко не приймав занурення в психологію, в прозу життя. Навісивши картині «Суворий юнак» несправедливий ярлик «троцькістського фільму», він, як на особливу провину, вказує, що це – «сусальна картина». І далі: «Я хочу сказати про такий момент: коли Нечесі хтось задав запитання, чому „Суворий юнак” заборонений, то він мені відповів: “Нічого не розумію, такої картини ще світ не бачив”. Так світ її і не побачив. Але на неї витрачено вісімсот тисяч карбованців, які можна вважати викинутими»¹⁸. Невдовзі П. Нечесу буде заарештовано і доправлено до таборів. Він повернеться на студію аж у 1954 році. Почне працювати на скромних посадах начальника виробництва і директора кінокартини. Незадовго до смерті Довженко в інтерв'ю Жоржеві Садулю про свій прихід у кіно скаже: «... я не був ні актором, ні сценаристом, ні працівником кіно, але прийшов запропонувати фільм директорові студії. Цей старий моряк, тоді майже неписьменний, кремезний та грубий в поведженні, теж мало розумівся на кінематографії. І проте він став моїм кращим вихователем завдяки своїй вдачі і поглядам на життя...»¹⁹.

Роки роботи в кіно дали можливість П. Нечесі розібратися і зрозуміти, в чому полягає місія організатора виробництва, від якого значною мірою залежить мистецький результат роботи всієї знімальної групи. Свою позицію він виклав у статті «Адміністратори в кіно». Він із жалем говорить про те, скільки випадкових людей опинилося на посадах адміністраторів знімальних груп і нині «правлять за важкі гирі, причеплені до ніг кінематографії». Справжній організатор той, хто він «відповідає завданням і вимогам, що до нього ставляться, він провадить свою роботу таким чином, що група на чолі з режисером діє єдиним духом, єдиним бажанням... Режисер ніколи не знає ніяких організаційних турбот. Він приходиться на зйомку вже на все

готове. Режисер з рештою групи дбає тільки про те, як підвищити художню вартість фільму»²⁰.

Підтримка О. Довженка під час фільмування «Землі» не була виключно проявом дружніх стосунків. Це була принципова позиція директора, яку П. Нечеса висловив в тій самій статті: «А коли такий режисер надумає додати якийсь цікавий невеличкий епізод чи кілька кадрів, що на них треба витратити 10–20 карбованців зайвих грошей, що збільшить якість картини, починається суперечка між режисером та адміністратором. Летять телеграми на фабрику, група знервується, стоїть. І врешті-решт таке „заощадження” коштує великої копійки і впливає на якість»²¹.

Усі ці спостереження приводять Нечесу до надзвичайно важливих висновків про необхідність спеціальної освіти для організаторів виробництва: «Так само треба негайно заснувати при кінотехнікумі адміністративний відділ або курси, не менш як річні, для підвищення кваліфікації адміністраторів, де вони змогли б пройти теорію кіна, принципи адміністрування та господарювання в кіні»²². Останні рядки є особливо важливими. Людина, яка пізнавала кінопроцес лише на практиці, бачила майбутнього кіноорганізатора як освічену людину, що всебічно розбирається у проблематиці кінематографа.

Усі ці факти свідчать про те, що Павло Нечеса глибоко, хоч найчастіше інтуїтивно, пізнав закони творчості в такому складному технологічному мистецтві, як кінематограф, та діяв відповідно їм.

¹ Довженко О. Автобіографія : [1939, груд.] // Довженко О. Твори : в 5 т. / Олександр Довженко. – К. : Дніпро, 1964. – Т. 1. – С. 29.

² Бажан М. Митець шукає путі / Микола Бажан // Спогади про Олександра Довженка [ред. Л. Новиченко]. – К. : Дніпро, 1973. – С. 180.

³ Цит. за: Куценко М. В. Сторінки життя і творчості Довженка / М. В. Куценко. – К. : Дніпро, 1975. – С. 40.

⁴ Довженко О. Автобіографія : [1939, груд.] // Довженко О. Твори : в 5 т. / Олександр Довженко. – К. : Дніпро, 1964. – Т. 1. – С. 28.

⁵ Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде // Крізь кінооб'єктив часу : спогади ветеранів українського кіно. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 195.

⁶ Швачко О. Полум'яне життя // Крізь кінооб'єктив часу : спогади ветеранів українського кіно. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 188.

⁷ Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде // Крізь кінооб'єктив часу : спогади ветеранів українського кіно. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 196.

⁸ Довженко О. Автобіографія : [1939, груд.] // Довженко О. Твори : в 5 т. / Олександр Довженко. – К. : Дніпро, 1964. – Т. 1. – С. 31.

⁹ Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде // Крізь кінооб'єктив часу : спогади ветеранів українського кіно. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 196.

¹⁰ Там само. – С. 196.

¹¹ Цит. за: Безручко О. Олександра Довженко: розсекречені документи спецслужб / Олександра Безручко. – К. : Сучасний письменник, 2008. – С. 213.

¹² Там само.

¹³ Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде // Кризь кінооб'єктив часу : спогади ветеранів українського кіно. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 210.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Там само. – С. 211.

¹⁶ Цит. за: Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі / Сергій Тримбач. – Вінниця : Глобус-прес, 2007. – С. 636.

¹⁷ Цит. за: Безручко О. Олександра Довженко: розсекречені документи спецслужб / Олександра Безручко. – К. : Сучасний письменник, 2008. – С. 47.

¹⁸ Там само. – С. 43.

¹⁹ Цит. за: Фількевич М. Довженківці. Сторінки нашої історії / М. Фількевич. – К., 2006. – С. 20.

²⁰ Нечеса П. Адміністратори в кіно // П. Нечеса. – Кіно. – липень, 1929. – № 13. – С. 1.

²¹ Там само.

²² Там само.

«ФІЗИЧНЕ ТІЛО» ТЕЛЕБАЧЕННЯ

У статті розглянуто виникнення відео як елемента телевізійного виробничого і творчого процесу.

Ключові слова: відео, телебачення, кінематограф, фіксація зображення, прямий ефір, відеомонтаж.

В статье рассмотрено возникновение видео как элемента телевизионного производственного и творческого процесса.

Ключевые слова: видео, телевидение, кинематограф, фиксация изображения, прямой эфир, видеомонтаж.

In this article considers the emergence of video as part of television production and creative process.

The keywords: video, television, cinema, fixation of image, live broadcast, video editing.

Виникнення телебачення стало новим кроком і потужним поштовхом до становлення ери інформаційних технологій та новітньої ери мистецької і видовищної культури. Уже починаючи з винаходу фотографії та ствердження її позицій як особливого, нового за якісними характеристиками мистецтва, започаткувалася низка відкриттів таких мистецьких напрямків, існування яких було б неможливим без технічних і технологічних відкриттів. Телемистецтво представляє собою уже четверте техногенне мистецтво. І виникає уже після формування і ствердження як мистецтв — фотомистецтва, кіномистецтва і радіомистецтва. Закономірно, що телевізійне мистецтво поєднує у собі багато якостей своїх попередників: від фотографії бере технічний, нерукотворний характер зображення, від кіно — динаміку звукозорових образів, від радіо — трансляційність і системність мовлення¹.

Як процес творення, так і результат творчості у фотографії, а згодом у кіно, радіо і телебаченні якісно відрізняються від попередніх мистецтв, традиційних. Якщо попередні мистецькі форми мають так званий «рукотворний» характер, то, за свідченням О. Нечай: «...у техногенній творчості для втілення авторського задуму потрібні спеціальна апаратура,

навички володіння нею або навіть особливий інженерно-технічний персонал, без якого створення художнього твору виявляється неможливим. Рукотворний творчий акт, характерний для технічних мистецтв, змінюється техногенно опосередкованим»².

Технічна складова у тих новітніх мистецтвах, що їх О. Нечай відносить до техногенних, стає чи не рівноправним фактором поруч з творчою складовою. У цих мистецтвах техніка замінює пензель художника, стило письменника і т. ін. Як невід'ємна ознака новітньої культурної ситуації, техніка перетворюється як на засіб творення, так і на засіб-посередник у сприйнятті творів цих мистецтв. Якщо фотографія для свого засвоєння глядачем іще не вимагає додаткових технічних засобів, то для кіно, а надалі і для радіо й телебачення вже необхідні складні технічні системи із забезпечення задовільних умов для якісного сприйняття і, зрештою, взагалі для уможливлення сприйняття.

Самі техногенні мистецтва не є однозначними за своєю технічною якістю. Електронні техногенні мистецтва, до яких відносяться радіомистецтво і телебачення, на відміну від традиційних мистецтв, а також на відміну від оптико-хімічних техногенних мистецтв (за визначенням О. Нечай), до яких належать фотомистецтво і кіномистецтво, ефемерні за своєю суттю. Матеріальним носієм у електронних техногенних мистецтвах виступає як фізичне тіло у вигляді плівки із записом, так і сигнал.

Якщо йдеться про сигнал, то це доволі нематеріальна категорія. Пряме мовлення в умовах радіо чи телебачення передбачає миттєву віддачу зображення (звуку) на глядача, а процеси монтажу (або будь-якої іншої його обробки) можуть відбуватися тільки в режимі *on line* – в режимі одночасності. У такому разі не може йтися про матеріальність сигналу. Під час зйомки він існує, а вже через момент, проходячи через апаратну, зазнає певних перетворень, іде до глядача... і так само невловимо, як виник, зникає. Таким чином, електронні техногенні мистецтва можуть існувати у ефемерному вигляді, у вигляді невизначеної й існуючо-неіснуючої категорії, водночас і нематеріальної і всепроникаючої. Уже саме первісне значення поняття «ефір» (від давньогрецьк. αἴθήρ – вищий шар повітря, п'ята стихія, верхнє найтонше повітря, прозоре і осяяне, яким дихають боги) дається взнаки при визначенні цього стану існування телевізійного чи радіотвору.

Інша можливість існування електронних техногенних мистецтв – фізичне тіло. Під фізичним тілом розуміють касетну плівку із записом. Однак, на відміну від попередніх мистецтв, навіть на відміну від нібито близьких за технічною ознакою, оптико-хімічних техногенних мистецтв, де зображення на плівці абсолютно пізнаване і фотографічне за своїми ознаками, електронні техногенні мистецтва навіть на своєму технічному носії не видають жодних ознак зображення. Воно тамується у прихованому електронному вигляді. Таке зображення уже неможливо переглянути без додаткових, специфічних

технічних засобів. Незбагненне і незрозуміле для людської свідомості, зашифроване у систему кодів, звичне для прочитання тільки технічними засобами – ось що являє собою фізичне тіло телебачення.

Отже, у випадку електронних техногенних мистецтв фіксоване зображення і технічна складова, за допомогою якої таке зображення фіксується (а слід розуміти створюється, адже відбуваються процеси, що перетворюють звичне для ока зображення на певний сигнал, набір знаків), надалі формується у завершений екранний твір (уже у цьому перетвореному на сигнал вигляді здійснюються монтажні процеси) і відтворюється (з певного носія на екран) становлять невід'ємну єдність. Адже без відповідної техніки касета (або диск), з електронним сигналом не має жодної цінності. Тоді як кінематографічна плівка навіть у своєму звичному фізичному вигляді несе у собі цілком розрізнене, хоча і статичне, невелике за розміром, звичне для людського ока зображення.

Тож на етапі електронних техногенних мистецтв запис, так би мовити, мистецького тексту перестає бути зрозумілим для звичного, біологічного людського сприйняття. За цих умов творчість у таких мистецтвах має проміжну, незрозумілу навіть для самого митця стадію у зашифрованому вигляді. Такий вигляд мистецького твору не несе жодної культурної, мистецької цінності і сприймається лише як технологічний процес. Творчість у електронних техногенних мистецтвах, таким чином, не тільки вимагає технічного обладнання для своєї реалізації, а й потребує відповідного обладнання ще й для відтворення, а значить і для сприйняття глядачем.

Однак історично первісна природна стихія телебачення (як «дальнобачення») – це все ж таки прямий ефір, пряме мовлення, що відбувається паралельно з безпосереднім перебігом подій (в той самий час у іншому місці). Поява запису, і відповідно електронна фіксована форма існування телевізійного сигналу, становить наступний, новий етап у розвитку телебачення, пов'язаний із переглядом шляхів подальшого поступу і значною переорієнтацією у творчому і технічному підході до створення телевізійних екранних творів.

На ранньому етапі свого існування й достатньо тривалий час телебачення стверджувало свої позиції як мистецтво «прямого мовлення». Ефірна особливість телебачення становила якісну ознаку і важливу характеристику його як мистецького екранного видовища. Відеозапис з'явився фактично тоді, коли телебачення уже сформувалось у своїх мистецьких позиціях. Однак саме ця подія стала новим якісним поштовхом в історії як самого телебачення, так і загалом усього екранного видовищного поступу.

Зі своєю появою відео, як нова технічна можливість творчості, первісно отримало поширення і розвиток у рамках професійного телевізійного мовлення як найбільш економічний й ефективний засіб роботи в телевізійних умовах: для здійснення запису телевізійної продукції і його

подальшої обробки. Відеокамери, електронні спецефекти і методи монтажу технічно спрощували процес підготовки телевізійних творів і полегшували роботу. Знімальні, монтажні етапи і процеси тепер значно відрізнялися від відповідних процесів у кіно. Поява відео розкривала нові можливості для телевізійного виробництва як технічного, так і творчого характеру. Ці новітні можливості розглядались як додаткові щодо попередніх екранних можливостей і значно розширювали діапазон маніпулювання екранним зображенням передусім у межах телебачення і, зрештою, у сфері екранного мистецтва в цілому. Але це згодом, коли переваги і пріоритети відеозапису були гідно оцінені, а спершу...

Впровадження у телевиробництво відео як технологічного процесу підготовки ефірних програм було справою не простою і справою не одного десятиліття. Від початку відео, як нова форма роботи з телевізійним сигналом, як форма запису, фіксації зображення на плівку не отримала відповідної оцінки. За звичкою, практики телебачення у підготовці програм ішли торованим шляхом. І введення у телевиробництво перших відеомагнітофонів у 60-ті роки ХХ ст., з чого, власне, і почалося впровадження відео у телевізійний виробничий процес, мало що змінило у перебігові технологічного процесу підготовки програм. «Весь запис програми здійснювався цілком, без зупинок. І якщо десь всередині або навіть у кінці допускалася помилка, доводилось усе перезаписувати спочатку. Але таку можливість творчим групам надавали вкрай рідко. Тому відеозапис був рівнозначним прямому виходу в ефір. Лише через кілька років потому з'явився електронний монтаж відеозапису. Це технологічне нововведення принципово змінило характер роботи телевізійного режисера»³.

Переваги ж відеозапису стосовно кіно і телевізійного «прямого мовлення» почали з'ясовуватись надалі. Значною мірою це були переваги виробничо-творчого характеру. Порівняно дешева вартість плівки і можливість багаторазового перезапису давала змогу вільніше використовувати її, ніж плівку кінематографічну. Пришвидшення виходу на монтажний етап роботи і технічне удосконалення монтажу також були важливою перевагою можливостей відеозапису. Недоліки телевізійного відеозапису на ранніх етапах його становлення полягали в основному у малій рухливості камери і складності звукозапису. Однак і ці складнощі невдовзі були успішно подолані.

Досвід фіксації зображення засобом кінематографа або передачі в ефір фіксованого зображення у вигляді кіноматеріалів і кінодокументів був відпрацьований на телебаченні чи не з перших його кроків, тому нову форму запису зображення було з чим порівнювати. І одразу це порівняння виявилось не на користь кінематографічного способу фіксації. Працівники телебачення враз оцінили якісні показники відеозапису.

Ось кілька свідчень перших спроб роботи із відео практиків телебачення,

які уже дають уявлення про важливість і цінність нового способу фіксації зображення.

Так, І. Романовський, тоді режисер Головної редакції науково-популярних і навчальних програм Центрального телебачення, звертає увагу передусім на практичні засади застосування можливостей відеозапису і на якісні характеристики результату творчості. «"Фарби" на магнітній плівці, на відміну від кіноплівки, не вицвітають»⁴, «...якість „картинки“, відтворюваної сучасними магнітофонами, настільки висока, що візуально не можна відрізнити, чи передається зображення в ефір безпосередньо "наживо", чи у записові на магнітну плівку. При демонстрації кіноплівкового матеріалу на екрані телевізора часто можна спостерігати „зерно"»⁵. Головна ж перевага відео, яку відзначає режисер, – це «можливість формування зображального ряду не тільки у момент зйомки, але й у процесі монтажу»⁶. Справді, ця можливість відео для практиків телебачення мала означати і фактично означала новий крок на шляху до наступного етапу розвитку екранної творчості.

Кінематографічний спосіб фіксації зображення і технологія кінематографічної творчості не передбачали особливих можливостей для оперування уже зафіксованим на плівку зображенням. Монтажна творчість у кінематографі передусім являла собою творчість зіткнення (за С. Ейзенштейном), зіставлення (за Л. Кулешовим) чи протиставлення уже фіксованих кадрів, коли рухоме зображення, кадр, поєднувався з іншим кадром. Тільки у такому поєднанні можливо було змінити обраний кадр, але не фактично, адже зображення по суті своїй залишалося незмінним, а головним чином змістовно. На таких змінах наголошували і Л. Кулешов, і С. Ейзенштейн, і Дз. Вертов. Вони та інші кінематографісти ретельно досліджували способи і можливості таких змістовних змін одного і того ж зображення.

Звичайно, не можна не звернути увагу на те, що у кінематографічний період, в епоху до відео, митців цікавила фіксація зображення як основа творчості або як експериментальна лабораторія. Певні творчі пошуки і експерименти з кінематографічним зображенням або з умовами і способами фіксації зображення проводились художниками, але такі експерименти мали поодинокий характер. З появою ж відео з'явився новий погляд на специфіку зафіксованого зображення. Воно стало розглядатися скоріше вже не як кінцеве і остаточне, як часто це було у кіно, а лише як відправна точка для подальшої творчості. Саме фіксоване зображення з появою відео отримало можливість бути основою для зображальної творчості. Воно могло і надалі зазнавати різнопланових перетворень: кольорових, швидкісних, якісних, за застосуванням спецефектів тощо... Уже на ранньому етапі, з першими кроками відео, ці можливості з'являються і стверджуються як визначальні та характерні можливості процесу відеомонтажу.

«...Відеомагнітофони дозволяють при монтажі створювати хромакійні

ефекти й інші комбіновані кадри, змінювати колористичні характеристики і кольорові співвідношення уже відзнятого раніше зображення, змінювати яскравість і контрастність „картинки”, забарвлювати в різні кольори не повністю весь кадр, а лише по світлих чи темних місцях, робити вірирування, переводити з позитиву в негатив. До комплексу апаратної входять уже і відеофони, що дає змогу при монтажі „вдруковувати” субтитри і титри. Ці відеофони мають спеціальний пристрій, який дає можливість „запам’ятовувати” показаний по телетракту шрифт, аби набраний текст „друкувався” саме цим шрифтом (у пам’ять такого комп’ютера може бути закладено не один десяток шрифтів)»⁷. Звичайно, такими технічними засобами і ефектами сьогодні важко здивувати не тільки фахівця, а й пересічного глядача, але на той час такі новації багато важили для полегшення роботи працівників телебачення. Цитати тут навмисно подані такими розлогими не тільки для того, аби перелічити тогочасні можливості відео (навіть тут і у наступних випадках вони перелічені не усі), а передусім задля того, щоб передати захоплення і радість режисерів, сценаристів, редакторів та інших практиків телебачення від отриманих нових перспектив телевізійної творчості.

У другій половині 70-х років ХХ ст. до вжитку телевізійників входить портативна відеотехніка, яка дає нарешті давно омріяну митцями екрану можливість відчувати повну свободу руху і творчості. Серед перелічених переваг, які з’явилися у практиків телебачення із приходом відео, а надалі також і з удосконаленням відеотехніки, уже було відзначено пришвидшення перебігу всіх виробничих процесів у телебаченні порівняно з кіно. Фактично технологія відеовиробництва дала змогу значно пришвидшити перехід від знімального періоду до етапу роботи із готовим (відзнятим) матеріалом. Це, своєю чергою, дало можливість режисерові й надалі значно скоротити монтажно-тонувальний період роботи над екранним твором, а також значно видозмінити виробничі та творчі процеси знімального періоду, надаючи їм нової якості свіжості й імпровізаційності у творчості.

На практиці ж це означало, наприклад, можливість перегляду відеозапису на місці подій. Цей, сьогодні звичний, етап творчої роботи свого часу перевернув погляд на весь процес створення телевізійного екранного твору. Монтаж на місці подій одразу після зйомок дав можливість переглянути підхід до відзнятого матеріалу у його якісних характеристиках і водночас наблизитись (або повернутись на новому етапі екранної творчості) до Кіноківського (вертовського) підходу у розумінні монтажно-творчої роботи.

Шість послідовних стадій монтажу⁸, стверджених у творчості об’єднання Кіноків отримали на новому витку розвитку телебачення новітнє, але не менш актуальне звучання. Тільки на етапі ствердження відео як складової телевізійної творчості такий підхід виявився навіть більш реальним і практично здійсненим, ніж на тому етапі, коли розроблявся в умовах

кінематографа, у 20-х–30-х рр. ХХ ст. Швидкий перехід до монтажного етапу покращив орієнтацію і методи опрацювання відзнятого матеріалу, зробив як ніколи широко актуальними такі моменти вертовського підходу. По-перше, стадію монтажу, яку Дз. Вертов називав «окоміром» (швидка орієнтація у життєвих подіях із метою уловлювання монтажних кадрів, що їх у попередньому монтажі не вистачило для поєднання матеріалу). І, по-друге, власне відкритість, незавершеність стадії попереднього, чорнового монтажу задля продовження ретельного пошуку необхідного в остаточному монтажі матеріалу.

Зрештою, загальне розуміння самої монтажною творчості за таких умов дещо наблизилося до вертовської трактовки монтажною творчості: «кожна Кіно-Оківська річ монтується з моменту вибору теми, завершуючи випуском стрічки в остаточному вигляді, тобто монтується впродовж усього процесу виробництва фільми»⁹. Надалі тенденція тяжіння до вертовського (кіноківського) розуміння чи трактування не тільки вузько монтажною творчості, а й загалом екранної творчості буде супутнім елементом розвитку телебачення як екранного мистецького напрямку. Надалі ця тенденція ставатиме дедалі помітнішою зі ствердженням основних жанрів суто телевізійної творчості.

Однак повернемося знову до свідчень практиків телебачення про нові можливості та перспективи телебачення, котрі з'явилися з появою відеокомпоненти.

Г. Шергова, тоді член сценарно-редакційної колегії студії художніх телефільмів творчого об'єднання «Екран», спробувала дещо узагальнити новітні можливості телебачення із появою відео.

«1. Художницьке (наголошую – художницьке!) використання спец-ефектів дає багатозвучний спектр на пластичній палітрі екрана – в композиції кадру, в монтажі, у зображальних акцентах.

2. Відеотехніка дає змогу вести довгу, ненав'язливу (не як під оком кінокамери!) бесіду з героєм. Це дає можливість добитися найбільш повного духовного розкриття людини у кадрі.

3. З'явилась можливість не контратипирувати стару плівку, що зберігає відчуття свіжості минулих подій.

4. Відеотехніка принесла також природність поєднання різноманітних телевізійних жанрів у одному фільмі, забезпечуючи органічне поєднання ігрового і документального мистецтва»¹⁰.

Ще наприкінці 70-х років ХХ ст. режисер І. Романовський стверджував, що «уже сьогодні відеотехніка впливає на формування сценарних і режисерських задумів, які можуть бути втілені тільки при використанні її багатих можливостей. Але скільки ще потрібно осягнути, вивчити, сформувати!»¹¹. А інший практик телебачення, А. Лисенко, тоді редактор-консультант Головної редакції програм для молоді Центрального телебачення, відзначав: «При відеозаписові кількість записаного матеріалу переходить в якість,

вірніше, дає можливість створити цю нову якість»¹². Ідеться передусім про технічні можливості фіксації великої кількості матеріалу, яка потім отримує у подальшому процесі підготовки твору свою якісну характерність.

Таким чином, уже на ранніх етапах впровадження відео у телевізійне виробництво його вплив оцінювався як вплив величезної конструктивної сили, іще недостатньо оцінений сучасниками, але настільки потужний, що у подальшому передбачав видозміну усіх виробничих і творчих етапів телевиробництва від сценарного до монтажного.

Ще один режисер, С. Белянінов, тоді головний режисер Головної редакції пропаганди Центрального телебачення, зауважував, що «основна функція документального відеофільму – це фіксація історії в момент її творення, в момент її розвитку і становлення. Ця актуальна документальність і є його важливішою родовою якістю»¹³.

Натхненні ці та й безліч інших свідчень сучасників дають змогу певною мірою відтворити картину сприйняття перших спроб відеозапису працівниками телебачення. Практики усіх телевізійних напрямів завзято прийняли на озброєння відео, упевнено вважаючи його новим технічним засобом суто телевізійного характеру пристосування. Таким чином, нове поле можливостей відеозапису в умовах телебачення одразу знайшло застосування спочатку у хроніці, потім в документально-публіцистичних стрічках, в довгих відеоінтерв'ю, у естрадних постановках, концертах і, зрештою, в ігрових відеофільмах¹⁴.

Народжене в умовах телебачення, відео і сприймалось як близьке, або навіть тотожне, телебаченню. Вперше в радянському і українському мистецтвознавстві виділив відео як окремий різновид видовищ, або як окрему видовищну форму у своїй системній періодизації видовищ В. Кісін. Особливості ж специфіки відео, як окремого культурного і мистецького явища у радянському і пострадянському мистецтвознавстві, вперше визначив К. Разлогов. Він розрізнив відео як окремий різновид екранного видовищного мистецтва зі своєю художньою й технічною специфікою та зі своїм, особливим способом взаємодії та презентування видовища на глядача.

Щодо телебачення, то відео справді докорінно змінило сутнісні позиції його існування і розвитку, уможливило розширення кордонів телевізійних можливостей, зрештою, можна навіть сказати змінило історичний поступ телебачення. Для інших мистецтв відео стало провідним шляхом у світ технічного екранного видовища, а також новим інструментом, новою можливістю екранної творчості.

¹ Нечай О. Ракурсы. О телевизионной коммуникации и эстетике / О. Нечай. – М.: Искусство, 1990. – С. 58.

² Там само. – С. 55.

³ Романовский И. И. Без права на дубль : Записки режиссера телевидения / И. И. Романовский. – М. : Искусство, 1986. – С. 87.

⁴ Романовский И. Видеофильм – технология и творчество / И. Романовский // Документальный видеофильм: этап становления. – М. : Искусство, 1982. – С. 29–56, с. 30.

⁵ Там само. – С. 31.

⁶ Там само. – С. 31.

⁷ Там само. – С. 33 – 34.

⁸ Горпенко В. Г. Монтаж : Кино. Телебачення. – Ч. I : Кадрозчеплення. Ч. II : Сюжетотворення / В. Г. Горпенко. – Київ : КиМУ, 2003. – С. 33.

⁹ [Что такое Кино-Глаз] // Вертов Дз. Из наследия. Статьи и выступления / Дз. Вертов. – М. : Эйзенштейн-центр, 2008. – Т. 2. – С. 157–164.

¹⁰ Шергова Г. Арсенал выразительных средств // Документальный видеофильм: этап становления / Г. Шергова. – М. : Искусство, 1982. – С. 106–126, с. 121–122.

¹¹ Романовский И. Видеофильм – технология и творчество // Документальный видеофильм: этап становления / И. Романовский. – М. : Искусство, 1982. – С. 29–56, с. 56.

¹² Лысенко А. Главный герой // Документальный видеофильм: этап становления / А. Лысенко. – М. : Искусство, 1982. – С. 57–72.

¹³ Белянинов С. Об эстетическом своеобразии видеофильма // Документальный видеофильм: этап становления / С. Белянинов. – М. : Искусство, 1982. – С. 92–105.

¹⁴ Новые аудиовизуальные технологии : Учебное пособие / Отв. ред. К. Э. Разлогов. – М. : Эдиториал УРСС, 2005. – С. 203–204.

**КОМП'ЮТЕРНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ У КІНЕМАТОГРАФІ –
ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ**

**До проблеми естетичного осмислення історичного розвитку
комп'ютерних спецефектів**

Статтю присвячено висвітленню поняття комп'ютерної графіки в кінематографі. Об'єктом дослідження є знакові фільми, де використовується комп'ютерна графіка. На основі підходу до комп'ютерної графіки як до художньо-технічної бази кінозображення дано характеристику новим стильовим особливостям кінематографа.

Ключові слова: комп'ютерна графіка, цифрові технології, 3-d фільми.

Статья посвящена рассмотрению понятия компьютерной графики в кинематографе. Объектом исследования являются знаковые фильмы, где используется компьютерная графика. На основе подхода к компьютерной графике как к художественно-технической базе киноизображения дано характеристику новым стилевым особенностям кинематографа.

Ключевые слова: компьютерная графика, цифровые технологии, 3-d фильмы.

The article is devoted illumination of computer graphics concept in the cinematograph. A research object are sign films, where computer graphics are used. On the basis of going near computer graphics as to artistically technical the bases of cinemaimage are given description of new stylish features in cinematograph.

Keywords: computer graphics, digital technologies, 3-d films.

На межі XX–XXI століть у кінематографі почався новий етап, пов'язаний з досягненнями комп'ютерних технологій. Він не лише змінює наше уявлення про саму природу кінематографа, а й відкриває незвідані досі можливості.

Від самого народження кінематограф був високотехнологічним мистецтвом, прагнучи використовувати новітні досягнення техніки. Понад століття кіноапаратура удосконалювалася, що водночас стимулювало і розвиток нових стилістик та кінообразності.

Протягом 1990-х років екранне мистецтво перебувало під впливом новітніх

технологій. Спочатку оплачувати використання дорогих комп'ютерних технологій і кваліфікованого персоналу були спроможні лише потужні голлівудські студії. Проте вартість новітніх розробок постійно знижується, багато комп'ютерних спецефектів зараз доступні незалежним компаніям і навіть окремим художникам.

У кінематографі відбуваються конструктивні зміни на всіх рівнях. Традиційні методи продукування фільмів дедалі частіше замінюються цифровими. Почали з'являтися фільми без зйомок, без плівки, без кінопроектора, без колективного перегляду в кінотеатрі. Режисери і сценаристи вигадують сюжети, знімають і монтують фільми з використанням комп'ютерної маніпуляції зображенням, не відходячи від робочого столу. Хоча подекуди комп'ютерна графіка у фільмах буває зайвою і її використовують лише заради новизни і моди.

Сьогодні існує незначна кількість фундаментальних досліджень, що стосуються впливу комп'ютерної графіки на кінематограф. Один з дослідників – О. М. Орлов, інженер і мистецтвознавець за освітою, провідний дослідник Аніматографічного центру «Пілот», у своїх працях (наприклад, «Магія природи і магія творця») досліджує естетику комп'ютерного зображення¹. Науковець Едмон Кушо присвятив чимало теоретичних праць (скажімо, «Розсіювати врізнобіч») питанням взаємовідношення образу і комп'ютерних технологій². Лев Манович / Lev Manovich викладає візуальні мистецтва в Університеті Каліфорнії, займається теоретичними дослідженнями мови нової мас-медіа і опублікував багато книжок, статей і повідомлень в Інтернеті з даної тематики («Мова нових медіа» («The Language of New Media»), «Парадокси цифрової фотографії» («THE PARADOXES OF DIGITAL PHOTOGRAPHY») та інші³.

І. Б. Зубавіна, кандидат мистецтвознавства, у своїй монографії «Час і простір у кінематографі» досліджує зміни, зумовлені використанням комп'ютерної графіки, у базових параметрах екранного видовища – часу і простору⁴.

М. Теракопян у своїй статті «Назад у майбутнє: Комп'ютерні технології в кіно» досліджує становлення та розвиток комп'ютерної графіки, її естетичний вплив на кінематограф⁵.

Велику увагу звертають на практичне використання новітніх досягнень у таких журналах, як «Техника кино и телевидения», «American Cinematographer», «Computer Graphics World», «Wired».

Актуальність статті зумовлена тим, що комп'ютерна графіка стає елементом нової реальності, яка істотно впливає на психологію художнього сприйняття. Впливу новітніх технологій зазнала і художня мова кінематографа.

Країни, в яких широко використовується комп'ютерна графіка, нако-

пичили величезний фактичний матеріал, який вимагає наукового осмислення в контексті культури, у тому числі для вдосконалення художньої практики.

У цій статті буде проаналізовано історію створення та розвиток комп'ютерної графіки та її використання в кінематографі, створення гіперреальних світів за допомогою комп'ютерних маніпуляцій. Важливо простежити історичний шлях і становлення комп'ютерної епохи в кіно, порівняти перші спроби використання графіки і сьогоденні 3d-фільми.

Матеріалом дослідження є комп'ютерна графіка, історія створення та розвиток комп'ютерної графіки, особливості її використання та становлення комп'ютерної ери в кінематографі.

Об'єктом дослідження статті є знакові фільми, в яких використовувалася комп'ютерна графіка і які вплинули на подальший процес розвитку і становлення кінематографа чи то вже «дігітографа»⁶.

Наукова новизна статті полягає у системному аналізі кіноматеріалу, створеного з використанням комп'ютерної графіки. Концептуальна новизна дослідження визначається оригінальним теоретико-методологічним підходом до аналізу художніх проблем кінематографа, пов'язаних з використанням комп'ютерної графіки та становлення комп'ютерної ери в кінематографі.

Спершу слід зазначити, що саме означає термін «комп'ютерна графіка». Комп'ютерна графіка – це двовимірні зображення, які створюються, перетворюються, оцифровуються, обробляються і відображаються засобами обчислювальної техніки, включаючи апаратні і програмні засоби. Також «комп'ютерна графіка – це галузь діяльності, в якій комп'ютери використовуються для синтезу зображень і для обробки візуальної інформації, отриманої з реального світу»⁷. Комп'ютерною графікою називають і результат цієї діяльності. Рухома комп'ютерна графіка називається комп'ютерним відео або комп'ютерною анімацією.

Дослідження комп'ютерної графіки спочатку відбувалося в наукових установах і мало академічний характер. Однак поступово комп'ютерна графіка увійшла у повсякденне життя. Стало можливим здійснювати комерційно успішні проекти в цій галузі. Основні сфери використання технологій комп'ютерної графіки – це спецефекти, візуальні ефекти (VFX), цифрова кінематографія, цифрове телебачення, відеоконференції, цифрова фотографія, графічний інтерфейс користувача, комп'ютерні ігри, системи віртуальної реальності (наприклад, тренажери керування літаком), системи автоматизованого проектування, комп'ютерна томографія, комп'ютерна графіка в кіно і на телебаченні, лазерна графіка...

Комп'ютерна графіка є логічним продовженням опрацювання зображення, що запроваджувалося задовго до винайдення комп'ютера. Перший етап розвитку і застосування нової техніки – «трюкової», характеризується

використанням ефектів, що їх вдавалося досягти порівняно нескладними методами, використовуючи фізичну природу отримання кінематографічного зображення⁸. Наприклад, можна пригадати ручне розфарбування кадрів у картинах Ж. Мельєса або відомий кадр з фільму С. Ейзенштейна «Панцерник „Потьомкін”». Зараз опрацювання зображення стає звичним майже у кожному фільмі.

Початком комп'ютерного мистецтва вважається 1952 рік, коли американець Бен Лароськи/Ben Laposky⁹ вперше використав катодну трубку осцилографа для створення композиції під назвою «Електронні абстракції». Однак те, що ми зараз називаємо комп'ютерною графікою, з'явилося набагато пізніше – після появи власне комп'ютерів. Як зазначається у статті «Живопис у рамках монітора», написаної за матеріалами книги Френка Поппера «Мистецтво електронної ери», для когось комп'ютер – це лише підсобний інструмент, але деякі митці розглядають його як повноцінного співавтора і вступають з ним в інтерактивний діалог¹⁰.

Перші обчислювальні машини не мали засобів для роботи з графікою, проте вже використовувалися для отримання та обробки зображень. Програмуючи пам'ять перших електронних машин, побудовану на основі матриці ламп, можна було одержати візерунки.

У 1963 р. американський учений Айвен Сазерленд¹¹ створив програмно-апаратний комплекс Sketchpad, який дав змогу малювати крапки, лінії і кола на трубці цифровим пером. Можна було отримати базові дії з примітивами: переміщення, копіювання та ін. Це був перший векторний редактор, реалізований на комп'ютері. Також програму можна назвати першим графічним інтерфейсом. Цікаво, що саме завдяки таким дослідям і з'явилася комп'ютерна графіка.

У 1968 р. групою під керівництвом Н. Н. Константинова¹² була створена комп'ютерна математична модель руху кішки. Комп'ютер, виконуючи написану програму диференціальних рівнянь, малював мультфільм «Кішечка», що був для свого часу великим кроком уперед.

Відкрилися нові можливості, коли вдалося запам'ятовувати зображення і виводити їх на комп'ютерному дисплеї, електронно-променевої трубці. Це перші спроби комп'ютерної графіки. Без цих вагомих відкриттів неможливо уявити собі створення сьгоднішніх картин зі стовідсотковим використанням комп'ютерної графіки. Без них не було б сьгоднішньої комп'ютерної ери в кінематографі.

Піонерами цифрової обробки зображення в кінематографі слід визнати авторів фільму «Світ далекого Заходу» (1973), де плоска двовимірна цифрова картинка зображала інфрачервоне поле зору робота¹³.

У 1977 р. Джордж Лукас відзняв першу серію «Зоряних війн» («Епізод IV: Нова надія»). Робота над картиною відбувалася практично повністю

традиційними методами, але тут уже з'явилася об'ємна тривимірна графіка. У фільмі було створено каркасну модель, яка імітувала тунель на величезній космічній станції. Сама станція «Зірка Смерті» – також комп'ютерне зображення, яке ще мало досить неприродні кольори, але вже вважалося великим досягненням у кінематографі.

Фільм став одним з найпопулярніших на той час, заробивши 215 мільйонів доларів в США і понад 337 мільйонів доларів у всьому світі лише під час кінопрокату. Картина отримала 6 винагород Кіноакадемії, перевидавалася кілька разів, часто з істотними змінами – найвідомішою версією є Спеціальне видання 1997 р. з оновленими спецефектами і відтвореними сценами¹⁴.

Проте прихід комп'ютерної графіки до Голлівуду зазвичай асоціюють з фільмом «Трон» (1982)¹⁵. Головний герой цієї анімаційної історії – молодий талановитий програміст Кевін Флінн створює новаторські комп'ютерні відеоігри, однак його підступний шеф Діллінджер присвоює собі авторство і отримує гонорари Кевіна. Діллінджер позбавляє всіх програмістів з сьомим рівнем авторизації (у тому числі і Кевіна) доступу до MCP (Master Control Program) – штучного інтелекту, який керував мережею комп'ютерів корпорації. Двоє співробітників вирішили допомогти нашому героєві зламати систему. І раптом відбувається неймовірне: Флінн виявляється «оцифрованим» і потрапляє всередину комп'ютера. Там його чекає абсолютно інший світ. Комп'ютерні програми живуть у тоталітарному суспільстві, а MCP – жорстокий правитель. Звичайні програми містяться в своєрідних «концтаборах» і періодично беруть участь у жорстоких гладіаторських боях. У них своя релігія – програми вірять у те, що у них є вищі істоти-заступники, тобто «Користувачі». Коли Флінн потрапляє у віртуальний світ, нещасні програми сприймають його за свого Рятівника. Герой повинен пройти серію гладіаторських боїв і знайти суперпрограму Трон, за допомогою якої можна перемогти злого диктатора.

«Трон» – перший в історії кінематографа фільм, персонажі якого були майже повністю створені на комп'ютері. Фільмі містить близько 30 хвилин чистої графіки, де живі герої поєднані з намальованими. Проте деякі спецефекти все ж створювалися старим методом ручного розфарбовування кожного кадру (дія «усередині комп'ютера» знімалася на чорно-білу плівку). Вперше в історії кінематографа в художньому фільмі була продемонстрована комп'ютерна анімація обличчя, хоча і значно спрощена.

Картина «Трон» – це цікавий дослід використання комп'ютерної графіки на основі гри реальних акторів. З 1100 планів із спецефектами в 900-х присутні актори. Тоді ще не існувало «конвеєра» з виробництва комп'ютерної графіки – рендерінгу (моделювання, анімація, освітлення, візуалізація)... «Вважається, що і народження терміна «CGI» (Computer Graphics Image) пов'язане з „Троном“: цей термін був введений в ужиток одним з рецензентів фільму»¹⁶.

Фільм не здобув визнання, але саме він ініціював створення серії популярних комп'ютерних ігор. Одноійменна аркада (у той час – на ігрових автоматах) заробила більше грошей, ніж сама картина, і стала культовою.

Цей фільм надихнув братів Вачовських на створення їх геніальної картини «Матриця». «"Трон" – повноправний репрезентант нового світосприйняття, характерного для комп'ютерної доби»¹⁷.

Цікаві дослідження ставив Жан-П'єр Іварал / Jean Pierre Ivaral¹⁸. Він почав з дослідження елементарних оптичних ефектів і перейшов до кодування та відображення на екрані складних художніх образів. Його серія комп'ютерної графіки під назвою «Синтезована Мона Ліза» (1989) складається з 12 етюдів, у яких шедевр Леонардо відтворений після дроблення на складові елементи. Візуальні ефекти дають змогу наочно упевнитися, що між фігуративним і абстрактним мистецтвом вже не існує певної межі.

Мікаель Гаумніц/Michael Gaumniz у другій половині 1980-х створив серію відеоробіт у жанрі «електронної анімації»: «Замальовка, портрети і дружні шаржі»¹⁹. Це були результати вільних імпровізацій з використанням «електронної палітри» (з трьох основних кольорів) і декількох елементарних операцій, що давали можливість працювати в жанрі «мультиплікаційного колажу». «Як стверджував Гаумніц, він спробував поєднати світ традиційного живопису з новими зображальними технологіями: художній образ у результаті набув динаміки, став рухливим і мінливим»²⁰. Такий підхід коректує традиційне уявлення про візуальне мистецтво як про щось статичне: у серії картинок з'являється ще один вимір – час.

Далі у своїх експериментах пішов Вільям Латем/ William Latham, який працював на початку 1990-х у жанрі так званої комп'ютерної скульптури²¹. «Еволюція форми» (1990) – це відеофільм з синтезованими об'ємними комп'ютерними формами. Початковим образом є яйце, яке потім піддається еволюційним трансформаціям під впливом двох чинників: випадкові зміни, що задаються комп'ютером, і свідомий вибір художника. Робота в цілому моделює біологічний процес природного відбору, контрольований автором.

Це відкриття використовують у 3-d фільмах, де повністю моделюються і персонажі, і віртуальні світи. Прикладів дуже багато, зазначимо лише останні «новинки» кінотеатрів, а саме «Льодовиковий період-3» Карлоса Салдана (2009), «Термінатор-4» Макджи (2009), «Ангели та демони» Рона Говарда (2009)...

Ще один цікавий експеримент з комп'ютерним зображенням – роботи Ерве Хутрика і Моніки Нахас. Вони в своїх експериментах використовували людські профілі як вихідні моделі. У роботі «Маски» (1990) зображення голови з'являється на екрані за допомогою бази даних, яка підготовлена спеціальною лазерною системою. Техніка ця активно застосовується в

сучасній анімації, але Хутрік і Нахас були піонерами: коли в 1970 р. вони починали роботу над спільним проектом, в їх розпорядженні був лише маленький комп'ютер і простий принтер. Лише у 1975 р. вони стали працювати з кольоровим зображенням, у 1979 р. вперше доповнили комбінування прямих ліній і кіл включенням фігуративних елементів, а в 1981-му – перейшли до тривимірних об'єктів, використовуючи техніку, що дає змогу «ліпити» комп'ютерну картинку як скульптуру.

Сьогодні бачимо, наскільки важливими були ці відкриття. Адже зараз деякі фільми складаються наполовину або повністю лише зі змодельованої дійсності, наприклад такі фільми, як «Термінатор 2: Судний день» Джеймса Кемерона (1991), «Парк юрського періоду» Стівена Спілберга (1993), «Форрест Гамп» Роберта Земекіса (1994), «Титанік» Джеймса Кемерона (1997), «Матриця» Енді Вачовського (1999), серіали – «Гаррі Поттер» (2001–2005) і «Володар перснів», анімаційні фільми: «Історії іграшок», «Мурашка Ентц» (1998), «Неймовірна сімейка» (2004), «Втеча з курника» (2000), «Шрек», «Панда Кун-фу» (2007)... Перелік картин дуже довгий, обмежимося лише найвідомішими, в яких було використано технологічно наймайстерніше комп'ютерну графіку.

Важливим в історії комп'ютерної графіки став фільм Роберта Земекіса «Хто підставив кролика Роджера» (1988), яким було відкрито новий період у кінематографі. У фільмі автори використали комбіноване поєднання гри акторів з анімаційними персонажами.

Бюджет фільму склав 70 млн доларів – це один з найдорожчих фільмів, випущених у той час, але витрати покритися касовими зборами більше ніж у 150 млн доларів²². Стрічка дає унікальну можливість побачити мультиплікаційні персонажі, які були створені на різних студіях у різний часі які задіяні разом у одній картині.

Дія фільму відбувається в 1947 р. у вигаданому Лос-Анджелесі, де анімаційні персонажі (іменовані «мультяшками», англ. toons), представлені як реальні істоти, які живуть у справжньому світі поряд з людьми.

Більшість мультяшок працюють акторами мультфільмів та успішно співпрацюють зі своїми колегами – людьми. У картині розповідається про те, як знімався фільм «Хто підставив кролика Роджера». Важливо зазначити, що жанр «фільму про фільм» стає популярним саме завдяки цій картині. Глядачам цікаво зазирнути всередину, «за куліси», де твориться світ ілюзій. «Кожна сцена в згаданій картині фільмується спершу за участі виконавця, який взаємодіяв з акторами як своєрідний анонімний дублер “мультяшки”. Його роль зводилася до динамічного “заповнення простору”, куди потім “вписувався” анімаційний персонаж»²³. Сьогодні за цим принципом знімають багато картин, де актори грають з персонажами, створеними у Photoshop чи інших програмах.

Яскравими прикладами слугують картини – «Кінг-Конг» Пітера Джексона, «Володар пернів» Пітера Джексона, «Термінатор-II» Джеймса Кемерона, «Хроніки Нарнії» Ендрю Адамсона, «Павутинка Шарлоти» Гері Вініка, «Мумія» Стівена Соммерса, «Людина-павук» Сема Реймі...

Для того щоб відтворити міміку та пластику майбутнього героя картини, до акторів прикріплюють численні датчики. Вони точно передають рухи актора-донора на екран монітора. Потім макет створеного персонажа сканують з високим розширенням, після чого наділяють жестами кінематографічного «донора» через аналітичний інструмент блендінгу форм²⁴.

Вперше цю технологію застосували у картині «Ілюзія вбивства» (1986, режисер Роберт Мендел). Протягом останніх років технологія творення екранної ілюзії помітно вдосконалилася. Автори картин дбають про достовірність створених персонажів та галактик, прагнуть досягти переконливості та натуральності зображення. Наприклад, у картині «Термінатор: прийде спаситель» (2009, МакДжи) майстерно використано саме цю технологію, кадри фільму переконують глядача у реальності всього, що він бачить на екрані.

Дія відбувається у 2018 р. Світом керує Скайнет. Невеличка армія Опору намагається протистояти штучному інтелектові, потроху знищуючи термінаторів різних моделей. Один з наймайстерніших борців Джон Коннор (Крістіан Бейл) часто слухає магнітофонні записи, зроблені колись його матір'ю Сарою. Він знає, що повинен знайти Кайла Різа (Антон Ельчин), свого майбутнього батька, який зараз ще юнак.

Один з центральних персонажів Маркус Райт (Сем Вортінгтон) майже до кінця фільму не розуміє, що він уже не людина, а робот. Зовні він виглядає, як усі, інші люди, але вже має металеве начиння – глядачам демонструється майстерна комбінація комп'ютерної графіки і акторської гри: актор Сем Вортінгтон неначе має металевий каркас усередині.

Райт створений для того, щоб заманити головного суперника Джона Коннора у Скайнет і там знищити його. Завдання було успішно виконано, але Система не передбачила, що за сталевим начинням все ще б'ється людське серце. Райт переходить на бік людей і захищає їх, бере участь у операції «Перехоплення», від результату якої залежить майбутнє і, хоч як дивно, минуле всієї планети.

Комп'ютерна графіка, спецефекти зроблено дуже професійно й якісно.

Візуальні ефекти для фільму виконані Industrial Light & Magic (ILM), а також Asylum fx і Rising Sun Pictures. МакДжи уклав договір із студією Stan Winston про створення реальних моделей деяких персонажів-термінаторів, з якими взаємодіють люди. Стен Вінстон, піонер спецефектів, творець оригінального внутрішнього скелета Термінатора, також працював над картиною. Персонажі, атмосфера – все зроблено дуже переконливо, змодельовані об'єкти важко відрізнити від реальних.

Не дивно, що бюджет картини склав 200 млн доларів. Проте саме коли витрачаються такі кошти, коли багато часу і сил вклали в картину, чекаєш якщо не шедевру, то принаймні якісного твору.

Сценарій, в якому немає нічого, окрім великої кількості вибухів, перестрілок, бійок і роботів, залишає бажати кращого. Сюжетний конфлікт картини можна вмістити у стандартний серіальний формат, без використання пафосної мови про долі людства. Немає епічності перших частин «Термінатора», немає глибини і підтексту, все дуже прямолінійно і просто. Фрази, які постійно звучать у перших частинах картини, не пов'язують їх, а лише викликають роздратування.

Після перегляду таких фільмів виникає питання: для чого була створена стрічка? Лише заради демонстрації спецефектів та приваблення глядачів надсучасною комп'ютерною графікою? Автори мають пам'ятати, що комп'ютерна графіка – це не самоціль кінематографа, а лише засіб, що має допомагати створенню того чи іншого образу. Адже, справді, «уявити собі сьогоднішній блокбастер без комп'ютерних ефектів практично неможливо»²⁵. Але й захоплюватися та перенасичувати картини комп'ютерною графікою – не варто.

У своїй книжці «Час і простір у кінематографі» Ірина Зубавіна вживає термін «дігітограф», тобто кінематограф у цифровому форматі, але вже з іншими орієнтирами і традиціями. Вживаємо термін «дігітограф»/від англ. digital – «цифра»/, щоб акцентувати на специфічності екранного видовища, орієнтованого насамперед на технологію, аби вирізнити серед інших фільмів, які, хоч і використовують технічні можливості, «проте залишаються у рамках художньо-естетичної традиції класичного кіно»²⁶.

Характерним для дігітографа є створення фантастичних світів, ілюзій надреальності, казкових персонажів, роботів та ін. Дігітограф в основному екранізує комікси («Людина-павук», «Люди Х», «Місто гріхів», «Бетман», «Матриця»), фантастику та фентезі («Володар перснів», «Гаррі Поттер», «Пірати Карибського моря», «Зоряні війни»), комп'ютерні ігри («Космос: Територія смерті», «Постал», «Хітмен»)...

Дігітограф частково перейняв стилістику комп'ютерних ігор. У фільмах герой дістав можливість змінювати і перегравати ситуації, відправлятися в минуле або в майбутнє, проживати кілька життів. Так само, як у комп'ютерних іграх, героя вбивають, а в наступному епізоді він знову оживає – і так по колу («Космос: Територія смерті», «Постал», «Хітмен»).

У глядачів під час перегляду картини губиться межа між світом реальним та ірреальним, так само, як у гравця в комп'ютерному клубі під час сеансу. З ігрової моделі життя і складається більшість картин цифрової ери дігітографа. Характерною рисою таких картин є кліповість, екшн, зосередженість на сюжеті, а не на внутрішніх переживаннях героїв.

У комп'ютерних іграх неважливо, хто ти і хто твій ворог, головне – перемога, так само в картинах спростовуються образи, не враховується психологія героя, його почуття та емоції. Герої картин не мають майже нічого людського, вони перетворюються на машини, на роботів, на засоби для здобуття нових перемог.

Смерть уже не лякає, ріки крові здаються звичним явищем, вбивства – метою життя... У картині «Місто гріхів» (2005) Роберта Родрігеса (за романом Френка Міллера) головні герої – це кілери, маніяки, людожери, метою життя яких є помста і вбивства. Виникають прямі аналогії з комп'ютерними іграми та коміксами – персонажі наділені кількома життями, вмирають і з'являються знову у наступній новелі. Вбивство і кров більше не жахають глядача – у кожному епізоді вона різного кольору – жовта, синя, біла. Глядач, ідентифікуючи себе з поліцейським (Брюс Вілліс), намагається врятуватися від смерті, яка чатує на кожному кроці. Все це нагадує ігрове поле комп'ютерної гри, де герої проживають життя не в реальному часі. Тут дається десять життів і можна виправити свої помилки, а коли щось не подобається – запустити гру спочатку. Така спрощена модель життя характерна для багатьох картин дігітографа («Матриця», «Термінатор», «Робокоп», «Хижак проти чужих»), коли художній образ замінюється примітивними штампами і на перший план виходить комп'ютерна графіка та екшн. Часто героїв зображають не як людей, а як ігрові персонажі – спрощено і однаково, вони створені лише для певних дій, можуть бути перепрограмовані, але вже майже не мають свого внутрішнього світу, втратили індивідуальність.

Саме такі фільми нині набули поширення. Глядача вони приваблюють більше, ніж психологічні драми, над якими потрібно замислитись. Приємніше розслабитися і подивитися щось про галактики, вибухи і роботів – аби не перейматися повсякденними турботами. Адже справді – «час, певні історичні умови, соціально-людські катаклізми формують поетику, позначаються на інструментарії художнього спілкування»²⁷. Невже зараз насправді з'явилася потреба в спрощених екранних образах, у примітивізації художніх фільмів, у створенні заміників справжньої кінематографічної культури?

Комп'ютерні технології часто використовують для привертання уваги глядача, у «споживацьких» картинах. Авторський кінематограф частіше використовує традиційні методи, щоб не відвертати увагу від самої суті фільму на зовнішні ефекти. Однак це дві зовсім різні кінематографічні течії. Хотілося б, щоб і «споживацькі» картини були зроблені якісно та професійно, і комп'ютерну графіку використовували лише для поглиблення змісту картини, а не заради моди.

Цифрові технології вивели кінематограф на новий рівень творення екранного світу. Завдяки комп'ютерним технологіям відбувається непо-

мітний обман глядача шляхом постійних перетворень: форми пластично трансформуються завдяки морфінгу («розтягування по точках»), що забезпечує непомітність поступового перевтілення («Термінатор – прийде спаситель» МакДжи); також компоузінг легко може перетворити двовимірний простір у тривимірний; існує цифровий аналог традиційного «напливу», який дає змогу зберігати у кадрі попередні зображення²⁸. Отже, реальність у цифровому дублі – це зовсім не та реальність, що була на плівці. Тепер у більшості цифрових картин режисери вдаються до тих чи інших ефектів, «покрашують» реальність, вносять певні зміни. Це свідчить про те, що вже немає люм'єрівської реальності окремо від «спецефектів» Мельєса. Відбулося поєднання різних шляхів розвитку кінематографа у комп'ютерну еру дідітографа.

Комп'ютерна графіка серйозно змінює онтологічний статус фотографічного зображення, яке є основою фундаменту кіно (А. Базен, З. Кракауер тощо). Представники альтернативної позиції (Дзига Вертов, Сергій Ейзенштейн та ін.) акцентували увагу на здатності кіно реорганізовувати, змінювати фізичну дійсність. У кіно (так само, як і у фотографії) з'явилася можливість відтворити зображення, якого ніколи не існувало насправді, створити нові предмети, міста і навіть галактики.

Комп'ютерна графіка піддає сумніву необхідність зв'язку між камерою і позафільмовою реальністю. Присутність того й іншого відтак не є необхідною. Творення невидимого, того, що взагалі не існує, нині є можливим завдяки комп'ютерним технологіям. Наприклад, картина «Володар пернів» (Пітер Джексон / Peter Jackson, 2002) наполовину складається зі змодельованої дійсності. Комп'ютер дає можливість ігнорувати індексне відношення фотографії до реальності, перетворюючи зображення в пікселі, які можна трансформувати, переробляти і змінювати. Можливість змінювати цифрові дані піддає сумніву значущість кінокадрів як документів реальності. Однак можливість змінювати реальність не є чимось обов'язковим, тобто цифрові кадри можуть бути абсолютно достовірними й «індексними».

Нові горизонти використання комп'ютерних технологій у кінематографі відкрив Едмон Кушо. Науковець присвятив чимало теоретичних робіт питанням взаємовідношення образу і комп'ютерних технологій. У роботі «Розсіювати врізнобіч» (1990, у співавторстві з Мішеlem Бретом і Марі-Елен Трамюс) на екрані з'являється кульбабка, яка коливається. Якщо на екран дмухати, то біле насіння кульбабки починає відриватися від стебла і плавати у повітрі — як це відбувається зі справжньою квіткою. Коли глядач «здмухує» все до кінця, на екрані з'являється нова кульбаба. Виступивши на захист подібного «процедурного» мистецтва, Мішель Брет стверджував, що «...на відміну від традиційної роботи художника з матеріальними об'єктами, використання комп'ютера дає можливість ближче наблизитися до усвідомлення самої суті творчого процесу»²⁹.

Важливим кроком у розвитку об'ємних комп'ютерних зображень став проєкт Ніколь Стенджера «Ангельські зустрічі» (1991), який започаткували в Массачусетському технологічному інституті і продовжили в Університеті Вашингтона (Сіетл). Спеціальні очні датчики дають змогу глядачеві керувати своєю подорожжю віртуальним простором живописних садів, заповнених штучними органічними формами. Індивідуальний маршрут, втім, фіксується в пам'яті комп'ютера і може бути потім продемонстрований іншим глядачам.

Візуально не дуже ефектну, але концептуально цікаву ідею реалізував у своїй праці «Випадкове переродження» (1989) Жан-Франсуа Лакалмонті³⁰. Вихідним матеріалом були довільні графічні знаки, виконані тушшю на папері, які поєднувалися комп'ютером в якісь псевдовипадкові структури, що моделювали ефект несвідомого художнього руху. Кожна з фігур народжувалася і була присутня на екрані протягом десяти секунд, потім зникала. Отже, глядачеві в максимально абстрактному вигляді було представлено народження і смерть чистої форми.

Сьогодні велика увага приділяється різним аспектам представлення в кіно віртуальної реальності, де людина разом з комп'ютерним зображенням стає частиною віртуального світу. В сучасному інформаційному суспільстві ми нафантазували симульовану реальність, віртуальний всесвіт, очищений від усього небезпечного або негативного. Новітня реальність тепер замінила собою реальність справжню, витіснивши її на периферію. Це яскраво продемонстровано на прикладі таких фільмів як «Вони живуть» Джона Карпентера (1987), «Шоу Трумена» Пітера Віра (1998), «Гра» Девида Фінчера (1997), «Екзистенція» Девида Кроненберга (1999), «Матриця» Енді та Ларрі Вачовських (1999)...

Для поглиблення ефекту присутності глядача у віртуальній реальності в кінотеатрах встановлюють крісла з системою D-BOX Motion Code. Крісла починають синхронно рухатися з перебігом різних подій, які відбуваються на екрані. Глядач гостріше сприймає різноманітні динамічні сцени, наприклад вибухи, бійки, землетруси і т.д. Унікальна технологія D-BOX Motion Code включає набір запрограмованих дій, що закладаються для кожного фільму в індивідуальному порядку. Крім того, кожен глядач може налаштувати інтенсивність ефекту на своєму кріслі або взагалі відключити його.

Кінематограф присутньо відображає кожен епоху. Розглядаючи комп'ютерну графіку від самого зародження до найновітніших її досягнень, бачимо, як швидко відбувалася тиха комп'ютерна революція. Поява комп'ютерної графіки відкрила перед митцями нові можливості, дозволила творити нову віртуальну реальність. Сьогодні постійно змінюються межі свідомості й уявлень, з'являються нові засоби відтворення суб'єктивного світу людини на екрані. Але комп'ютерна графіка є лише засіб для відтворення задуму митця, не варто робити комп'ютерні спецефекти самоціллю кінематографа.

Комп'ютерні технології дуже швидко розвиваються, людська психіка не встигає адаптуватися до віртуальних світів, перетворень, метаморфоз, що відбуваються на екрані... Глядач втягується у ці світи, починає жити у цій гіперреальності, втрачаючи справжні життєві орієнтири. Зміщуються акценти – ріки крові, вибухи, перетворення людей на монстрів чи роботів стають звичними. Часто глядач іде в кінотеатри на екшн, аби подивитися на нові сучасні ефекти, побувати у віртуальному світі, забути...

Використовуючи комп'ютерну графіку, кінематограф відкрив багато можливостей створення надреальних речей або ж покращення реальності, створення певного ідеалізованого світу на екрані. Відбулися різноманітні перетворення – змінилася естетика, змістилися акценти художньої цінності картин, орієнтири глядачів. Все це потребує детального осмислення та аналізу, аби зрозуміти, куди крокує майбутнє кінематографа чи, може, уже дігітографа?..

¹ Орлов А. Магия природы и магия творца [Електронний ресурс] / Алексей Орлов // Компьютерра. – № 22. – 27.07.2000. – <http://offline.computerra.ru/2000/351/2692/>

² Живопись и графика в рамке монитора: немного истории [Електронний ресурс] // Журнальный зал (ЖЗ) <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/10/galerea.html>

³ Manovich L. The Language of New Media [Електронний ресурс] / L. Manovich. – Chicago : University of Chicago Press, 1993. andreknoerig.de/portfolio/03/bin/resources/manovich-langofnewmedia.pdf

⁴ Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі : Монографія / Зубавіна І. Б. – К. : Щек, 2008. – С. 397.

⁵ Теракопян М. Назад в будущее : Компьютерные технологии в кино / Мария Теракопян // Искусство кино. – 2007. – № 9. – С. 65–71.

⁶ Зубавіна І.Б. Час і простір у кінематографі / І.Б. Зубавіна – К. : Щек, 2008. – С. 397.

⁷ Компьютерная графика. [Електронний ресурс] // Википедия – свободная энциклопедия : http://ru.wikipedia.org/wiki/Компьютерная_графика

⁸ Комбинированные киносъемки / [Гольштейн Л.Г. Сенотов Г.П., Лейбов Я.Л., Глебов В.А.] – М. : Искусство, 1972 г. – С. 3.

⁹ Живопись и графика в рамке монитора: немного истории [Електронний ресурс] // Журнальный зал (ЖЗ) : <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/10/galerea.html>

¹⁰ Там само.

¹¹ Сазерленд Айвен. Интернет-проект «Компьютерная история в лицах» [Електронний ресурс] :

<http://www.infhist.h1.ru/ppls/sutherland.html>

¹² Левкович-Маслюк Л. Николай Константинов : Знает ли кошка, что она не

настоящая [Электронный ресурс] / Леонид Левкович-Маслюк. – Компьютерра. – №.7 – 21.02. 2006 . –

<http://offline.computerra.ru/2006/627/254341/>

¹³ Теракопьян М. Назад в будущее : Компьютерные технологии в кино / Мария Теракопьян // Искусство кино. – 2007. – № 9. – С. 65–71.

¹⁴ Звёздные войны. Эпизод IV. Новая надежда. [Электронный ресурс] // Википедия – свободная энциклопедия : http://ru.wikipedia.org/wiki/Звёздные_войны._Эпизод_IV._Новая_надежда

¹⁵ Зубавина І.Б. Час і простір у кінематографі / І. Б. Зубавина. – К. : Шек, 2008. – С. 393.

¹⁶ Теракопьян М. Назад в будущее : Компьютерные технологии в кино / Мария Теракопьян // Искусство кино. – 2007. – № 9. – С.65–71.

¹⁷ Зубавина І.Б. Час і простір у кінематографі / І. Б. Зубавина. – К. : Шек, 2008. – С. 393.

¹⁸ Живопись и графика в рамке монитора : немного истории [Электронный ресурс] // Журнальный зал (ЖЗ) : <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/10/galerea.html>

¹⁹ Там само.

²⁰ Там само.

²¹ Там само.

²² Кто подставил Кролика Роджера? [Электронный ресурс] // SQD сайт обзоров : http://sqd.ru/movies/comedy/who_framed_roger_rabbit

²³ Зубавина І.Б. Час і простір у кінематографі / І. Б. Зубавина. – К. : Шек, 2008. – С. 395.

²⁴ Там само. – С. 396.

²⁵ Теракопьян М. Назад в будущее : Компьютерные технологии в кино / М. Теракопьян // Искусство кино. – 2007. – № 9. – С. 65–71.

²⁶ Зубавина І.Б. Час і простір у кінематографі / І. Б. Зубавина. – К. : Шек, 2008. – С. 398.

²⁷ Горпенко В.Г. Архітектоніка фільму : Режисерські засоби і спроби формування структури екранного видовища / В. Г. Горпенко. – К. : ДІТМ, 2000. – 118 с. – (Дія – драматургічні засади архітектоніки; в 5 т. – Т. 2).

²⁸ Зубавина І.Б. Час і простір у кінематографі / І. Б. Зубавина. – К. : Шек, 2008. – С. 401.

²⁹ Живопись и графика в рамке монитора : немного истории [Электронный ресурс] // Журнальный зал (ЖЗ) : <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/10/galerea.html>

³⁰ Там само.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ



**ПРОБЛЕМА ЧАСОВИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА У ЕСТЕТИЧНІЙ
СПАДЩИНІ А. ШОПЕНГАУЕРА**

У статті розглянуто концепцію часових видів мистецтва А. Шопенгауера.

Ключові слова: *музика, поезія, паралелізм, ритм, рима, сприйняття.*

В статье рассматривается концепция временных видов искусства А. Шопенгауэра.

Ключевые слова: *музыка, поэзия, параллелизм, ритм, рифма, восприятие.*

The article considers A. Shopengauer's conception of temporary kinds of art.

Keywords: *music, poetry, parallelism, rhythm, rhyme, perception.*

Ця стаття є продовженням нашої розвідки, представленої у «Науковому віснику» (вип. 4–5, К., 2009), предметом якої став аналіз просторових видів мистецтва – архітектури, скульптури, живопису у теоретичному доробку А. Шопенгауера. Зосереджуючи наразі свою увагу на часових видах мистецтва, а саме – поезії та музиці, ми чітко усвідомлюємо певну вразливість термінології, що її використовуємо, адже такий принцип систематизації мистецьких різновидів застосовувався А. Шопенгауером з певним нюансуванням. Філософ фактично оперував цими визначеннями, більш того вводив таку структуризацію, але тільки стосовно двох «полярних» видів мистецтва – архітектури і музики: «... архітектура існує тільки у просторі, не маючи ніякого відношення до часу, натомість музика – тільки у часі, не маючи ніякого відношення до простору»¹. Підставою для такого категоричного твердження А. Шопенгауера стають природні особливості архітектури і музики, що зумовлюють зосередження уваги вченого на проблемі ритму та симетрії: «*Ритм* – у часі те, що у просторі *симетрія* <...> так само як в архітектурі регулюючим і об'єднуючим началом є *симетрія*, в музиці такою є *ритм*»².

Категоричність висновку мислителя природно позначається на його подальшій концептуальній логіці, а саме – аргументації неможливості застосування принципу розподілу «просторові» – «часові» у контексті загальної моделі видової специфіки мистецтва: «Заперечення, що скульптура

і живопис <...> існують тільки у просторі, неправильне, оскільки їх твори, правда <...> опосередковано, все-таки пов'язані з часом, адже вони зображують життя, рух, дію. Так само неправильно стверджувати, що поезія, яка є мовою, пов'язана тільки з часом: це безпосередньо має відношення тільки до слів; матерія поезії є все суще, а отже просторове»³.

Як відомо, XVIII – початок XIX ст. актуалізує проблему морфології мистецтва (Г. Ф. Майер, М. Мендельсон, І. Г. Зульцер, І. І. Вінкельман, Г. Е. Лессінг та ін.), закладаючи підвалини подальших теоретичних розвідок на цьому терені. Власне, і напрям дослідження А. Шопенгауером видової специфіки мистецтва, і акцентуація ним уваги на її природних особливостях є показовим розвитком цієї тенденції, що зрештою дає підстави вченим другої половини XIX ст. вже безпосередньо оперувати визначенням «просторові» – «часові» мистецтва. Проте у контексті праці «Світ як воля та уявлення» німецький філософ застосовує визначення *витончені мистецтва*, вочевидь віддаючи в такий спосіб чергову данину поваги своєму науковому кумирові І. Канту. Більш того, види мистецтва, що їх розглядає А. Шопенгауер, – архітектура, скульптура, живопис, поезія та музика, – фактично повністю повторюють основний перелік, на якому базується структурна модель, розроблена його великим співвітчизником. Водночас підхід, запропонований А. Шопенгауером при вивченні цієї проблеми, виявляє певні перетини з концепцією ще одного німецького філософа – Г. В. Ф. Гегеля.

Сьогодні ми чітко усвідомлюємо, що наше твердження алогічне за своєю суттю, адже загальновідомим є категоричне неприйняття А. Шопенгауером теоретичних поглядів Г. В. Ф. Гегеля як таких. Проте, попри цей «хворобливий» антагонізм, неупереджений порівняльний аналіз певних аспектів спадщини вчених дає змогу виявити показовий збіг в їхніх теоретичних поглядах. З цього приводу вельми красномовно висловився ще один видатний співвітчизник Г. В. Ф. Гегеля та А. Шопенгауера – Ф. Ніцше, котрий охарактеризував мислителів як «ворожих братів-геніїв у філософії, котрі прагнуть до протилежних полюсів німецького духу і при цьому ставляться один до одного несправедливо, як можуть ставитися тільки брати»⁴. У цьому зв'язку показовою видається логіка відпрацювання Г. В. Ф. Гегелем і А. Шопенгауером проблеми видової специфіки мистецтва, що засвідчує очевидні концептуальні перетини на рівні загальної структури їхніх моделей.

Як відомо, гегелівський підхід базувався на ієрархічному принципі. Мистецтво проходить три стадії розвитку, що тотожні трьом формам мистецтва: символічній, класичній і романтичній. Саме у такому контексті філософ вибудовує свою модель видової специфіки мистецтва, згідно з якою вершиною символічної форми є архітектура, класичної – скульптура, перехідним етапом від класичної до романтичної стає живопис, здобутки романтичної стадії Г. В. Ф. Гегель пов'язує з музикою, тоді як поезія відкриває

вихід у «релігійне коло романтичного мистецтва». Цей завершальний етап в концепції вченого є принциповим, оскільки він вважає мистецтво, релігію та філософію основними чинниками «абсолютного духу». Ієрархічний підхід Г. В. Ф. до мистецтва неодноразово робив теорію вченого предметом серйозної критики в різні періоди розвитку естетичної науки. Проте саме його ознаки спостерігаються в авторській моделі видової специфіки мистецтва найжорстокішого критика Г. В. Ф. Гегеля – А. Шопенгауера.

Свою розвідку А. Шопенгауер так само розпочинає з аналізу трьох просторових видів мистецтва – архітектури, скульптури та живопису, що фактично повністю повторюють послідовність відповідних етапів гегельянської структури. Зміни пов'язані з двома останніми видами мистецтва – поезією і музикою, які у моделях філософів міняються місцями. Отже, для Г. В. Ф. Гегеля перехід на «якісно новий рівень», тобто у площину «релігійного кола», уможливорює мистецтво поезії, тоді як для А. Шопенгауера найвищою стадією є мистецтво музики.

Задля наголошення особливого статусу музики А. Шопенгауер назвав її «мета-мистецтвом», що офіційно закріпилося в традиції естетичної науки. Проте, на нашу думку, «повноцінне» усвідомлення привілею, який А. Шопенгауер надав цьому виду, вимагає усвідомлення наголосів, що були зроблені філософом при визначенні підходів до осмислення музики у порівнянні з іншими мистецькими різновидами. Отже прийом, що його А. Шопенгауер поклав у основу аналізу архітектури, скульптури, живопису та поезії, незважаючи на їх природну відмінність, фактично є ідентичним. Вчений декларує принцип естетичного аналізу, що природно позначається на рівні назв відповідних розділів: «До естетики архітектури», «Окремі зауваження до естетики образотворчих мистецтв», «До естетики поезії». Що ж до музики суто естетичний підхід А. Шопенгауера, вочевидь, вже не задовольняє, адже розділ, присвячений цьому виду мистецтва, він називає «До метафізики музики». Це, безперечно, впливає на «ієрархічну логіку» мистецьких різновидів у авторській моделі філософа, проте «винятковий» статус музики – на його думку, «дивного мистецтва» – визначають ще два моменти, що безпосередньо кореспондуються із лейтмотивом праці А. Шопенгауера «Світ як воля та уявлення».

Перший – вочевидь лежить у теоретико-методологічній площині. Фактично вчений ставить знак рівняння між творенням музики і «світом як уявленням, тобто природою»⁵. Подальший напрям його думки природно підпорядкований аргументації цієї тези, задля чого він вдається до показового зіставлення: «Чотири голоси гармонії, тобто бас, тенор, альт і сопрано, або основний тон, терція, квінта і октава відповідають чотирьом сходинокам і низці істот, тобто мінеральному, рослинному, тваринному світові та людині»⁶. Ми не зосереджуватимемося на подальшому обґрунтуванні філософом цієї ідеї, натомість звернімо увагу на прийом, застосований

А. Шопенгауером, а точніше – на його визначення. Отже, між процесом творення музичного мистецтва і світом як уявленням, на думку мислителя, є певний *паралелізм* (курсив А. Шопенгауера – *О.О.*). Нам здається, що підхід, обраний філософом, а насамперед термін, застосований ним, містить значний методологічний потенціал і може активніше використовуватися у дослідженні естетичної проблематики.

Другий момент, що його виокремлює А. Шопенгауер, стосується природної специфіки музичного мистецтва, а точніше його виняткових можливостей, характеризуючи які, вчений наголошував: «Оскільки музика, на відміну від усіх інших видів мистецтва, виражає не ідеї або ступені об'єктивації волі, а безпосередньо *саму волю*, то цим пояснюється, що вона діє на волю, тобто на почуття, пристрасті й афекти слухача, безпосередньо, швидко посилюючи і змінюючи їх»⁷. Водночас А. Шопенгауер відзначає паритет чуттєвого і розумового начала у музичному мистецтві, адже «коли говорять почуття, розум не залишається у повній бездіяльності»⁸.

Наведена теза філософа є показовим контраргументом позиції І. Канта, котрий, як відомо, пов'язував музику тільки зі сферою почуттєвого начала, що відповідним чином позначилося на її місці у контексті кантівської моделі видової специфіки мистецтва: «Якщо оцінювати види витончених мистецтв за тією культурою, яку вони дають душі, то в цьому розумінні <...> музика посідає найнижче місце <...>, оскільки має справу тільки з почуттями»⁹. Таким чином, проблему «ієрархічного догматизму» видової структури мистецтва навряд чи можна вважати виключно концептуальною прерогативою Г. В. Ф. Гегеля, адже використання принципу *паралелізму* відкриває можливості виявити приховані ознаки ієрархічного підходу і у моделях І. Канта, і в А. Шопенгауера. Паралелізм також дозволяє припустити існування між класиками філософської думки латентних дискусій, теоретичну значущість яких важко переоцінити, а це зайвий раз засвідчує доцільність переосмислення «класичних теорій» у добу некласичної естетики.

Як уже зазначалося, у розділі «До метафізики музики» А. Шопенгауер торкається питання жанрової структури музичного мистецтва, аналізує її специфіку, природні особливості тощо. Опанування ними, вочевидь, передбачає відповідну фахову підготовленість, що зрештою і спонукає музикознавців до активного залучення ідей філософа у цю галузь мистецтвознавства. Водночас теоретичний потенціал розмислів А. Шопенгауера, що формально розгортаються у сфері музики, стимулює транспонувати їх у площину міждисциплінарного підходу, який відкриває несподівані можливості для аналізу феномену сприйняття на теренах різних видів мистецтва.

Загальновідомо, що цьому питанню філософ приділяв неабияку увагу, хоча ці думки мислителя переважно були розчинені у контексті інших проблем, які мали самодостатній теоретичний статус. Зокрема, до явища

сприйняття та його похідних А. Шопенгауер звертається у контексті метафізичного виміру музики: «<...> мистецтво повинне збуджувати не самі стани волі, тобто справжнє страждання і справжнє задоволення, а тільки їх замітники – те, що відповідає інтелектові, стає образом задоволення волі, а й те, що більш чи менш протидіє інтелектові – образом більшого чи меншого страждання»¹⁰. На нашу думку, ця ідея А. Шопенгауера може відкрити серйозні теоретичні перспективи на теренах відпрацювання проблеми художнього образу взагалі і образної специфіки музичного твору зокрема, що до сучасної естетичної науки практично не залучалася.

Водночас самодостатній теоретичний потенціал, що містить процитований фрагмент, набуває свого розвитку у подальшій концептуальній логіці А. Шопенгауера, безпосередньо трансформуючись у площину психологічного виміру сприйняття твору музичного мистецтва: «<...> музика ніколи не завдає нам справжнього страждання і навіть у своїх найсумніших акордах дарує нам радість. <...> Коли ж у реальному житті з його страхами збудженою і закатованою стає сама наша воля, ми маємо справу вже не зі звуками і числовими співвідношеннями, а самі стаємо натягнутою, ураженою і тремтливою струною»¹¹.

Нам здається, що друга частина процитованого уривка дає можливість трансформувати її у площину мистецької практики другої половини ХХ ст., а саме – звернутися до роману А. Берджеса «Механічний апельсин», який згодом зумовив появу однойменного фільму С. Кубрика. Зважаючи, що успіх стрічки перевищив успіх її літературної основи, саме вона переважно потрапляла у поле зору естетичних та мистецтвознавчих досліджень. Ми так само неодноразово апелювали до складної образної системи картини С. Кубрика у контексті різних аспектів естетичної проблематики. Проте нині наше звернення до цього фільму стимульоване проблемою сприйняття музичного твору у тлумаченні А. Шопенгауера.

Як відомо, у стрічці, зокрема, йдеться про шедевр Л. ван Бетховена – «Ода до радості», що стає стимулом для збудження агресивного начала Алекса – головного персонажа картини С. Кубрика. Зазвичай більшість учених розглядали «Механічний апельсин» у контексті психоаналітичної теорії З. Фрейда, концентруючи увагу на інстинкті агресії, що домінує у позасвідомому героя М. Макдауела. Проте розмисли А. Шопенгауера відкривають можливість для іншого інваріанта інтерпретації цього образного рішення стрічки. Так, фактично наслідуючи висновок філософа, «збуджена воля» Алекса перетворює його на «натягнуту струну», а отже звуки геніальної «Героїчної симфонії» втрачають для нього свій життєствердний і гуманістичний зміст, стимулюючи натомість агресивні інстинкти героя.

Взагалі розділ «До метафізики музики» спонукає «вписати» його окремі положення у широкий естетичний контекст, де ці положення зокрема можуть бути інтерпретовані як наслідування А. Шопенгауером деяких

роздумів Леонардо да Вінчі. Так, суто фахові спостереження А. Шопенгауера стосовно законів гармонії приводять його до такого висновку: « <...> можна сказати, що <...> бас, який веде мелодію засобом насильницького переміщення, в розумінні нашої метафізики музики можна порівняти з брилою мармуру, якій насильницьким засобом надали образ людини; тому він таким дивовижним чином підходить до образу кам'яного гостя в “Дон Жуані”»¹².

А тепер вдамося до зіставлення думки видатного німецького філософа з позицією видатного італійського митця, котрий в одному з розділів свого «Трактату про живопис», що має назву «Суперечка живописця зі скульптором», в такий спосіб характеризує специфіку творчості представника скульптурного мистецтва: «<...> скульптор, працюючи над <...> твором силою рук і ударами, повинен знищити зайвий мармур <...>, який виходить за межі фігури»¹³.

Паралелізм, що простежується у загальному напрямі міркувань да Вінчі та А. Шопенгауера, на нашу думку, є очевидним. Відмінність виявляється на рівні, так би мовити, кінцевого результату. Так для італійського живописця «відсікання зайвого мармуру» є засобом висловлювання своєї «гіпертрофовано суб'єктивної» позиції, а швидше – очевидної зневаги до професії скульптора, котра чітко ототожнювалася великим італійцем із постаттю його постійного конкурента Мікеланджело Буонарроті. Натомість для німецького філософа застосування у теоретичній праці дещо образного підходу, з одного боку, позбавляє його концепцію надмірної схоластичності, а з другого, – засвідчує потужність асоціативного мислення А. Шопенгауера, відкриваючи йому вихід у площину діалогу видів мистецтва.

«Метафізична концепція» музики, розроблена філософом, стимулює до кооптування її певних ідей і в естетико-психологічну площину. Наразі зосередимося на одному положенні розвідки А. Шопенгауера, що будується на *паралелізмі* аналізу емоційно-психологічного стану індивіда та специфіці музичних ладів. Зокрема мислитель відзначав: «<...> так само, як існують два основні настрої, що притаманні всім, веселість чи принаймні бадьорість, і печаль або пригніченість, так само і в музиці існують два лади мажор <...> і мінор <...>, що співзвучні цим настроям»¹⁴. Розвиваючи свою думку, філософ дедалі більше заглиблюється у психологічний контекст, наголошуючи, що в «музиці існує вираз страждання, який не пов'язаний з больовим фізичним відчуттям <...>, але поза сумнівом є зрозумілим виразом скорботи, – мінор»¹⁵. Проте для нас найбільш показовим є «географічний наголос», що його філософ ставить на заключному етапі своєї концепції: «У північних народів, життя яких минає у важких умовах, <...> превалує мінор навіть у церковній музиці»¹⁶. Аналізуючи у своїх попередніх розвідках естетичний аспект спадщини А. Шопенгауера, ми торкалися питання впливу на німецького філософа ідей французьких просвітників, передусім, Ж.-Ж. Руссо

і Вольтера. Головний концептуальний акцент процитованого фрагмента відкриває можливість поміркувати щодо наслідування німецьким філософом також ідей Ш. Монтеск'є. Наше припущення стосується певних положень праці «Дух законів» французького мислителя і, передусім, проголошення Ш. Монтеск'є ідеї впливу географічно-кліматичних умов на особливості характеру індивіда: «Помірний клімат формує такі риси як войовничість, хоробрість, волелюбність та ін. Водночас у надто теплих країнах <...> люди є ледачими, розбещеними, покірними тощо»¹⁷. Розвиваючи свою думку, Ш. Монтеск'є здійснював вихід і у суспільно-політичну площину, наголошуючи на безпосередній залежності форм державного правління від географічного чинника.

Розмисли А. Шопенгауера стосовно домінування мінорного ладу у музиці композиторів північних країн вочевидь перегукуються з концептуальною логікою Ш. Монтеск'є, що дає змогу залучити їх у контекст проблеми художньої творчості та значно розширити можливості аналізу питання стимулів творчості митця, що її ми порушували у відповідному підрозділі нашої монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» (К., 2001).

Пріоритетний статус музики, визначений А. Шопенгауером, не послабив, проте, його уваги до мистецтва поезії. Певні аспекти цієї концепції ми розглядали у розділі «Шопенгауер як естетик» у монографії «Художня творчість: проект некласичної естетики» (К., 2008). Проте, оскільки тоді предметом нашого дослідження був загально естетичний вимір спадщини філософа, підрозділ «До естетики поезії» передусім спонукав до аналізу проблем, пов'язаних з понятійно-категоріальним апаратом, а саме – з двома класичними естетичними категоріями: трагічним і комічним. Тепер ми зосередимося на іншому аспекті шопенгауерівської моделі естетичного виміру поезії, що відкриє можливості безпосереднього виходу у площину феномену мистецької творчості.

Орієнтир, що його обирає філософ, фактично руйнує традицію, яка склалася у аналізі цього питання. Починаючи від доби античності до початку ХІХ ст., проблема мистецької творчості переважно була розчинена у контексті видової специфіки мистецтва. Набуття мистецькою творчістю самостійного теоретичного статусу пов'язують з першим десятиліттям ХІХ ст. (В. Татаркевич). Отож тим більш показовим видається підхід, запропонований А. Шопенгауером, адже, згідно з його позицією, розгляд конкретного виду мистецтва – наразі ним є поезія – фактично відбувається у контексті проблеми мистецької творчості.

Слід зазначити, що? осмислюючи низку питань, які стосуються особистості, котра реалізувала себе на теренах поетичної творчості, А. Шопенгауер, так би мовити, балансує на перетині естетичного, психологічного та етичного, доводячи, таким чином, доцільність міждисциплінарного підходу. Зокрема,

естетичний вимір природно виявляється у процесі аналізу філософом специфіки художнього образу: «Поет, як і кожний митець, завжди показує нам тільки одиничне, індивідуальне, але те, що *він* пізнав і хоче, аби ми пізнали у цьому індивідуальному все-таки (платонівську) ідею, весь рід, оскільки в його образах існує ніби відбиток людських характерів і ситуацій. Поет чи драматург дістає з життя і чітко описує <...> одиничне в його індивідуальності, але розкриває в ньому все людське існування»¹⁸.

Естетичний підхід домінує і у процесі осмислення А. Шопенгауером двох принципових чинників поетичної творчості: метра (ритму) і рими. «Сутність метра, або розміру як ритму, тільки у *часі*, – вважав філософ, – що є чисте споглядання а ргіогі, тобто відноситься, говорячи словами Канта, до *чистої чуттєвості*; натомість, рима – наслідок відчуття в органі слуху, а отже, – емпіричної *чуттєвості*. Тому ритм значно шляхетніший і достойніший допоміжний засіб, аніж рима, її і зневажали у давнину, і вона з'явилася в недосконалих мовах, що виникли у варварські часи, спотворивши мови давнини»¹⁹.

Взагалі у розділі «До естетики поезії» А. Шопенгауер розгортає оригінальний «дискурс рими», що дає змогу філософові провести паралелі між поезією і музикою, вийти у площину проблеми естетичного почуття тощо. Водночас, розвиваючи свої міркування стосовно цієї проблеми, А. Шопенгауер доходить висновку, що значною мірою рима виконує своєрідну репресивну щодо творчого процесу функцію: «Якби могли зазирнути у таємну майстерню поетів, то виявили б, що в десять разів частіше шукають думку до рими, ніж риму до думки, і навіть у цьому разі справа рідко обходиться без поступок з боку думки»²⁰.

Природу рими, її особливості та специфіку філософ досліджує вельми ґрунтовно, проте всі ідеї, що розгортаються у цьому напрямі, врешті-решт знову призводять А. Шопенгауера до ключового висновку щодо негативних наслідків римування у процесі поетичної творчості: «Навіть, коли гарні поети звертаються до цих рим, у їхніх віршах іноді помітна боротьба між римою і думкою, в якій бере гору чи одна, чи друга, інакше кажучи, або думка спотворюється через риму, чи рима задовольняється дуже слабким а *reui prest* (майже так, ніби так – *фр.*)»²¹.

На відміну від інших висловлювань мислителя наведене положення є не тільки загальнотеоретичним розмислом, а й набуває чітку конкретизацію. Так, задля аргументації своєї позиції А. Шопенгауер обирає творчість В. Шекспіра: «Через те, що Шекспір надав у своїх сонетах кожному рядкові іншої рими, я бачу доказ не відсутності витонченості, а гарного смаку»²². Процитований фрагмент спонукає узагальнити попередні розмірковування філософа і звернутися до вельми «сенсаційної» естетичної концепції, що належить Вольтерові.

Імовірно вольтерівські ідеї привертали особливу увагу А. Шопенгауера, адже серед класиків французького Просвітництва саме його ім'я загадується чи не найчастіше. Проте, загалом активно апелюючи до поглядів «веселого і люб'язного» Вольтера, німецький мислитель безпосередньо не звертався до тих роздумів французького філософа, що були пов'язані із «запереченням Шекспіра». Ці вольтерівські міркування, як відомо, розгорталися у контексті його моделі проблеми геніальності і зрештою сформулювали категоричне твердження про неможливість визнання англійського драматурга генієм.

Аргументи, що ними оперував Вольтер, базувалися на загальних критеріях геніальності, котрі визначила доба Просвітництва. Серед них особливе місце посідає питання смаку, що є однією з найголовніших ознак генія. Показово, що подібний орієнтир був притаманний і І. Кантові, який вважав смак «суперздібністю» і безпосередньо ототожнював із геніальністю: «Смак <...> є дисципліна генія, яка <...> робить його <...> відшліфованим, <...> керує ним...»²³. «Антишекспірівська концепція» Вольтера ґрунтувалася на думці, згідно з якою у цього митця «<...> був яскравий і потужний <...> талант, але не було жодного проблеску гарного смаку»²⁴. Ми реконструювали ці фрагменти ідей І. Канта і Вольтера, аби донести з ними погляди А. Шопенгауера, оскільки в концептуальній логіці, що домінує в його роздумах навколо питань ритму і рими та їх значення для процесу поетичної творчості, значною мірою відчувається «включення» філософа у естетичний контекст розмислів його видатних попередників.

Проблема мистецької творчості, що її розглядає А. Шопенгауер стосовно мистецтва поезії, дає змогу виявити і певний етичний вимір, який висвітлюється у дещо несподіваному ракурсі. Так, філософ відзначав: «Кожний поет неминуче вважає себе видатним, якщо він правильно зобразив те, що він пізнав, і його образ відповідає його оригіналові <...>. <...> йому потрібно тривалий час задовольнятися власним визнанням, доки до нього не прийде визнання світу. Водночас йому отруюють і його особисту оцінку власних творінь, переконуючи його, що він має бути скромним»²⁵. Наразі міркування А. Шопенгауера може відкрити нові аспекти у полеміці навколо концепції «морального віртуоза» А. Е. К. Шефтсбері, що активізуватиме розвідки у площині етичного параметра художньої творчості.

Психологічний вимір, що присутній у цій розвідці на паритетних засадах із естетичним та етичним, так само актуалізує звернення до низки принципових проблем. Ми зосередимося тільки на одній, але, імовірно, важливій для А. Шопенгауера, оскільки саме з неї він розпочинає аналіз розділу «До естетики поезії». Йдеться про явище уяви, що на ньому наголошує філософ пояснюючи сутність поезії, адже «<...> вона – мистецтво, яке словами приводить у дію здатність уяви»²⁶. Наступним кроком А. Шопенгауера стає вихід у сферу ще одного поняття – фантазії, що також лежить на перетині естетико-психологічного понятійного апарату. Проте найбільш показовим є

те, що філософа цікавить не фантазія поета, а фантазія реципієнта: «Завдяки тому, що матеріалом, в якому поезія подає свої образи, є фантазія читача, вона має ті переваги, що глибина задуму і витонченість твору відбиваються у фантазії кожного відповідно до його індивідуальності»²⁷.

Натомість інші види мистецтва, передусім образотворчі, пропонують «задовольнитися одним образом, однією фігурою, на яких у чомусь завжди лежатиме відбиток індивідуальності митця або його моделі, як суб'єктивний або випадковий, недійовий придаток, – звичайно, тим менше, чим об'єктивніший, тобто геніальніший митець»²⁸. Саме цим, вважав А. Шопенгауер можна пояснити, «чому поетичні твори мають значно сильніший, глибокий загальний вплив, ніж картини і статуї, які переважно залишають народ абсолютно холодним»²⁹.

Отже поезія, згідно з позицією філософа, має привілей порівняно з іншими видами мистецтва, і не тільки тому, що активізує фантазію читача, а й тому, що позбавляє людину постійного страждання, однією з форм якого є самотність. А. Шопенгауер наголошував на особливій потребі людини у спілкуванні, наголошуючи зокрема, що його відсутність може компенсувати тільки книга. Сьогодні розмисли мислителя актуалізують наші міркування щодо твору Б. Шлінка «Читець», який без перебільшення є явищем сучасної світової літератури.

Багатоаспектність цього роману, вочевидь, стимулюватиме дослідників інтерпретувати його образну систему і в контексті класичного психоаналізу (Едипів комплекс), і філософії екзистенціалізму (явище провини та відповідальності), і у зв'язку з іншими проблемами, що їх стимулює сучасна гуманістика. Проте для нас лейтмотивом твору Б. Шлінка є ідея *homo legens* – людини, котра читає, що безпосередньо співвідноситься з двома окресленими вище положеннями А. Шопенгауера, які стають для філософа визначальними аргументами щодо виняткових естетичних можливостей мистецтва поезії.

Отже, модель видової специфіки мистецтва, розроблена А. Шопенгауером, містить невичерпні теоретичні можливості, стимулюючи до осмислення і переосмислення ідеї видатного філософа, що ніколи не втратять своєї актуальності.

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. Собр. соч. : в 2 т. ; пер. с нем. – М. : Наука, 1993. – Т. 2. – С. 472.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Ницше Ф. По ту сторону добра и зла ; пер. Н. Полилова / Фридрих Ницше. Собр. соч. : в 2 т. – М. : Мысль. – 1990. – Т. 2. – С. 371.

⁵ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. Собр. соч. : в 2 т. ; пер. с нем. – М. : Наука, 1993. – Т. 2. – С. 467.

- ⁶ Там само.
- ⁷ Там само.
- ⁸ Там само. – С. 468.
- ⁹ Кант И. Критики эстетической способности суждения / И. Кант. Собр. соч. : в 6 т. – М. : Мысль, 1966. – Т. 5. – С. 248.
- ¹⁰ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. Собр. соч. : в 2 т. ; пер. с нем. – М. : Наука, 1993. – Т. 2. – С. 470.
- ¹¹ Там само.
- ¹² Там само. – С. 471.
- ¹³ Леонардо да Винчи. Суждения. – М. : ЭКСМО-ПРЕСС, 1999. – С. 30.
- ¹⁴ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. Собр. соч. : в 2 т. ; пер. с нем. – М. : Наука, 1993. – Т. 2. – С. 475.
- ¹⁵ Там само.
- ¹⁶ Там само.
- ¹⁷ Філософія : Курс лекцій / За ред. І. В. Бичко. – К. : Либідь, 1994. – С. 119.
- ¹⁸ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. Собр. соч. : в 2 т. ; пер. с нем. – М. : Наука, 1993. – Т. 2. – С. 450.
- ¹⁹ Там само. – С. 451.
- ²⁰ Там само.
- ²¹ Там само. – С. 453.
- ²² Там само.
- ²³ Кант И. Критики эстетической способности суждения / И. Кант. Собр. соч. : в 6 т. – М. : Мысль, 1966. – Т. 5. – С. 337.
- ²⁴ Вольтер. Эстетика: Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения ; пер. и ком. В. Бахмутского / Вольтер. – М. : Искусство, 1974. – С. 296.
- ²⁵ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. Собр. соч. : в 2 т. ; пер. с нем. – М. : Наука, 1993. – Т. 2. – С. 449.
- ²⁶ Там само. – С. 448.
- ²⁷ Там само.
- ²⁸ Там само.
- ²⁹ Там само.

Марина БРАТЕРСЬКА-ДРОНЬ

**ТЕМА КОСМОСУ В НАУКОВІЙ КІНОФАНТАСТИЦІ
(Філософський аспект)**

Стаття присвячена філософському контекстові науково-фантастичних фільмів космічної тематики, їх соціально-естетичній функції в культурному процесі.

Ключові слова: людина, космос, морфологія міфу.

Статья посвящена философскому контексту научно-фантастических фильмов космической тематики, их социально-эстетической функции в культурном процессе.

Ключевые слова: человек, космос, морфология мифа.

The article is devoted to the philosophic review of science fiction films of space theme, its social-aesthetic function in cultured process.

Keywords: human, space, morphology of myth.

«Ты в земных зеркалах не найдешь своего отраженья».

В. Шефнер

Безмежна глибина неба, загадкове сяйво далеких зірок, нескінченність всесвіту – усе це з далеких часів вабило й захоплювало людську свідомість. Міф про Ікара протягнувся червоною ниткою крізь усю історію нашої цивілізації. У різних формах учені, письменники, митці намагатимуться доторкнутися до далеких світів космосу, зустрітися й пізнати Невідоме.

Тема космосу з'являється в художній традиції, насамперед літературі, досить давно. Проте за часів Просвітництва фантастика збагачується елементами науковості. Чимало блискучих здогадок, що значно обігнали свій час зустрічаємо у Сірано де Бержерака («Інший світ, або Держави та імперії Місяця» 1657, «Держави та імперії Сонця» 1662), Вольтера («Макромегас» 1752).

Кардинальним етапом на цьому шляху філософського осмислення теми космосу стають твори доби науково-технічного прогресу, насамперед Ж. Верна, який цілеспрямовано вносить у фантастику логіку наукового

дослідження («З Землі на Місяць», 1865), а також романи Г.-Д. Веллса «Війна світів» (1898) і «Перші люди на Місяці» (1901).

Необхідно також згадати одного із засновників сучасного ракетобудування К. Ціолковського, який також був поміж початківців космічної фантастики. Йому належать літературні твори: «На Місяці» (1893), «Мрії про землю і небо» (1895). «Життя в міжзірковому просторі», «Поза Землею» (1916), «Тяга зникла» (1933). До речі, саме він уводить у російську мову такі слова, як: «дирижабль», «звездолет», «ракетоплан».

На екрані космічна тематика з'являється буквально з перших кроків молодого мистецтва: «Мандрівка на Місяць» (1902) і «Подорож крізь неможливе» (1904), реж. Ж. Мельєс). Втім, французький режисер використовує фантастичні прийоми насамперед із метою відтворення різноманітних кінематографічних трюків, розширення естетики кіно, звичайно, про філософію космосу не йшлося.

Першою радянською науково-фантастичною стрічкою прийнято вважати фільм Я. Протазанова «Аеліта» (1924), створений за однойменним романом О. Толстого. Роман був написаний у дусі свого часу. Центральне місце посідав класовий конфлікт між землянами, що репрезентували прогресивний суспільний устрій, та марсіанами – представниками реакційної влади.

У романі мав місце також другий пласт – науково-фантастичний, в основу якого покладалася теорія міжпланетних сполучень К. Ціолковського. Тема космічних подорожей у 20-ті роки ХХ ст. набула досить широкої популярності.

Від початку роботи над фільмом Я. Протазанов переймався насамперед проблемами сучасності. На порядок денний висувалися завдання перетворення не тільки нашого суспільства, а й цілого світу. І вирішувати їх слід було негайно. Гаслом дня стала теза – «Ближче до життя!». У фінальних кадрах з'ясовувалося, що подорож на Марс була лише чудовим видінням героя і він, із словами «Досить мріяти, нас чекають нові, реальні справи!», спалював креслення космічного корабля, а з ними і свою мрію.

Отож фільм ніби відхрещувався від фантастики і водночас закладав підвалини майбутніх розвідок інопланетних світів.

На західному екрані був помітний фільм «Жінка на Місяці» (1928, реж. Фріц Ланг), консультантом якого став відомий учений у галузі ракетної техніки Герман Оберт. Саме він спеціально для картини намалював балістичні траєкторії ракети й конструкції стартової платформи. Як свідчать історики, остання була настільки схожа на ті, що розроблялися німецькими конструкторами для «Фау-2», що напередодні війни гестапо вилучило із прокату всі копії фільму.

У цілому, світовий кінематограф 1920/30-х років не цікавився космічною тематикою, його більш приваблювали сюжети з містичним забарвленням, які передчували тоталітаризм, що дедалі більше набирив реальних рис.

Щоправда, варто згадати радянський фільм «Космічний рейс» (1936, реж. В. Журавльов). Постановка цієї картини значною мірою стала можливою завдяки ініціативі К. Ціолковського, який особисто брав участь у роботі над її створенням.

У центр сюжету «Космічного рейсу» було покладено традиційний для тих часів конфлікт між ученим-новатором, який мріє про політ на Місяць, і скептично налаштованим ученим-консерватором. Усі колізії розв'язувалися з найвною простотою і, звичайно, мали щасливий фінал.

Проте зображально-технічний бік, безперечно, заслуговував схвалення: ретельно були розроблені та виконані макети ангара та естакади, науково продумані й цікаво відтворені місячні пейзажі, створена ціла система спеціальних засобів для отримання ефекту невагомості.

Цікавість до космічної тематики починає наростати після Другої світової війни. Зокрема, друга половина 50-х – 60-ті роки минулого століття позначилися не тільки феноменом науково-технічної революції, а й економічним бумом у західних країнах і відносно сталим розвитком радянського суспільства.

Радянський Союз на правах першовідкривача космосу активно пропагує свої досягнення в цьому напрямі в різних сферах, зокрема в літературі та мистецтві.

Насамперед, неможливо обійти увагою сценарій науково-фантастичного фільму Олександра Довженка «В глибинах космосу» (1954). Саме в сценарній розробці «В глибинах космосу» вперше в історії радянської кінофантастики проблема освоєння космічного простору постала як складний шлях пізнання, на якому трапляються не тільки перемоги, знаменні відкриття, а й гіркі розчарування, непоправні втрати. Відображення трагічного значно розширили масштаби соціально-морального осмислення космічної тематики, емоційно збагатили її і філософськи поглибило.

Наприкінці 50-х на радянські екрани виходить стрічка ленінградського режисера Павла Клушанцева «Шлях до зірок» (1958), зроблений на перетині науково-популярного та ігрового кінематографа. Картина була присвячена сторіччю від дня народження К. Ціолковського. В ній ішлося про наукові розробки вченого, присвячені проблемам подолання земного тяжіння і засобам пересування навколоземним простором. Закінчувався фільм сценами фантастичного польоту людини у всесвіті.

На екранах з'являється низка фільмів космічної тематики: «Я був супутником Сонця» (1959, реж. В. Моргенштерн), присвячений польоту космічного корабля у міжпланетному просторі; «Небо кличе» (1959, реж. М. Карюков, О. Козир) – історія першого польоту на Марс; «Планета бур» (1961, реж. П. Клушанцев) – подорож на Венеру; «Мрії назустріч» (1963, реж. М. Карюков) – подорож на Марс.

Отож головним завданням науково-фантастичного кінематографа 60-х

років стало осмислення наслідків науково-технічного прогресу в соціальній та духовній сферах діяльності людини. У порівнянні з радянським західний кінематограф включився в цей процес дещо із запізненням.

Принциповим кроком у цьому напрямі стала стрічка англійського режисера Стенлі Кубрика «Космічна Одиссея-2001» (1968), знята за твором відомого письменника-фантаста Артура Кларка.

Пролог фільму віднесений у доісторичні часи, коли первісна людина, яка перемогла ворога, у радісному пориві кидає вгору кістку, яка на тлі зоряного неба перетворюється на космічний корабель. Так здійснюється одвічна мрія про опанування космічного простору. Авторі переносять нас у XXI століття. Під поверхнею Місяця знайдено таємничий чорний моноліт, падіння на нього сонячного проміння сигналізує на Сатурн, що космічна ера на Землі розпочалася. До Сатурна в повній секретності збирається експедиція. Її мета відома лише трьом ученим, які перебувають у стані анабіозу, та електронному мозкові, що керує польотом. Комп'ютер повинен приховувати навіть від капітана мету експедиції, що викликає в нього певні комплекси, відчуття своєї недовершеності.

Комп'ютер почергово розправляє з членами екіпажу. І якщо смерть людей показана безпристрасно, фактично без емоцій, то смерть електронної машини стає найбільш емоційно сильним епізодом фільму.

Капітан корабля, усвідомивши ситуацію, починає один за одним відключати блоки електронної пам'яті. Комп'ютер, як беззахисна людина, благає прощення, вмовляє не позбавляти його розуму. Поступово його мова стає плутоною, нескладною, переходить у нерозбірливе белькотіння, немов умирає жива істота.

Та найбільші суперечки викликав фінал стрічки. Герой Дейв Боумен після довгих поневірянь, чи то насправді, а можливо, у маренні бачить себе глибоким старцем, він простягає руку до загадкового моноліту, який уособлює нескінченний процес пізнання Істини. В останньому символічному кадрі з'являється людський ембріон – чи то як найвеличніша загадка людської природи, чи то як початок – кінець – і знов початок вічного життя, а можливо, як символ нерозривності людини з її рідною планетою.

Цікаво, що головний конфлікт як літературного твору, так і фільму «Космічна Одиссея-2001» розвивався, головним чином, у площині роботехнічної тематики, проте в назву було винесено тему космосу. І це було закономірно. Людині дуже важко побачити себе збоку, у звичних обставинах і ситуаціях розгледіти своє індивідуальне і неповторне. Необхідне *незвичайне дзеркало* – нестандартні, неземні умови, зустріч із принципово новим, невідомим, що могло б висвітлити під новим кутом зору унікальність людської природи, її переваги і вади, сильні й слабкі сторони її існування у всесвіті. І цим дзеркалом може стати Космос, який пропонує зустріч із Невідомим.

На початку 70-х років виходить ще одна знакова для космічної тематики кінострічка «Соляріс» Андрія Тарковського (робота над сценарієм якої розпочалася ще 1966 р.) за однойменним романом польського письменника Станіслава Лема.

Фільм не був сприйнятий одностайно й водночас. Порівнюючи екранний варіант «Соляріса» із літературним першоджерелом, дослідники часто протиставляли їх, звинувачуючи режисера в суттєвому відхиленні від головної ідеї роману, спрощенні його науково-пізнавальної лінії, руйнуванні самої системи фантастичних образів Лема.

Щодо А. Тарковського, він виділив три головні ідеї. Перші дві не надто розходилися з концепцією літературного замислу. Насамперед – це дослідження людини, яка опинилася в принципово новому, незвичному середовищі. По-друге, це історія людини (Кріса Кельвіна), яка розкаялася у своєму минулому й намагається пережити його знову, щоб змінити. І, нарешті, головна ідея, що випливала з попередніх – моральнісний (рос. «нравственный») аспект духовної еволюції людства, як запорука і гарантія його майбутнього.

Отож режисер, скоротивши науково-оглядову частину роману, доволі обережно переніс на екран головну ідею «Соляріса» – відповідальність людини за кожний свій вчинок. Разом із тим Тарковський пішов шляхом подальшої психологізації та драматизації образів героїв. Головною пружиною сюжету, мотивації вчинків і дій головних персонажів стала пам'ять минулого, спомини, що їх провокує мислячий Океан. На жорстокі дії людей, які піддали Соляріс жорсткому опроміненню, він відповідає вівісекцією їх потаємних думок і бажань, звертаючись до найзаповітнішого – людської совісті – почуття сорому, провини, розкаяння. І це випробування стає під силу далеко не кожному.

Центральний конфлікт між людиною і Солярісом розгортається, головним чином, у морально-етичному вимірі. Образ мислення Океану, його «моральнісні принципи» невідомі й незрозумілі людям. Як ця мисляча істота ставиться до незваних прибульців із далекої планети? Чи то вона просто досліджує їх, чи то хоче знищити, відшукавши найболючіші місця людей, а можливо, мріє нагородити їх заповітними, з її точки зору, дарами? Соляріс зондує пам'ять астронавтів, вилучаючи з неї найпотаємніші образи й матеріалізує їх. Проте усі ці «дарунки» прирікають людей на душевні страждання, нестерпний біль і докори совісті.

Проблема моральнісної відповідальності, толерантності й обережності в ставленні до Незнаного не дарма хвилювала польського письменника. Адже людина міряє космос параметрами своєї душі, у глибинах якої дуже важко розпізнати образ Всесвіту. Вустами одного зі своїх героїв Лем промовляв: «Ми вирушаємо в космос, налаштовані на все, тобто самотність, боротьбу, страждання і смерть... Ми зовсім не прагнемо освоювати космос, прагнемо

лише розширити Землю до його кордонів... Ми вважаємо себе лицарями святого Контакту... Це друга неправда. Ми не шукаємо нікого, окрім людей. Не треба нам інших світів. *Нам потрібно дзеркало* (курсив наш. – М. Б.-Д.). Ми не знаємо, що робити з іншими світами. Досить із нас одного цього, і він нас пригнічує»¹.

Витримавши суд совісті, Кельвін більш, ніж Снаут і Сарторіус, виявляється підготовленим до контакту із Солярісом. Тому Океан, а власне сам Кріс, повертає собі втрачений сенс життя – образ рідної домівки на маленькому островці Землі. «Людина – творіння Землі, похідне від усього життя планети. Вона створена з таких координат, про існування яких ми навіть і не здогадуємось і які будуть відкриті, можливо, через тисячоліття. Земля не пускає, і в різних світах не може бути однакових координат»².

Зйомки «Соляріса» відбувалися в непростих умовах, коли йшли під воду останні островці хрущовської «відлиги». Уже запрацювала так звана брежневська полиця, на якій, зокрема, опинилася досить цікава науково-фантастична картина «Таємнича стіна» (1967, реж. І. Повалоцька й М. Садкович), яка багато в чому випередила стрічки А. Тарковського «Соляріс» і «Сталкер». Посилення ідеологічної цензури дивним чином позначилося на науковій думці, а відтак і на науковій фантастиці.

Зокрема, російський учений-астроном зі світовим ім'ям Йосиф Шкловський ще на початку 60-х років у книжці, що набула великого розголосу «Всесвіт. Життя. Розум» (фактично забороненій у 70-х роках) науково обгрунтував теорію безлічі заселених світів у Всесвіті.

Проте у 70-ті роки точка зору вченого кардинально змінилася. Що ж могло спонукати науковця зі світовим ім'ям відректися від свого дітища? Річ у тому, що теорія безлічі заселених світів має принциповий філософський та історико-соціальний аспекти й безпосередньо стосується проблеми сенсу та перспективи існування нашої цивілізації. Від того – чи самотня людина в космічному просторі, чи в ньому існують інші розумні істоти, залежить стратегія й тактика нашого виживання.

Розширення кордонів Всесвіту, заселеного численними носіями розуму, обумовлює розширення звичних морально-етичних уявлень, свого роду «глобалізацію» етичних відносин. Потрібно було ламати традиційну шкалу цінностей, яка будувалася на келійних соціально-класових, національних, релігійних і т. ін. інтересах, і створювати нову на засадах універсальних, на загальногуманістичних цінностей.

Західна кінофантастика, і насамперед американська, в 1970-ті роки рухалася своїм шляхом, намагаючись поєднати пріоритети комерційного кінематографа з актуальними проблемами сучасності. Цей період позначився низкою цікавих науково-фантастичних стрічок, серед яких перше місце, звичайно, належить фільмові Джорджа Лукаса «Зоряні війни» (1977).

По суті Д. Лукас запозичив головну концепцію популярного телевізій-

ного серіалу «Зоряний шлях», перші серії якого з'явилися ще наприкінці 60-х рр. Це наріжні цінності американського суспільства – свобода (у відомих межах), рівність (у можливостях досягнення найвищих переваг суспільства), братерство (хоча б і галактичний бар, куди заглядають «пропустити склянку», і так по-земному з'ясувати стосунки представники різноманітних зоряних систем і галактик).

Водночас «Зоряні війни» мали значно ширший філософський контекст, ніж намагалися нав'язати йому деякі радянські аналітики, зокрема, протистояння двох соціальних систем – республіки (США) та імперії (СРСР). Як би ж це було справді так, картина не пережила б своє століття, і не сприймалася б зараз із непідробною зацікавленістю.

Насамперед, кінематографічне дітище Лукаса якнайкраще відповідало духові нової парадигми свідомості – антропокосмізму. «Космічні війни» відкрили принципово нову добу в мистецькому осмисленні глобальних проблем буття, екстрапольованих для масового споживача доби «хай теку». Спираючись на наукові знання й використовуючи новітні технології, Лукас створив казку, сповнену чудових пригод і одвічних почуттів, філософський зміст якої був замішаний на ідеалах маніхеїзму, середньовічних уявленнях про лицарську етику, сучасних поглядах про космічне призначення людини.

По-друге, режисер візуалізував одвічну загадку амбівалентності добра й зла, відтворивши універсальну модель багатовимірного й водночас єдиного світу, де добро й зло протистоять одне одному й водночас неподільні, де не існує абсолютного світла й темряви, а межа між ними часом досить ілюзорна. Як промовляє один із героїв кінострічки: «Багато істин є правильними з певної точки зору».

Водночас Лукас суттєво розширив кордони філософського тлумачення проблеми добра і зла, надавши їй космічного масштабу. Світ його героїв максимально демократизований, і в космічній боротьбі цілком персоніфікованого добра і зла знайдеться місце кожному громадянину всієї всесвіту. Гасло «Свобода, рівність, братерство!», руйнуючи кордони окремих держав, спільнот і навіть планет, вийшло на космічний щабель, набуваючи таким чином універсального значення.

У 80-х–90-х роках минулого століття виходить досить багато науково-фантастичних фільмів космічної тематики, створених у різних жанрах: жахів на кшталт «Чужого», масштабних бойовиків у стилі «action» – «Згадати все», «День незалежності», «П'ятий елемент», «Зоряний десант», симпатичних мелодрам – «Ворог мій», «Інопланетянин», потішних комедій – «Земні дівчата легко доступні», «Моя мачуха – інопланетянка», «Яйцеголови», «Люди в чорному» і т. д. Проте всі вони не стали знаковими явищами сучасного кінематографа.

На цьому тлі вирізняється фільм відомого американського режисера Джеймса Кемерона «Аватар» (2009). Недарма стрічці було приділено стільки

уваги спеціалістів різних галузей гуманітарних знань. Дослідники відразу розмежувалися на два табори: один – прибічників картини, другий – її пристрасних опонентів. Чимало думок було висловлено з приводу «Аватара». Багато хто вгледів у стрічці приховані міфологеми людської культури (давньоєгипетської, індійської, грецької, старослов'янської). Дехто побачив філософію майбутнього – гармонійної єдності в природі всього сушого, а дехто – глибинну кризу в системі людина–природа, соціальній сфері сучасного суспільства, панівній релігії – християнстві тощо. «Аватар» звинуватили у ненависті до людини і навіть у зоофілії й дендрофілії.

Що цікаво, кожен із цих поглядів, як у софістиці, мав свої позитивні аргументи. Це парадоксально, проте саме «Аватар» виявився найбільш універсальним явищем кіномистецтва, що насправді поєднало багатоаспектні й суперечливі прочитання філософської площини твору.

Хотілося б наголосити на головних філософських аспектах фільму Кемерона. Насамперед, режисер певним чином продовжував традиції, започатковані у «Зоряних війнах»: – ставлення людини до наріжної проблеми буття, – розуміння нею *добра і зла*.

Сама по собі символічною є назва фільму. «Аватар» у перекладі із санскриту означає – «той, хто сходить униз», тобто перевтілюється. В індуїзмі – це втілення бога в образах інших богів, людей або тварин, яке приходить із духовного світу задля порятунку визначених душ.

Насамперед, не може не впасти в око назва планети, на якій відбуваються події – «Пандора», та назва пандоріанського племені – «наві». Нава, як відомо, у слов'янській міфології – втілення божества смерті, символу потойбічного світу (на відміну від Яві – божества життя, символу поцейбічного світу). Нава зазвичай ототожнювалася із грецьким Аїдом, чи римським Плутоном, господарем царини мертвих. До речі, межа між поцейбічним і потойбічним світом була надто тонкою та ілюзорною, яку інколи могли перетинати навіть живі люди. Отож ця первинна відносність понять добра і зла, сьогодні стає на диво досить актуальною. Можливо, ми наближаємося до часів, коли, за висловом О. Довженка, кожна людина «носитиме у своєму серці царство свободи», отже, стане «по той бік добра й зла», буде собі і законом, і суддею, і виконавцем»*.

Звичайно, закономірно виникає питання – чи не є наша обмежена, партикулярна свідомість непідготовленою до скасування *традиційної* межі між добром і злом. Але, якщо це питання постало, його неможливо ігнорувати. І, скажімо, чому *правда* нашого світу (хоча і вона відносна), має бути *правдою* інших світів, не кажучи про *істину* всесвіту. Отож, можливо, нава інших світів може стати явою нашого світу. І, навпаки, ява нашого світу обернутися на наву інших світів. Людина не може досягнути всі причинно-наслідкові зв'язки і передбачити, яким боком обернеться добро чи зло. Автори фільму наголошують, що людина, за своїм бажанням, може перетворюватися на *іншу* особину, ява на наву, і навпаки.

Другий філософський пласт фільму – стосунки людини і природи, космосу. Ця тема не є новою для Кемерона. Людина дедалі більше намагається оточити себе штучним світом, облаштувати природу за своїм недосконалим образом й подобою, що, врешті-решт, може призвести до логічного апокаліпсису («Термінатор-1», 1984). І всі її технічні мудрощі, що начебто символізують велич людського розуму, не здатні захистити її від стихії природи, протистояти її силам, на це здатна лише любов («Титаник», 1997). Штучне середовище поступово знищує і людську душу. Не можна йти до інших світів, не давши ради своєму. Сьогодні багато говорять про гармонійні відносини з природою, проте далі красивих промов справа зазвичай не рухається.

Отож наві, за висловом самого Кемерона, – це одна з найкращих частин нас самих. Світ пандоріанців – віртуальний образ ідеальної гармонії людини і природи, їх коеволуційного існування. Зокрема, символічним є образ священного дерева Ейви, яке стає невід'ємною частиною життя наві. Тому «переселення аборигенів таке ж неможливе, як для дерев – перебігання на інше місце»³. Згадаємо, що сталося з корінним населенням Північної Америки, коли його вигнали зі звичного середовища проживання.

Картина Кемерона буквально насичена філософським духом пантеїзму. Рослини, тварини, людиноподібні істоти – усі вони утворюють єдину, неподільну і тому стали мікроструктуру всесвіту. Тут літають скелі, рослини розуміють одна одну, а люди на рівних спілкуються з тваринами, наприклад, із драконами – банші. Це в нашому світі дракон вважався персоною «non grata». І, незважаючи на те, що на Сході і в Південній Америці він був священною істотою, яка несла людям знання, ремесла, закони і символізувала вищу владу, їх нещадно знищували, починаючи зі старогрецьких героїв і російських Іванушок-дурників. Люди взагалі воліють нищити все, що стоїть вище за них. А от пандоріанці спромоглися домовитися із цією благородною, сміливою, хоча й норавливою істотою, і стали від цього тільки сильнішими.

Врешті-решт тільки разом з усім живим світом наві отримують перемогу над штучним світом людей, а разом із тим, перемогу над світоставленням техногенної доби.

Звичайно, авторам фільму можна дорікати передбачуваністю драматургічних ходів, примітивністю сюжету, казковою мультяшністю й т. ін. Проте міф покладається на простоту і упізнаваність героїв та сюжетних схем.

Однією з головних характеристик міфу як типу знання є формування цілісної картини буття, у якій людина усвідомлює себе невід'ємною частиною природного та соціального макрокосму. Зокрема у концепції Ернста Кассірера головною рисою міфу є різниця між сприйняттям «реального» та «уявного» між реччю та її образом. Образ з точки зору міфологічного

мислення являє собою саму річ, тобто він здатний її замінювати і діяти так само, як і вона. Так і герої фільму Грейс і Джейк (аватари, тобто «перевтілені») перевтілюються в жителів Пандори, перетворюється їх тіло, а разом із ним їхня душа.

Значимо, що сучасний етап розвитку людського суспільства характеризується *космізацією світогляду, формуванням нової універсальної свідомості*, тому звернення до образної системи міфів різних культур є цілком закономірним. Стрічка американського режисера звертається до архетипів людської свідомості, можливо, глибоко прихованих у позасвідомості, але впізнаваних і близьких кожному з нас. Вона зачіпає найпотаємніші струни людської душі, того що споріднює нас із довколишнім світом природи, робить невід'ємною частиною багатолікого космосу.

Моделюючи образи двох типів цивілізації, засади яких утворюють «традиції» (тобто найкращий досвід, знання, напрацьовані минулими поколіннями у спілкуванні з Природою) і «новаторство» (тобто прогрес, який передбачає нарощування матеріально-технічного потенціалу), автори картини ставлять актуальне запитання – чи може шлях, який обрало сучасне суспільство масового споживання і всіляких еготизмів, зробити людину щасливою, забезпечити їй гармонію і цілісність буття?

Мабуть, «Аватар» є найбільш знаковою візиткою кінематографа початку ХХІ ст. Проста і бажана філософська ідея єдності та суцільної гармонії, де всі почуваються безтурботними дітьми, проте улюбленими й захищеними великою матір'ю Природою – чи не є це мрією кожної сучасної мислячої людини?

Сьогодні наукова фантастика космічної тематики виконує функцію не тільки естетичну, а й соціальну. Завдяки просвітницьким, популяризаторським, евристичним і футурологічним можливостям вона аналізує зв'язки в системі Людина – Всесвіт, розширюючи таким чином кордони людської свідомості, психологічно та інформаційно підготовлюючи до нових відкриттів і зустрічей із Незнаним. Космічна фантастика дає змогу пильніше вдивитися у свій земний образ і, головне, відчутти себе не самотнім у безмежному просторі Всесвіту.

¹ Лем С. Солярис / Станислав Лем // Избранное. – Кишинев, 1978. – С. 534.

² Леонов Л. По координатам жизни / Л. Леонов // Вопросы литературы. – 1966. – № 6. – С. 98.

³ Полтавец Е. Прощание с Пандорой / Е. Полтавец // Наука и религия. – 2010. – № 4. – С. 56.

ІСТОРИОГРАФІЯ. ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО



**«ВИННІ У НЕВИКОНАННІ ЦІЄЇ ПОСТАНОВИ ПІДЛЯГАЮТЬ СУДУ
ВІЙСЬКОВО-РЕВОЛЮЦІЙНОГО ТРИБУНАЛУ»**

**(Документи та матеріали з історії взаємин радянської влади
та кінематографа в 1918–1919 рр.)**

У статті розглянуто нормативно-правові аспекти діяльності радянських органів влади в 1918–1919 рр. у галузі кінематографа. Публікуються документи з обліку, контролю, націоналізації кінопідприємств.

Ключові слова: кінотеатри, кінофабрики, облік, цензура, націоналізація.

В статье рассмотрены нормативно-правовые аспекты деятельности советских органов власти в 1918–1919 гг. в сфере кинематографа. Публикуются документы по учету, контролю, национализации кинопредприятий.

Ключевые слова: кинотеатры, кинофабрики, учет, контроль, цензура, национализация.

The article considers the normative and legal aspects of the Soviet authorities activity in 1918–1919 years in the realm of cinema. Papers on accounting, control and nationalization of cinema enterprises are published.

Keywords: Movie theater, film factory, accounting, censorship, nationalization.

Слова, винесені в заголовок публікації, – зовсім не випадкові. Ними закінчувався майже кожен наказ, постанова чи розпорядження органів радянської влади в галузі кіно. І не лише кіно. Аналогічні документи (можливо, за деякими винятками) видавалися стосовно різних галузей народного господарства. Робилося це задля єдиної мети – утримання влади. А методи терору набули доволі значного поширення скрізь і всюди, ставши ледь не синонімом більшовицького режиму.

Потреба вивчення й аналізу перших кроків радянської влади галузі кіно давно вже стоїть на порядку денному. Актуальність цієї теми полягає не лише в заповненні маловідомих сторінок історії, а й у вивченні досвіду (і позитивного, і негативного), його врахуванні в нинішніх реаліях розвитку національного кінематографа.

Зазначена проблематика за радянської доби перебувала в полі наукових інтересів українських кінознавців, зокрема, О. Шимона¹, І. Корнієнка². Г. Журов та А. Жукова готували збірник документів і матеріалів з історії кіно³. Віддаючи належне роботам цих дослідників, водночас не можна оминати й того факту, що на їхніх працях неминуче позначилися ідеологічні обмеження. Також в означений період окремі документи були опубліковані в збірниках, присвячених культурному будівництву⁴. Їх підбір здійснювався в такий спосіб, що вони не відображають ані загальної картини, ані особливостей взаємин радянської влади та кінематографа. Власне, ці видання й не ставили за мету такі завдання. А окремого збірника документів з історії українського кіно, на жаль, не видано. Більшою об'єктивністю позначені праці сучасних кінознавців Л. Госейка⁵, В. Миславського⁶. Загалом слід відзначити, що дана проблематика ще не стала предметом окремого наукового дослідження.

Мета публікації – подати комплекс нормативно-правових актів, пов'язаних із діяльністю радянської влади стосовно «десятої музи». Обрана форма дає змогу доволі неупереджено продемонструвати заходи нової влади в згаданому напрямі.

Значний масив документів визначив і хронологічні рамки публікації. Це 1918–1919 рр. В означений період владу в Україні три рази захоплювали більшовицькі війська, переважну більшість яких становили вихідці з Росії.

Унаслідок Першої українсько-більшовицької війни (грудень 1917 – квітень 1918) була окупована територія Української Народної Республіки (зокрема, наприкінці січня 1918-го – Київ). Утім більшовикам не вдалося надовго закріпитися на захопленій території. Після підписання Брестського договору та під тиском німецьких військ, запрошених Центральною Радою, розпочався швидкий відступ Червоної армії на російські терени.

Друга українсько-більшовицька війна (грудень 1918 – грудень 1919) спричинилася до більш тривалої окупації українських земель. На початку січня 1919-го було захоплено Харків, а на початку лютого – Київ. Ці міста під тиском Об'єднаних армій УНР і ЗУНР і Добровольчої армії більшовики залишили наприкінці серпня 1919 р. Але ненадовго. Скориставшись суперництвом українців і денікінців, підрозділи Червоної армії знову розпочали наступ. 11 грудня 1919 р. більшовицькі війська вступили до Харкова, а 16 грудня – до Києва.

Окупувавши українські терени, нова влада проголосила республіку. Усталеної і офіційно закріпленої назви вона не мала. Вживалися різні назви: «Україна – Республіка Рад робітничих, солдатських і селянських депутатів», «Українська Республіка», «Українська Робітничо-Селянська Республіка», «Українська Радянська Республіка», «Радянська Україна», а також «Українська Народна Республіка». Остання назва мала ввести в оману українців (за аналогією з Українською Народною Республікою, проголошеною ще 7 (20) листопада 1917 р. III Універсалом Центральної Ради)

та схилити їх на бік більшовиків. До речі, офіційний друкований орган більшовиків спочатку мав назву «Вісник Української Народної Республіки». Лише декретом Робітничо-Селянського Уряду України від 14.01.1919 встановлено остаточну назву «Українська Соціалістична Радянська Республіка» (УСРР). З незначними змінами вона дійшла до 1991 р., коли постала незалежна держава – Україна.

Обмежений обсяг статті унеможливив публікацію всіх виявлених джерел. Пропоновані матеріали й документи стосуються головним чином обліку кінопідприємств і кіноапаратури, встановлення контролю над кіноустановами, часткової націоналізації.

Нормативно-правові акти з питань кінематографії видавалися різними державними органами: Раднаркомом, Всеукраїнським кінокомітетом, Комісаріатом Головного управління мистецтв та національної культури⁷, органами місцевої влади... Найбільше ж – Всеукраїнським кінокомітетом.

Слід звернути увагу й на той факт, що деякі з наведених документів фактично дублюють один одного. Так, переїхавши в березні 1919 р. до Києва, Всеукраїнський кінокомітет видавав дуже схожі постанови, що й у попередній період (під час перебування у Харкові). У той же час до переїзду кінокомітету з Харкова аналогічні накази з питань кінематографії в Києві видавав Комісаріат Головного управління мистецтв та національної культури. Окрім неупорядкованості державного життя, це, зокрема, зумовлювалося географічною обмеженістю дії розпоряджень кінокомітету, незважаючи на задекларований ним всеукраїнський статус. А також до певної міри несприйняттям новоявленого «харківського центру» «київським» (в особі Головного управління мистецтв та національної культури, хоча і з приставкою «Комісаріат», основу якого становили працівники ще з часів Української Держави П. Скоропадського та відновленої Української Народної Республіки на чолі з Директорією), а відтак і намаганнями скласти конкуренцію. Причому стосувалося це не лише кінематографа, а й інших мистецтв. У такій ситуації вважаємо за потрібне подати документи обох вищезгаданих управлінських структур.

Більшість з наведених документів були оприлюднені в тогочасній періодиці. Деякі – згодом продубльовані в «Собрании узаконений и распоряжений Рабоче-Крестьянского Правительства Украины». При підготовці публікації автор узяв за основу газетні матеріали, бо в збірниках, що вийшли пізніше, є деякі неточності та помилки. Аналогічна ситуація з архівними матеріалами: справляється враження, що оригінали цих документів втрачені, а копії – це лише передруки з газет (з посиланням на дату періодичного видання).

Поза увагою в публікації залишилися такі важливі напрями, як формування органів управління кіносправою, організація власного кіновиробництва, подальша націоналізація кінематографа та ін. – вони мають лягти в основу подальших досліджень. Географічно документи охоплюють головним чином

Київ і Харків. Водночас актуальним залишається дослідження процесів, що відбувалися в інших регіонах України. Це не менш перспективні напрями подальших наукових пошуків.

ПОСТАНОВА КИЇВСЬКОГО ВІЙСЬКОВО-РЕВОЛЮЦІЙНОГО
КОМІТЕТУ ПРО ВІДНОВЛЕННЯ РОБОТИ МАГАЗИНІВ, ТЕАТРІВ
І КІНЕМАТОГРАФІВ

не пізніше 29 січня 1918 р.*, м. Київ
От Военно-револ[юционного] комитета
Ко всем гражданам г. Киева

Граждане!

Революционная советская власть в Киеве укрепляется с каждым днем прочнее и прочнее. Ею приняты самые решительные меры к установлению в Киеве твердого революционного порядка. Население должно придти в этом на помощь советской власти. Жизнь должна по возможности скорее войти в нормальную колею, все должны вернуться к своим обычным занятиям. Все магазины, театры, кинематографы, вся торговля и промышленные заведения и учреждения должны немедленно открыться. Истомленное население должно получить возможность удовлетворить все свои потребности.

Все за работу! Все к обычному труду.

Председ[сатель] В[оенно]-рев[олюционного]
ком[итета] *Андрей Иванов*⁸

Секретарь *Исаак Крейсберг*⁹

Комиссар по гражданским делам *Гр. Чудновский*¹⁰

*Известия Киевского совета рабочих и солдатских депутатов. — К., 1918.
— 30 января. — [№ 1]*

НАКАЗ КОМІСАРА В ЦИВІЛЬНИХ СПРАВАХ м. КИЄВА ПРО
ВІДНОВЛЕННЯ РОБОТИ ТЕАТРІВ І КІНЕМАТОГРАФІВ

29 січня 1918 р.**, м. Київ

Предписание

На основании постановления Военно-революционного комитета предписываю всем театрам и кинематографам возобновить свою нормальную работу.

Комиссар по гражданским делам гор. Киева *Г. Чудновский*

29 января 1918 г.

*Известия Киевского совета рабочих и солдатских депутатов. — К., 1918.
— 31 января [№ 2]*

* Датується за наказом комісара в цивільних справах м. Києва про відновлення роботи театрів і кінематографів від 29 січня 1918 р. (див. наст. док-т).

** Датується за змістом документа.

НАКАЗ КОЛЕГІЇ СЕКРЕТАРСТВА НАРОДНОЇ ОСВІТИ
УКРАЇНСЬКОЇ РАДЯНСЬКОЇ РЕСПУБЛІКИ ПРО ВСТАНОВЛЕННЯ
КОНТРОЛЮ НАД ТЕАТРАМИ І КІНЕМАТОГРАФАМИ

17 лютого 1918 р., м. Київ

Приказ № 2

Всем Советам рабочих, солдатских и крестьянских депутатов

Полагая, что все кинематографы и театры служат, как и школа, народному просвещению, предлагаю Советам взять под свой надзор все театры, а в особенности театры миниатюр и кинематографы, следить за их деятельностью, направлять ее в сторону развития культурных сил народа и закрывать их, если они разрушают созидательную работу советской власти в области народного просвещения.

Коллегия народного просвещения на Украине:

*Вл. Затонский*¹¹, *Ст. Кокошко*¹², *Ф. Маслюк*¹³, *И. Назаров*¹⁴

Вестник Украинской Народной Республики. — К., 1918. — 17(4) февраля [№ 23]

РОЗПОРЯДЖЕННЯ КОМІСАРА В СПРАВАХ ДРУКУ
ПРО ЦЕНЗУРУ ПЛАКАТІВ І МАЛЮНКІВ

23 березня 1918 р., м. Харків

Распоряжение № 44

Настоящим предлагаю заведывающим кинематографов, театров и т.п. зрелищ доставлять для просмотра в Комиссариат по делам печати копии всех выставляемых для демонстрации публице плакатов и рисунков.

Комиссар по делам печати *Н. Мазанов*¹⁵

Известия Юга. — X., 1918. — 23 марта [№ 30]

ПОСТАНОВА ТИМЧАСОВОГО РОБІТНИЧО-СЕЛЯНСЬКОГО
УРЯДУ УСРР ПРО ПЕРЕДАЧУ ТЕАТРІВ І КІНЕМАТОГРАФІВ
ДО ВІДДІЛУ ОСВІТИ

15 січня 1919 р., м. Харків

О ТЕАТРАХ И КИНЕМАТОГРАФАХ

1) Все театры и кинематографы передать в ведение отдела просвещения.

2) Возложить на отдел просвещения обязанность разработать инструкцию местным советам о порядке заведывания театрами и кинематографами.

Председатель Времен[ного] Рабоче-Крестьянского

Правит[ельства] Украины [*Г. Пятаков*]¹⁶

Управляющий делами [*И. Кудрин*]¹⁷

Секретарь правительства [*М. Грановский*]¹⁸

15 января 1919 г.

ЦДАВО України. — Ф.2. — Оп.1. — Спр.13. — Арк. 51. Машинопис : Оригінал

Опубл.: Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. — X., 1919. — 18 января [№ 23]; Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-Крестьянского Правительства Украины. — 1919. — № 3 [23 января]. — С. 33.

ПОСТАНОВА КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО КОМІТЕТУ ПРО РЕЄСТРАЦІЮ КІНОПІДПРИЄМСТВ

18 січня 1919 р., м. Харків

Обязательное постановление № 1

Кинематографического комитета Комиссариата народного просвещения

Все владельцы электротeatров, иллюзионов, кинематографических прокатных контор, киноателье, кинолабораторий, фотографических и химических фабрик, складов и магазинов, технических контор, обслуживающих кинематографы, фабрик и складов угля для дуговых фонарей обязаны в трехдневный срок со дня опубликования сего постановления зарегистрировать свои предприятия в Кинематографическом комитете: Астраханская гостиница №24, ежедневно от 10 до 1 часу.

Неисполнение настоящего постановления влечет за собою предание суду революционного трибунала.

Председатель Комитета *А. Аркатов*¹⁹

Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. — X., 1919. — 18 января [№ 23]

ПОСТАНОВА КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО КОМІТЕТУ ПРО ЦЕНЗУРУ ФІЛЬМІВ

24 січня 1919 р., м. Харків

От Кинематографического комитета Комиссариата нар[одного] просвещения Врем[енного] Рабоч[е]-Крест[ьянского] Прав[ительства] Украины

Обязательное постановление № 2

1) Все владельцы электротeatров обязаны представлять на предварительный просмотр отдела цензуры и рецензий Кинокомитета демонстрирующиеся в их театрах картины по адресу: Сумская ул., 5, театр «Амбир».

2) В тот же отдел представляются рекламные плакаты в двух экземплярах.

Неисполнение означенного постановления влечет за собой предание суду рев[олюционного] трибунала и конфискацию картин.

Председатель Кинокомитета *А. Аркатов*

Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. — X., 1919. — 24 января [№ 27]

ПОСТАНОВА КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО КОМІТЕТУ
«ПРО ОБЛІК КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ КАРТИН, ПЛІВКИ,
АПАРАТІВ, ЧАСТИН ДО НИХ, ФОТОГРАФІЧНИХ АПАРАТІВ
І ПРИЛАДДЯ, ФОТОПРОДУКТІВ І ВУГІЛЛЯ ДЛЯ ЛАМП»

24 січня 1919 р., м. Харків

Об учете кинематографических картин, пленки, аппаратов,
частей к ним, фотографических аппаратов и принадлежностей,
фотопродуктов и углей для ламп

Все владельцы прокатных контор, фотографических и химических фабрик, складов и магазинов, как оптовых, так и розничных, равно как частные лица, торгующие означенными товарами и продуктами, обязаны в двухнедельный срок явиться в Кинокомитет (Астраханская гост[иница] № 24) за получением инструкций по сдаче на учет своих товаров, дальнейшему прокату и продаже.

С настоящего дня воспрещается продажа, вывоз из Харькова и перемещение на складах вышеуказанных товаров и продуктов без особого на то разрешения Кинематографического комитета.

Фирмы и лица, виновные в нарушении этого обязательного постановления, будут преданы суду военно-революционного трибунала, а обнаруженные картины, товары и продукты будут конфискованы.

Председатель Кинокомитета *А. Аркатов*

Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. — X., 1919. — 24 января [№ 27]

ОГОЛОШЕННЯ-ВИКЛИК ПІДВІДДІЛУ «ТЕАТР І МИСТЕЦТВО»
КАТЕРИНОСЛАВСЬКОГО ГУБЕРНСЬКОГО ВІДДІЛУ НАРОДНОЇ
ОСВІТИ ВЛАСНИКАМ ТЕАТРІВ, КІНЕМАТОГРАФІВ, КЛУБІВ,
КАБАРЕ І КОНЦЕРТНИХ ЗАЛІВ

9 лютого 1919 р., м. Катеринослав

Объявление

От подотдела «Театр и искусство» отдела народного просвещения

Всех без исключения владельцев, администраторов или заведующих театрами, кинематографами, клубами, кабаре и концертных зал в Екатеринославе, Амуре и Нижнеднепровске²⁰ подотдел «Театр и искусство» приглашает в отдел народного образования (Гостинная, 4) к секретарю подотдела в понедельник от 10 до 12 час[ов] дня для получения и заполнения опросных листов. Явка обязательна.

Заведующий подотделом *Ф. Г. Ямпольский*²¹

Известия Екатеринославского совета рабочих и красноармейских депутатов. — Екатеринослав, 1919. — 9 февраля

ПОСТАНОВА ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КІНОКОМІТЕТУ
ПРО РЕЄСТРАЦІЮ КІНО- ТА ФОТОПРИЛАДДЯ

21 лютого 1919 р., м.Харків

От Кинематографического комитета

Обязательное постановление № 4

Все фотографы, профессионалы и любители, все механические мастерские, магазины, лица, учреждения и ломбарды, имеющие фотографические и кинематографические аппараты, проекционные фонари, объективы, увеличители, материалы и фотопродукты, обязаны в четырехдневный срок зарегистрировать их в Кинематографическом комитете, улица Карла Либкнехта, № 4, кв. 2.

Неисполнение этого постановления влечет за собой предание суду революционного трибунала и конфискацию имущества.

Председатель Кинокомитета *А. Аркатов*

Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. — X., 1919. — 21 февраля [№ 50]

ДЕКРЕТ РАДИ НАРОДНИХ КОМІСАРІВ УСРР
ПРО ЕЛЕКТРОТЕАТРИ

25 лютого 1919 р., м. Харків

Декрет об електротейатрах

1. Електротейатри: имени Карла Либкнехта (б[ывший] «Ампир»), Розы Люксембург (б. «Модерн»), III Интернационал (быв. «Мишель») со всем оборудованием и инвентарем объявляются собственностью Украинской Социалистической Советской Республики и передаются в ведение Кинокомитета Комиссариата народного просвещения.

2. Все кинематографические картины научного и культурно-воспитательного характера, видовые и сказки, а также диапозитивы для волшебного фонаря, в чьих руках или учреждениях на территории советской Украины они не находились бы, объявляются собственностью Украинской Социалистической Советской Республики и передаются в ведение Кинокомитета Комиссариата народного просвещения.

Председатель Совета Народных Комиссаров Украины *Х. Раковский*²²

Комиссар народного просвещения *[В.] Затонский*

Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. — X., 1919. — 25 февраля [№ 53]

ПОСТАНОВА ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КІНОКОМІТЕТУ
ПРО ПЕРЕДАЧУ В ЙОГО РОЗПОРЯДЖЕННЯ ФІЛЬМІВ
І ДІАПОЗИТИВІВ НАУКОВО-ПРОСВІТНИЦЬКОГО ХАРАКТЕРУ

2 березня 1919 р., м. Харків

Обязательное постановление № 5

Согласно декрета народных комиссаров от 25 февраля с. г. о национализации всех кинематографических картин и диапозитивов научно-просветительского характера, также видовых, сказок, феерий с передачей их в ведение Всеукраинского кинокомитета²³ настоящим предписывается: всем прокатным конторам, кооперативам, культурно-просветительным кружкам, школам и клубам, располагающим вышеозначенными картинами и диапозитивами, в трехдневный срок сдать их в научно-педагогический отдел Кинокомитета – ул. Карла Либкнехта, № 4, кв. 2, и получить инструкции о порядке пользования ими. Неисполнение настоящего обязательного постановления ведет за собой предание суду военно-революционного трибунала с конфискацией имущества.

Председатель Всеукр[аинского] кинокомитета *А. Аркатов*
Управляющий делами *С. Гершанович*²⁴

Известия Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов. – Х., 1919. – 2 марта [№ 58]

НАКАЗ КОМІСАРІАТУ ГОЛОВНОГО УПРАВЛІННЯ МИСТЕЦТВ
І НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ПРО ОБЛІК КІНОТЕАТРІВ
І КІНОАТЕЛЬЄ

7 березня 1919 р.* , м. Київ

Приказ № 3

7 марта 1919 г.

В двухдневный срок со дня опубликования настоящего приказа все владельцы кинематографов, киноателье в целях учета должны представить в киносекцию Комиссариата Главного управления искусств и национальной культуры (Левашовская, 15) следующие сведения:

1) Имя, отчество, фамилия и адрес владельца или управляющего предприятием. 2) Адрес предприятия. 3) Количество мест в театре. 4) Количество служащих, род занятий каждого из них и оплата труда каждой категории. 5) Количество проекционных аппаратов. 6) Расценка билетов без благотворительного и городского налога. 7) Собственное или прокатное пианино и фисгармония (если прокат, то от кого). 8) Список картин, поставленных в театре за время с 1 февраля с.г. За неисполнение сего приказа и подачу неверных сведений виновные подлежат ответственности перед военно-революционным трибуналом.

Член Коллегии с правами комиссара *С. Хромов*²⁵

Вісті Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. – К., 1919. – 8 березня [№ 18]

* Датується за змістом документа.

НАКАЗ КОМІСАРІАТУ ГОЛОВНОГО УПРАВЛІННЯ МИСТЕЦТВ І
НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ПРО ЗАБОРОНУ ПРОДАЖУ
ТА ВИВЕЗЕННЯ КІНОПЛІВКИ З КИЄВА

7 березня 1919 р.*, м. Київ

Приказ № 4
7 марта 1919 г.

Комиссара Главного управления искусств и национальной культуры
С момента опубликов[ания] настоящего приказа безусловно воспрещается продажа и вывоз из Киева и перемещение в пределах города негативной и позитивной кинематографической пленки. В двухдневный срок владельцы пленки должны представить в кинематографическую секцию Главного управления искусств и национальной культуры (Левашевская, 15) сведения: 1. О количестве пленки (позитивной и негативной). 2. О торговых сделках с пленкой за время с 1 февраля с.г. За неисполнение сего приказа и подачу неверных сведений виновные подлежат ответственности перед военно-революционным трибуналом.

Член Коллегии с правом комиссара (подпись)

Вісті Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. — К., 1919. — 8 березня [№ 18]

НАКАЗ КОМІСАРІАТУ ГОЛОВНОГО УПРАВЛІННЯ МИСТЕЦТВ
І НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ПРО ЗАБОРОНУ ВИТРАЧАТИ
КІНОПЛІВКУ, ХІМРЕАКТИВИ, ПРОДАВАТИ ТА ВИВОЗИТИ ЗА
КОРДОН КІНОАПАРАТУРУ**

11 березня 1919 р., м. Київ

Наказ комісара по Головному управлінню мистецтва та національної
культури

Всім кінематографічним підприємствам і приватним особам з менту оголошення цього наказу забороняється:

1. Витрати позитивної та негативної плъонки, спеціальної плъонки для написів, а також хімічних продуктів для кінолябораторій, як-то: метола, гідрохінона та інше.

2. Продаж і вивіз за кордон: 1) проєкційних, знімочних і копірвальних апаратів, частин до них, а також технічних приладів кінолябораторій (прокат і продаж в межах УСРР лишається вільним, беруться на особливий учет картини, маючі культурно-освітнє значіння, як-то: видові, наукові та

* Датується за змістом документа.

** У «Вістях» від 15 березня 1919 р. російською мовою був опублікований наказ № 37, підписаний комісаром Головного управління мистецтв і національної культури Ю. Мазуренком²⁶. За змістом він аналогічний попередньому, окрім традиційних погроз, що в разі невиконання наказу винні підлягають суду військово-революційного трибуналу.

інсценіровки літературних творів). 2) Всіх технічних приладів для штучного освітлення при демонструванні фільм (ефірно-кислородного та карб[идово]-кислородного), як-то: ламп, частин до них, металевих баллонів, мелков карбиду, вугілля та всього іншого.

3. Навмисне понівечіння і знищення річей вказаних і предметів, і всього, маючого відношення до кінематографічної промисловости.

Витрати пльонки і всіх матеріалів при знімках картин, маючих культурно-освітнє значіння, допускається з особливого на кожний раз дозвілу Комісаріату Головного управління мистецтва та національної культури або культурно-освітніх відділів.

Вісті Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. — К., 1919. — 11 березня [№ 20]

**ІНФОРМАЦІЯ В ГАЗЕТИ «ВІСТІ ВИКОНАВЧОГО КОМІТЕТУ
КИЇВСЬКОЇ РАДИ РОБІТНИЧИХ ДЕПУТАТІВ»
ПРО ЗАКРИТТЯ ПРИВАТНИХ КІНЕМАТОГРАФІВ**

14 березня 1919 р., м. Київ

Закрытие частных кинематографов

На основании постановления президиума Укрсовнархоза воспрещено функционирование частных кинематографов (в том числе и имеющих собственную электрическую станцию) на всей территории Украинской Советской Республики²⁷.

Вісті Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. — К., 1919. — 14 березня [№ 22]

**НАКАЗ КОМІСАРІАТУ ГОЛОВНОГО УПРАВЛІННЯ МИСТЕЦТВ
І НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ПРО ОБЛІК КІНОПІДПРИЄМСТВ,
ФІЛЬМІВ ТА АПАРАТУРИ**

15 березня 1919 р., м. Київ

Наказ

Всім конторам по виробництву (кінофабрики і кінолабораторії), прокату, продажу кінематографічних фільм, проєкційних, знімочних і копірвальних апаратів, а також приватним особам, у розпорядженні котрих знаходяться вищезазначені предмети, пропонується з метою учоту подати вищезазначені відомости до кінематографічної секції Головного управління мистецтв і національної культури (Левашівська 15).

Відомости повинні бути надіслані в трьохденний строк, рахуючи з дня оголошення наказу в м. Києві і на місцях.

1) Ім'я, по-батькові, прізвище і адреса власника або керуючого цим підприємством.

2) Адреса підприємства.

3) Інвентарний список всіх картин, проєкційних, знімочних і копірвальних апаратів, частин до них і всіх технічних приладів кінолабораторій і кіноательє.

До списків картин повинно бути прикладене їх описання.

4) Кількість кінематографічної пльонки негативної та позитивної і спеціальної пльонки для написів.

5) Чи існують в данім підприємстві фабрично-заводські комітети.

За надіслання не певних відомостей і ухилення від реєстрації винні підлягають відповідальности перед військово-революційним трибуналом.

Вісті Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. — К., 1919. — 15 березня [№ 23]

ПОСТАНОВА ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КІНОКОМІТЕТУ «ПРО ОБЛІК КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ І ФОТОГРАФІЧНОЇ ПРОМИСЛОВОСТІ»

28 березня 1919 р., м. Київ

Обязательное постановление Всеукраинского кинематографического комитета Народного комиссариата просвещения

№ 1

Об учете кинематографической и фотографической промышленности

1. Все владельцы, во первых: электротеатров, иллюзионов, кинематографических прокатных контор, киноательє, кинолабораторий, киношкол, фотографических фабрик, складов и магазинов, технических контор и фабрик, обслуживающих кино- и фотопромышленность, складов углей для проекционных фонарей, мелков, карбида, кислородных ламп, волшебных фонарей, диапозитивов, кинематографической пленки и вообще всех аппаратов и продуктов, употребляемых фото- и кинопромышленностью, и, во-вторых, все частные лица, транспортные конторы, кооперативы, ломбарды, культурно-просветительные кружки, школы и клубы, располагающие вышеуказанными аппаратами и продуктами, обязаны в двухдневный срок:

а) первая группа лиц — зарегистрировать свои предприятия в учетно-контрольном отделе Всеукраинского кинокомитета (Фундуклеевская, №16-18);

б) первые и вторые — получить инструкции по сдаче на учет своих товаров, дальнейшему прокату, продаже и пользованию ими.

2. Воспрещается с настоящего дня продавать, расходовать и вывозить из г. Киева, а также перевозить со склада на другой вышепоименованные аппараты, товары и кинематографические ленты без особого на то разрешения Всеукраинского кинокомитета.

3. Вся кинематографическая пленка, негативная и позитивная, в чьих бы руках она ни находилась на территории Украинской Социалистической

Советской Республики, подлежит немедленно сдаче во Всеукраинский кинокомитет.

4. Всеукраинский кинокомитет объявляет твердые цены на пленку в размере 3 руб. за метр негативной и 3 руб. 10 коп. за метр позитивной, по какой цене и будет оплачивать сданную пленку.

Примечание: Указанные цены на пленку действительны по 8 апреля сего года, и после означенного срока будут понижены.

5. Все владельцы электротeatров обязаны представлять на предварительный просмотр отдела цензуры и рецензий Кинокомитета все демонстрирующиеся в их театрах картины, а также рекламный материал к ним по адресу: театр «Экспресс», Крещатик, № 25.

Фирмы и лица, виновные в нарушении настоящего постановления, будут преданы суду военно-революционного трибунала, а все их имущество и состояние будет конфисковано.

Председатель Всеукр[аинского] кинокомитета *А. Аркатов*
И. о. управляющего делами *Савин*²⁸

Вісті Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. — К., 1919. — 28 березня [№33]

Також док-т опубл.: Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-Крестьянского Правительства Украины. — 1919. — № 34 [1-30 июля]. — С. 503.

ПОСТАНОВА ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КІНОКОМІТЕТУ
«ПРО ЗАБОРОНУ РЕКВІЗИЦІЙ І УЩІЛЬНЕННЯ ПРИМІЩЕНЬ
ЕЛЕКТРОТЕАТРІВ ТА ІНШИХ ПРИМІЩЕНЬ, ЩО МАЮТЬ
ВІДНОШЕННЯ ДО КІНОФОТОГРАФІЧНОЇ СПРАВИ»

1 квітня 1919 р.*, м. Київ

Постановление Всеукраинского кинокомитета

О воспрещении реквизиций и уплотнения помещений электротeatров и др. помещений, имеющих отношение к кинофотографическому делу

Сим объявляется, что все помещения электротeatров, кинематографических прокатных контор, складов и мастерских фотопринадлежностей, кинотеатель, кинолабораторий и другие помещения, имеющие отношение к кинофотографическому делу, находятся в исключительном ведении Всеукраинского кинокомитета, состоят у него на учете и не могут быть реквизированы и уплотнены без ведома и согласия Всеукраинского кинокомитета.**

Председатель Всеукраинского кинокомитета *А. Аркатов*

Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-Крестьянского Правительства Украины. — 1919. — № 34 [1-30 июля]. — С. 508

* Датується за: «Известия Всеукраинского Центрального Исполнительного Комитета Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов и Исполнительного комитета Киевского совета рабочих депутатов», 1 апреля 1919 г., № 9.

** В архівному варіанті (ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 1. — Спр. 614. — Арк. 24) в кінці речення додано: «находящегося по Николаевской ул. № 4».

ПОСТАНОВА ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КІНОКОМІТЕТУ
ПРО ЗАБОРОНУ ПРИВАТНИХ КІНО- ТА ФОТОЗЙОМОК
ВУЛИЧНИХ ПОДІЙ, МАНІФЕСТАЦІЙ, ПЕРЕСУВАННЯ ВІЙСЬК

2 квітня 1919 р., м. Київ

Обов'язкова постанова

Від Всеукраїнського кінокомітету

Від дня оголошення цієї постанови забороняються в межах всієї України всяке приватне вулишне кіно- та фотоздіймання вуличних подій, маніфестацій, пересування військ і т. и.

Всі вуличні кіно- і фотоснимки, зроблені після 1 січня 1919 р., які маютья в приватних руках, мусять бути доставлені в [Всеукраїнський] кінокомітет, невиконання цієї постанови потягає за собою віддання під суд військово-революційного трибуналу та конфіскацію апаратів.

Голова [Всеукраїнського] кінокомітету (підпис)

Зав. відділом кінохроніки (підпис)

Вісті Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету Рад робітничих, селянських і червоноармійських депутатів і Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. — К., 1919. — 2 квітня [№ 10]

Також док-т опубл.: Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-Крестьянского Правительства Украины. — 1919. — № 34 [1-30 июля]. — С. 512.

З ДЕКРЕТУ РАДИ НАРОДНИХ КОМІСАРІВ УСРР «ПРО ПЕРЕДАЧУ
ІСТОРИЧНИХ І ХУДОЖНІХ ЦІННОСТЕЙ ДО ВІДАННЯ НАРОДНОГО
КОМІСАРІАТУ ОСВІТИ УСРР»

3 квітня 1919 р.*, м. Київ

Декрет Совета Народных Комиссаров Украины

О передаче исторических и художественных ценностей в ведение
Народного комиссариата просвещения

В целях разграничения компетенций различных ведомств и учреждений по отношению к помещениям, служащим целям искусства, и помещениям, имеющим художественно-историческое значение, а также по отношению к предметам художественной ценности и техники, Совет Народных Комиссаров постановляет:

<...>

2. Дворцы, усадебные и городские постройки, здания и помещения, служащие целям искусства, как-то: театры, сценические студии, декоративные мастерские, студии живописи и ваяния, музеи, антиквариан,

* Датується за: «Известия Всеукраинского Центрального Исполнительного Комитета Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов и Исполнительного комитета Киевского совета рабочих депутатов», 3 апреля 1919 г., №11.

библиотеки, консерватории, музыкальные школы, кинематографические и фотографические ателье, помещения, служащие целям широкой пролетарской пропаганды, как-то: кинематографы, кинематографические конторы и т.д., признать находящимися в ведении Народного комиссариата просвещения и изъять от реквизиции и занятия другими ведомствами, учреждениями, организациями и лицами.

Пользование перечисленными в п. 2 зданиями и помещениями допускается лишь с разрешения Народного комиссариата просвещения.

Примечание: Все поименованные в п. 2 здания и помещения, занятые какими-либо ведомствами, учреждениями, организациями или частными обществами и лицами, освобождаются и передаются Народному комиссариату просвещения по первому его требованию.

<...>

4. Предметы художественно-исторической ценности, как-то: общественные и частные коллекции монет, древнее оружие, книги по вопросам искусств, старинные книги, рукописи и письма художественно-литературного значения, картины, статуи, церковная утварь, фарфор, стекло-керамика, вышивка, ковры, старинная мебель, архивы материалов, связанных с историей искусств, музыкальные инструменты и нотные библиотеки, театральные костюмы, гримы, декорации и вообще театральное оборудование, фотографические, проекционные и кинематографические аппараты, фильмы, диапозитивы, объективы, фотопродукты, краски, кисти, холсты, подрамники, рамы, ящики для красок, лаки, пастели, мольберты и вообще предметы художественно-исторической техники, признать находящимися в ведении Народного комиссариата просвещения и изъять от реквизиции другими ведомствами и учреждениями.

Примечание: Все предметы, поименованные в п. 4, находящиеся во владении каких-либо ведомств, учреждений, организаций, частных обществ и лиц, передаются Народному комиссариату просвещения по первому его требованию.

5. Установление степени художественно-исторической ценности того или иного здания или предмета производится отделом искусств при Народном комиссариате просвещения через специальные комиссии, образованные из компетентных лиц.

Председатель Совета Народных Комиссаров Украины *Х. Раковский*
Народный комиссар просвещения *В. Затонский*
Управляющий делами Совнаркома *М. Грановский*
Секретарь Совнаркома *В. Торговец*²⁹

Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-Крестьянского Правительства Украины. — 1919. — № 4 [1-30 июля]. — С. 513-514

ПОСТАНОВА ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КІНОКОМІТЕТУ ПРО
ЦЕНЗУРУ ФІЛЬМІВ

16 квітня 1919 р., м. Київ

Від Всеукраїнського кінокомітету

Всі власники кінотеатрів міста Києва повинні подати на попередній перегляд відділа цензури і рецензій Всеукраїнського кінокомітету (вул. Маркса, 4, пом. 4) всі картини, [що] намічено продемонструвати в їх театрах. Невиконання цієї постанови тягне за собою віддання [суду] військово-революційного трибуналу та закриття електротейатра.

Голова Кінокомітету *О. Аркатов*
Управляючий ділами *С. Шліонський*³⁰

Вісті Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету Рад робітничих, селянських і червоноармійських депутатів і Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. — К., 1919. — 16 квітня [№ 21]

ПОСТАНОВА ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КІНОКОМІТЕТУ
ПРО ЗДАЧУ КІНОПЛІВКИ

16 квітня 1919 р., м. Київ

Всеукраїнський кінокомітет оголошує, що строк приставлення плівки у Кінокомітет продовжується до 20 квітня біжучого року, причім приставлена плівка буде оплачуватися по три карбованці за метр негативної і 3 карб 10 коп за метр позитивної.

Коли плівку не буде приставлено після вищезазначеного строку, майно тих, котрі затаюють, буде конфісковано, а винні віддаються суду військово-революційного трибуналу.

Голова Кінокомітету *О. Аркатов*
В.о. управляючого справ *С. Шліонський*

Вісті Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету Рад робітничих, селянських і червоноармійських депутатів і Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. — К., 1919. — 16 квітня [№ 21]

ПОСТАНОВА ХАРКІВСЬКОГО ОБЛАСНОГО ВІДДІЛЕННЯ
ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КІНОКОМІТЕТУ ПРО ЗАБОРОНУ
ПРИВАТНИХ КІНО- ТА ФОТОЗЙОМОК

26 квітня 1919 р., м. Харків

От Харьковского кинокомитета

Обязательное постановление

Согласно изданному Всеукраинским кинокомитетом обязательному постановлению, опубликованному в №10 (37) «Киевских известий Всеукраинского ЦИК»* от 2 апреля с.г. и категорически запрещающему вся-

* Идется про «Вісті Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету Рад робітничих, селянських і червоноармійських депутатів і Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів» від 2 квітня 1919 р. [№ 10].

кую частную кино и фотосъемку в пределах всей Украинской Советской Республики, настоящим доводится до сведения всех частных лиц и советских учреждений, что съемка различных событий допускается только с особого каждый раз на то разрешения Харьковского кинокомитета; неподчинение сему постановлению влечет за собой конфискацию аппарата и предание суду революционного трибунала.

Председатель Коллегии Я. А. Могилевский³¹

Известия Харьковского совета и Губернского исполнительного комитета Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. — X, 1919. — 26 апреля [№ 98].

ПОСТАНОВА ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КІНОКОМІТЕТУ
ПРО ОБЛІК ДІАПОЗИТИВІВ, ФОТО- ТА КІНОАПАРАТІВ

29 квітня 1919 р.*, м. Київ

От Всеукраинского кинокомитета Народного комиссариата
просвещения об учете диапозитивов и фотографических
и кинематографических аппаратов

1. Все магазины, учреждения, транспортные и комиссионные конторы, ломбарды, школы, клубы, культурно-просветительные кружки, мастерские, а также все частные лица, имеющие у себя или изготовляющие диапозитивы, волшебные фонари, кинематографические аппараты, кинокамеры³², обязаны в трехдневный срок:

а — представить в учетно-контрольный отдел Всеукраинского кинокомитета (Николаевская 4, кв. 4) подробные списки имеющихся или изготовляющихся у них позитивов, а также волшебных фонарей и киноаппаратов;

б — явиться в Кинокомитет для получения инструкции о порядке дальнейшего пользования ими.

2. Все перечисленные в п.1 учреждения, а также фотографы-любители и профессионалы, имеющие фотографические аппараты, объективы, увеличители, материалы и фотопродукты, обязаны в пятидневный срок зарегистрировать их в учетно-контрольном отделе Кинокомитета.

3. С настоящего дня воспрещается продавать, вывозить из Киева и перемещать с одного склада в другой перечисленные аппараты и продукты без особого на то разрешения Всеукраинского кинокомитета.

Неисполнение этого обязательного постановления влечет за собой конфискацию имущества и предание суду военно-революционного трибунала.

Председатель Кинокомитета А. Аркатов

Управляющий делами С. Шлионский

*ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 1. — Спр. 614. — Арк. 34-34 зв. Машинопис.
Засвідчена копія*

* Датується за: «Известия Всеукраинского Центрального Исполнительного Комитета Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов и Исполнительного совета Киевского совета рабочих депутатов», 29 апреля 1919 г., № 29.

ПОСТАНОВА ХАРКІВСЬКОГО ОБЛАСНОГО ВІДДІЛЕННЯ
ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КІНОКОМІТЕТУ ПРО ЗАБОРОНУ
ПРОКАТНИМ КОНТОРАМ І ПРИВАТНИМ ОСОБАМ
ЗДІЙСНЮВАТИ КУПІВЛЮ-ПРОДАЖ КІНОФІЛЬМІВ

1 травня 1919 р., м. Харків

Харьк[овское] обл[асное] отделение Всеукраинского кинокомитета
Обязательное постановление обл[асного] кинокомитета

Всем прокатным конторам и частным лицам, имеющим кинематографические картины какого бы то ни было содержания, воспрещается с сего числа совершение сделок по покупке и продаже таковых без ведома и разрешения кинокомитета.

За неисполнение настоящего постановления виновные будут привлечены к суду революционного трибунала, а незаконно проданные картины – конфискованы.

Председатель кинокомитета Я. Могилевский

Известия Харьковского совета и Губернского исполнительного комитета Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. – X., 1919. – 1 мая [№ 102].

ПОСТАНОВА ХАРКІВСЬКОГО ОБЛАСНОГО ВІДДІЛЕННЯ
ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КІНОКОМІТЕТУ ПРО ЗДАЧУ НАУКОВИХ,
ВИДОВИХ І ДИТЯЧИХ ФІЛЬМІВ

1 травня 1919 р., м. Харків

По имеющимся сведениям, некоторые прокатные конторы и частные лица не представили кинокомитету научные, видовые и детские картины, объявленные декретом Совнархоза³³ собственностью Украинской Республики и переданные в ведение кинокомитета.

Устанавливаем дни 2, 3 и 5-го мая сего года последним сроком для передачи перечисленных картин кинокомитету, после чего все утаенные картины будут конфискованы, а владельцы преданы суду революцион[ного] трибунала.

Председатель кинокомитета Я. Могилевский

Известия Харьковского совета и Губернского исполнительного комитета Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. – X., 1919. – 1 мая [№ 102].

ПОСТАНОВА ХАРКІВСЬКОГО ОБЛАСНОГО ВІДДІЛЕННЯ ВСЕ-
УКРАЇНСЬКОГО КІНОКОМІТЕТУ ПРО ЦЕНЗУРУВАННЯ ФІЛЬМІВ

8 травня 1919 р., м. Харків

От Харьковского кинокомитета

Постановление № 7

Все прокатные конторы, кооперативы, артели, учреждения и частные лица обязываются в пятидневный срок представить списки кинематографических

картин, не просмотренных отделом цензуры и рецензий кинокомитета и не имеющих разрешительного ордера. Просмотр картин будет производиться в трех советских театрах:

- 1) Имени Карла Либкнехта, улица Либкнехта.
- 2) III Интернационал – Московская ул.
- 3) Имени Розы Люксембург – Московская ул.

Просмотр производится в порядке получения картин, ежедневно от 11 ч[асов] до 3-х час. дня; при этом с владельцев картин будет взиматься плата за электрическую энергию и труды механиков в размере 4 коп с каждого просмотренного метра.

Председатель коллегии кинокомитета *Я. Могилевский – Яковлев*
Известия Харьковского совета и Губернского исполнительного комитета Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. – X., 1919. – 8 мая [№ 107]

ПОСТАНОВА КОЛЕГІЇ З УПРАВЛІННЯ КІНОФАБРИКАМИ
КРИМСЬКОЇ РАДИ НАРОДНОГО ГОСПОДАРСТВА ПРО ЗАБОРОНУ
КІНОПРАЦІВНИКАМ ВИЇЗДЖАТИ ЗА МЕЖІ м. ЯЛТИ³⁴

31 травня 1919 р., м. Ялта

От коллегии Крымсовнахоза по управлению кинофабриками
Обязательное постановление

По постановлению коллегии Крымсовнархоза по управлению национализированными кинофабриками в Ялте сим воспрещается всем артистам, артисткам и прочим специалистам по кинематографии, а равно и всем членам профессионального союза кинороботников города Ялты выезжать из пределов Ялты и ее <нерозб.> без разрешения коллегии.

Лица, нарушившие сие постановление коллегии, будут подлежать суду революционного трибунала по законам военно-революционного времени.

Председатель коллегии *З. О. Городецкая-Камышева*³⁵

Член коллегии – комиссар по кинематографии *Н. П. Ларин*³⁶

Известия Ялтинского военно-революционного комитета. – Ялта, 1919. – 31 мая [№ 26].

ПОСТАНОВА ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КІНОКОМІТЕТУ ПРО
НАДАННЯ ВІДОМОСТЕЙ ПРО КІНОТЕАТРИ м. КИЄВА

20 червня 1919 р., м. Київ

От Всеукраинского кинокомитета
Обязательное постановление № 6

Все кинематографы, находящиеся на территории г. Киева, обязаны в десятидневный срок представить во Всеукраинский кинокомитет Наркомпресса (Николаевская 4, кв. 4) точные чертежи помещений, занимаемых театрами (план и разрезы) со следующими сведениями:

- 1) в чем ведении находятся театры в настоящее время, 2) в каком году

получено разрешение на открытие театра от строительного отдела киевского городского самоуправления и 3) какое количество мест обслуживает театр в настоящее время.

За председателя Л. Замковой³⁷

Известия Всеукраинского Центрального Исполнительного Комитета Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов и Исполнительного комитета Киевского совета рабочих депутатов. — К., 1919. — 20 июня [№ 70]

ДЕКРЕТ РАДИ НАРОДНИХ КОМІСАРІВ УСРР
«ПРО ПРИМІЩЕННЯ ТЕАТРІВ І КІНЕМАТОГРАФІВ»

1–30 липня 1919 р., м. Київ

Декрет Совета Народных Комиссаров Украины

О помещениях, занимаемых театрами и кинематографами

Помещения, в которых находятся театры, кинематографы или вообще учреждения, преследующие художественные цели, как-то: сценическая студия, живописная мастерская, музыкальная школа и т.п., не могут быть заняты распоряжением жил[ишно]-зем[ского] отдела без предварительного согласования с Народным комиссариатом просвещения или местным отделом народного образования.

Председатель Совета Народных Комиссаров Украины *Х. Раковский*

Комиссар народного просвещения *В. Затонский*

Управляющий делами Совнаркома *М. Грановский*

Секретарь Совнаркома *В. Торговец*

Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-Крестьянского Правительства Украины. — 1919. — № 32 [1–30 июля]. — Ст. 346

ПОСТАНОВА ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КІНОКОМІТЕТУ
ПРО ЗДАЧУ НАУКОВИХ, ВИДОВИХ
ТА КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКИХ ФІЛЬМІВ

12 липня 1919 р., м. Київ

От Всеукраинского кинокомитета

Согласно декрета Совнаркома о национализации всех научных, видовых и культурно-просветительных картин, а также феерий и сказок и диапозитивов с передачей их Всеукраинскому кинокомитету, напечатанного в г. Харькове в «Известиях ВЦИК СРК и КД» 21 февраля с.г.³⁸, настоящим предписываем всем прокатным конторам, магазинам, мастерским, школам, кружкам, клубам, культурно-просветительным организациям, библиотекам, учебным заведениям, комиссионным и транспортным конторам, а также частным лицам доставить в пятидневный срок во Всеукраинский кинокомитет

ул. К. Маркса № 4, кв. 4 (быв[шая] Николаевская ул.) все вышеуказанные картины и диапозитивы.

Нарушение этого декрета влечет за собой ответственность, вплоть до конфискации имущества и предания суду военно-революционного трибунала.

Зам. председателя (подпись)

Известия Всеукраинского Центрального Исполнительного Комитета Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов и Исполнительного комитета Киевского совета рабочих депутатов. — К., 1919. — 12 июля [№ 89]

ПОСТАНОВА ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КІНОКОМІТЕТУ ПРО ЗАБОРОНУ ЗМІНЮВАТИ НАЗВИ КІНОФІЛЬМІВ

26 липня 1919 р., м. Київ

Від Усевкраїнського кінокомітету

Власників кінематографічних бинд³⁹ і адміністрації електротеатрів м. Києва попереджується: що картини можна демонструвати тільки під тими назвами, на які видано цензурні ордери.

Зміни назв картин без відома відділу цензури і рецензій Усевкраїнського кінокомітету недопустимі, і при виявленні такого явища винні понесуть відповідальність згідно з законами революційного часу.

Голова Всеукраїнського кінокомітету (підпис)

Вісті Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету Рад робітничих, селянських і червоноармійських депутатів і Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. — К., 1919. — 26 липня [№ 101]

ПОСТАНОВА ВСЕУКРАЇНСЬКОГО ВИКОНАВЧОГО КОМІТЕТУ ПРО ПЕРЕПІДПОРЯДКУВАННЯ ТЕАТРІВ, ПАРКІВ І КІНЕМАТОГРАФІВ

22 серпня 1919 р., м. Київ

Переданка театрів, сховищ, парків і кінематографів

Президія Виконавчого комітету постановила: всі театри, що перебувають у порядкуванні військової влади, а саме: кол[ишній] «Бергонь», 2-й Міський театр та инш., переказуються до присуду Театрального комітету Народнього комісаріату освіти. Всі сади та парки переказуються до присуду комунального відділу, кінематографи — до офіції Кінокомітету. Всі довги й виплати, що числяться за губ[ернським] агіт[аційно]-освіт[нім] відділом, мусять бути сквитовано цим відділом.

Вісті Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету Рад робітничих, селянських і червоноармійських депутатів і Виконавчого комітету Київської ради робітничих депутатів. — К., 1919. — 22 серпня [№ 123]

НАКАЗ ВІДДІЛУ НАРОДНОЇ ОСВІТИ КИЇВСЬКОГО ГУБРЕВКОМУ
КЕРІВНИКАМ МИСТЕЦЬКИХ УСТАНОВ ПРИБУТИ ДЛЯ ДОПОВІДІ

25 грудня 1919 р., м. Київ

От отдела народного образования

Приказ № 5

Предлагается ответственным руководителям всех киевских театров, кинематографов, музеев, художественных школ и т.п. явиться для доклада в подотдел искусств отдела народного образования в трехдневный срок со дня опубликования настоящего приказа.

Заведывающий отделом народного образования при Киевском губревкоме

*Н. Лобода*⁴⁰

Известия Киевского губернского революционного комитета. — К., 1919. — 25 декабря [№ 5]

¹ Шимон А. Из истории украинского советского кино / А. А. Шимон // Из истории кино. Материалы и документы. — М. : Изд-во АН СССР, 1961. — Вып. 4. — С. 28–55; *Його ж.* Страницы биографии украинского кино. — К. : Мистецтво, 1974. — 152 с.

² Корнієнко І. С. Півстоліття українського радянського кіно / Іван Корнієнко. — К. : Мистецтво, 1970. — 228 с.

³ Низка документів періоду Всеукраїнського кінокомітету та ВУФКУ, підготовлена цими кінознавцями, мала ввійти до книги «История советского кино в документах и материалах».

⁴ Див., напр.: Культурне будівництво в Українській РСР. Важливіші рішення Комуністичної партії і Радянського уряду. 1917–1959: Збірник документів : у 2 т. — Т. 1 (1917—червень 1941 рр.). — К. : Державне вид-во політичної літератури УРСР, 1959. — 884 с.

⁵ Госейко Л. Історія українського кінематографа / Любомир Госейко / пер. з франц. — К. : KINO-КОЛО, 2005. — 464 с.

⁶ Миславский В. Н. Кино в Украине (1896–1921). Факты. Фильмы. Имена / Владимир Миславский. — Харьков : Торгсин, 2005. — 576 с.

⁷ Головне управління мистецтв і національної культури створено ще за Української Держави П. Скоропадського. За більшовиків до нього «приставили» комісара, а відтак у тогочасній пресі зустрічається й назва «Комісаріат Головного управління мистецтв і національної культури». Згаданий комісаріат функціонував до березня 1919 р., тобто до переїзду в Київ Робітничо-Селянського Уряду УСРР.

⁸ Іванов Андрій Васильович (1888–1927) — партійний і державний діяч. У 1917–1918 — один з активних організаторів повстань проти Центральної Ради, учасник встановлення радянської влади в Україні. У згаданий період — голова Київського військово-революційного комітету.

⁹ Крейсберг Ісак Миронович (1898–1919) — активний учасник боротьби за радянську владу в Україні. Член Київського ревкому в жовтні 1917 і січні 1918, брав

участь у збройному повстанні проти Центральної Ради в Києві. Розстріляний 1919 денікінцями в Полтаві.

¹⁰ Чудновський Григорій Ісакович (1890–1918) – учасник Жовтневого перевороту 1917 р. в Петрограді. Брав участь у боротьбі проти Центральної Ради, за що був заарештований і засуджений до страти. В січні 1918 звільнений в Києві радянськими військами. Комісар Києва з цивільних справ. Загинув при відступі радянських військ з України.

¹¹ Загонський Володимир Петрович (1888–1938) – радянський державний і партійний діяч. Закінчив фізико-математичний факультет Київського ун-ту св. Володимира. В 1917 – член крайового комітету РСДРП (б), як представник від більшовиків входив до складу Малої Ради і Крайового Комітету для охорони революції в Україні. В грудні 1917 підтримав агресію Росії проти Української Народної Республіки, ввійшов як народний секретар освіти до складу Народного Секретаріату. З березня 1918 – голова більшовицького ЦВК в Україні. В 1919–1920 – член реввійськрад різних більшовицьких армій. В 1922–1923 і 1933–1938 – нарком освіти УСРР. В 1925–1927 – секретар ЦК КП(б)У, в 1927–1933 – голова ЦК КП(б)У. Обіймав керівні посади в інших більшовицьких державних і партійних органах в Україні. Розстріляний.

¹² Можливо, йдеться про С. С. Кокошка, котрий в Історично-археографічному інституті ВУАН (створ. 1934) очолював сектор історії України.

¹³ Можливо, йдеться про Маслюка Ф. І., котрий у 1924–1928 був міським головою Вінниці.

¹⁴ Назаров І. М. – навчався в Харківському ун-ті (астрономія); в 1919 керував реформою вищої школи в УСРР.

¹⁵ У радянській Росії та Україні комісаріати в справах друку створювалися при Радах у великих містах. У Харкові його очолив згадуваний Мазанов. Окрім втілення в життя цензурної політики радянської влади, ці структури здійснювали експропріацію друкарень, займалися поліграфічною промисловістю, вели боротьбу з контрреволюцією.

¹⁶ Пятаков Георгій Леонідович (1890–1937) – партійний та державний діяч. Учасник боротьби за радянську владу в Україні. В 1917 – голова Київського комітету РСДРП(б), член виконкому Київської ради робітничих депутатів. З листопада 1918 до січня 1919 – голова Тимчасового Робітничо-Селянського Уряду України (в січні 1919 в уряді України виник конфлікт, який завершився відставкою 24 січня Г. Пятакова та призначенням на його місце Х. Раковського, що прибув із Москви). З кінця 1920 – на господарській і радянській роботі. Активний діяч троцькістської опозиції курсові Й. Сталіна. Розстріляний.

¹⁷ Кудрін Іван Михайлович (1893–1937) – активний учасник боротьби за встановлення радянської влади в Україні, радянський державний діяч. Керуючий справами Тимчасового робітничо-селянського уряду України в листопаді 1918 – січні 1919. Працював на різних державних посадах, зокрема з 1934 – головою тресту «Українфільм», з 1936 – наркомом соціального забезпечення УСРР. Заарештований, необгрунтовано звинувачений в участі в «Антирадянській українській націоналістичній організації». 21.10.37 включений до сталінських списків, розстріляний. Реабілітований 1956.

¹⁸ Грановський Мойсей Лазарович (1890–1941) – державний і партійний діяч. З кінця листопада 1918 – секретар, згодом – керуючий справами Тимчасового Робітничо-Селянського Уряду. Був заступником народного комісара внутрішніх справ УСРР, заступником наркома шляхів сполучення СРСР та наркома юстиції СРСР. Загинув у народному ополченні.

¹⁹ Аркатов (Могилянський) Олександр Аркадійович (1889–1961) – кінорежисер, сценарист, організатор кіновиробництва. До революції зняв близько 30 фільмів. Брав участь у створенні перших радянських фільмів: «Павуки і мухи» (1919, актор), «Перше травня», (1920, авт. сцен., реж.), «Оповідання про сімох повішених» (1920, авт. сцен.) та ін. У 1919 р. – голова Всеукраїнського кінокомітету; на цій посаді заарештований «за посадовий злочин». На початку 1920-х рр. емігрував.

²⁰ Амурі Нижньодніпровськ – нині – Амур-Нижньодніпровський адміністративний район м. Дніпропетровська.

²¹ Ямпольський Пилип (рос. – Филипп) Генріхович (1874–1953) – скрипаль, педагог; засновник катеринославської школи скрипалів. Учень Л. С. Ауера.

²² Раковський Християн Георгійович (Станчев Кристо Георгієв) (1873–1941) – радянський державний діяч. З січня 1919 по липень 1923 (з перервами) очолював уряд радянської України. Посол СРСР у Великій Британії (1923–25) та Франції (1925–27). Організатор і лідер «лівої опозиції». Заарештований 1936 за звинуваченням у шпигунстві; 1938 засуджений до 20 років ув'язнення. Розстріляний у в'язниці м. Орла у зв'язку з наближенням фронту.

²³ Ідеться про декрет Ради Народних Комісарів УСРР про електротеатри від 25 лютого 1919 р. (див. попередн. док-т).

²⁴ Гершанович С. – у згаданий період – керуючий справами Всеукраїнського кінокомітету.

²⁵ Хромов С. – у згаданий період – член колегії з правами комісара Головного управління мистецтв і національної культури.

²⁶ Мазуренко Юрій Петрович (1885–1937) – український державний і партійний діяч. В 1917 – член Київського комітету Української соціал-демократичної робітничої партії. В січні 1919 – один з ініціаторів утворення фракції «незалежників» в УСДРП, яка виступала за встановлення радянської влади в Україні та за негайні переговори з радянською Росією. В березні 1919 – комісар ГУМНК (на цій посаді був заарештований). В квітні 1919 очолив Головний повстанський штаб, що здійснював координацію дій повстанських загонів проти більшовицьких військ на території України. З 1920 – член Української комуністичної партії, згодом – КП(б)У. З 1921 – на викладацькій роботі. Заарештований 1934, розстріляний.

²⁷ Згаданого документа розшукати поки що не вдалося. Дивує не тільки спроба закрити всі приватні кінотеатри, а й факт втручання господарського органу в діяльність ідеологічного відомства – Народного комісаріату освіти.

²⁸ Савін – у згаданий період – виконуючий обов'язки керуючого справами Всеукраїнського кінокомітету.

²⁹ Торговець В. – у згаданий період – секретар Ради Народних Комісарів УСРР.

³⁰ Як свідчать архівні документи, в означений період керуючий справами Всеукраїнського кінокомітету Шліонський С. Л. мешкав у Києві за адресою: вул. Прозоровська, 24 (ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 1. – Спр. 676. – Арк. 27).

³¹ Могилевський Я. А. – у згаданий період – голова колегії Харківського обласного відділення Всеукраїнського кінокомітету.

³² Киноксы – можливо, йдеться про кінооб'єктиви: від слів «кіно» та «око».

³³ Правильно – Совнаркома.

³⁴ У 1919 р. одну з філій Всеукраїнського кінокомітету планувалося відкрити в Ялті (Докл. див.: Положение о филиальных отделениях Всеукраинского кинокомитета // Известия Всеукраинского Центрального исполнительного комитета Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов и Харьковского совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. – Х., 1919. – 18 марта).

³⁵ Городецька-Камишева З. О. – у згаданий період – голова колегії з управління кінофабриками Кримської Ради Народного Господарства.

³⁶ Ларін Н. П. – у згаданий період – член колегії з управління кінофабриками Кримської Ради Народного Господарства – комісар з кінематографії.

³⁷ Замковий Лев Семенович (1887 – після липня 1961-го) – організатор кіновиробництва, кінорежисер. У 1919 р. – заступник голови Всеукраїнського кінокомітету. Зняв ф-ми: «Той, що прозрів» (1919, роль комісара), «Розлом» (1929), «Багато шуму з нічого» <?> (1956).

³⁸ Тут помилка. Згаданий декрет Раднаркому УСРР, відповідно до якого відбувалася націоналізація фільмів культурно-просвітнього спрямування, був опублікований 25 лютого 1919 р. в «Известиях Временного Рабоче-Крестьянского Правительства Украины и Харьковского совета рабочих депутатов».

³⁹ Тобто стрічок.

⁴⁰ Лобода Н. – у згаданий період – завідувач відділу народної освіти Київського губревкому.

ПОПРАВКА

У статті Р. Росляка «Народного комісаріату освіти державна школа кінематографічного мистецтва» («Науковий вісник» № 7, 2010, стор. 186, 9-й рядок згори) замість «19 березня 1919 р., м. Харків» слід читати: «раніше 9 березня 1919 р., м. Харків». Далі – за текстом.

КІНОРЕЖИСУРА: МІРА ВИТРИВАЛОСТІ

(«Звірте свої годинники» – «Хто повернеться – долюбить».
Сценарій і фільм)

Чому талановиті автори затвердженого усіма кінематографічними інстанціями сценарію «Звірте свої годинники» Аркадій Добровольський і Ліна Костенко зняли свої імена з титрів фільму Леоніда Осики «Хто повернеться – долюбить», поставленого за цим сценарієм? Колізії, які розгорталися довкола цього знаменитого твору на Київській кіностудії ім. О. П. Довженка впродовж 1964–1966 років, розглянуті в статті на основі архівних документів.

Ключові слова: кінорежисер, кіносценарій, кіностудія ім. О. П. Довженка, Держкіно СРСР, ідеологічний контроль, обговорення, висновки, затвердження, питання авторства.

Почему талантливые авторы утвержденного всеми кинематографическими инстанциями сценария «Сверьте свои часы» Аркадий Добровольский и Лина Костенко сняли свои фамилии с титров фильма Леонида Осыки «Кто вернется – долюбит», поставленного за этим сценарием? Коллизии, которые разворачивались вокруг этого знаменитого произведения на Киевской киностудии им. А. П. Довженко в 1964–1966 годах, рассмотрены в статье на основе архивных документов.

Ключевые слова: кинорежиссер, киносценарий, киностудия им. А. П. Довженко, Госкино СССР, идеологический контроль, обсуждение, заключение, утверждение, вопросы авторства.

Why Arkady Dobrovolsky and Lina Kostenko, talented authors of the screen play «Check your watches» approved by all institutions took out their names from the titles of the film by Leonid Osyka ‘Those who return will go on loving’ based on this screen play? Based at the archival materials this article shows collisions that revolved around this famous work during 1964–1966 at Dovzhenko Kyiv Film studios.

Keywords: film director, script, A.P. Dovzhenko film studio, Statecinema USSA, ideological control, discussion, confinement, confirmation, questions of authorship.

За радянських часів професія кінорежисера полягала не тільки в тому, щоб організувати переконливу кінематографічну реальність, кваліфіковано

зняти її, змонтувати, озвучити, тобто не тільки в тому, щоб випустити фільм. Не меншою мірою ця професія передбачала вміння протистояти тискові чиновників, які контролювали кожен крок кінематографістів, вимагаючи від них водночас і хорошої художньої якості, й – що важливіше – вірнопідданості владі та її ідеалам. Держава, фінансуючи кінематограф, за допомогою чітко вибудованої структурної вертикалі жорстко здійснювала ідеологічний контроль. Особливо жорстко в Україні, де суворо табуйованими були теми, пов'язані з історичною долею країни, втратою нею державності тощо. Тому історії народження (чи ненародження) окремих фільмів українського кіно за напруженістю і незвичайними поворотами нагадують просто-таки детективні сюжети. Те, що змушувало неодноразово переробляти сценарії, не дивувало вже нікого. Екстремальною ситуація ставала тоді, коли в процесі роботи над фільмом з різних причин міняли постановників (так було з фільмами „Квітка на камені”, „Іду до тебе”, „Пропала грамота” та ін.). Але доля фільму, з яким пов'язували великі сподівання і який мав вийти під назвою „Звірте свої годинники”, навіть на цьому несприятливому для творчості тлі – незвичайна. Стався прецедент: тут не тільки змінили первісну назву і режисера – у титрах фільму немає прізвища автора сценарію. Чи можливе таке? Знаменитий вислів Рене Клера: «Фільм готовий – залишається його тільки зняти» свідчить про значення сценарію в кіно, про роль сценариста як найбільш креативної постаті в кіно. Не всі з цим постулатом погоджуються, але режисер, навіть декларуючи перевагу режисури над сценарієм, все одно звертається до сценарію – без нього неможливо почати роботу над фільмом. Хоча в практиці світового кіно мали місце факти розходжень між сценаристом і режисером, однак автори сценарію, які виконали роботу й одержали за неї винагороду, він свого авторства в готовому фільмі не відмовлялись. А тим більше, якщо фільм визнавали вдалим.

Йдеться про історію сценарію, який не став фільмом, і фільму, який вийшов без імені сценариста, історію екстраординарну, яка викликає до себе інтерес дослідників ще й тому, що автором сценарію є видатна українська поетеса Ліна Костенко. Перш ніж звернутися до архівних документів про історію, що розгорталася на очах кінематографічної громадськості в 1964–1966 роках, маємо пам'ятати дві важливі обставини. Перша: на той час, коли розгорталась колізія з її сценарієм на кіностудії, Ліна Костенко вже потрапила до «неблагонадійних» (пізніше в СРСР їх називатимуть дисидентами) – 1963 року мала вийти книга її поезій «Зоряний інтеграл», але розсипали набір і збірка так і не побачила світу. Щоб зрозуміти – чому, наведемо невеликий фрагмент з однойменної поеми, який пролле світло на дії цензури, яка розцінила твір як «зухвальство» й антирадянщину:

«Я скоро буду виходити на вулиці Києва
з траурною пов'язкою на рукаві –
умирає мати поезії мого народу!
Все називається Україною –

Універмаг, ресторан, фабрика.
Хліб називається український,
телебачення теж українське.
На горілчаній етикетці
Експортний гетьман з булавою.
І тільки мова чужа у власному домі.
У шовінізму кігті підсвідомі.

Сім'я вже ж вольна і нова.
Та тільки мати ледь жива.

Вона була б і вмерла вже не раз,
Та все питає і на смертнім ложі, —
А де ж те слово, що його Тарас
Коло людей поставив на сторожі?!»¹

Друга обставина: українське кіно набирало потужностей і 1965 року здобуло першу перемогу — саме тоді вийшов фільм Сергія Параджанова «Тіні забутих предків», почавши для кіностудії відлік нового часу і нового напрямку, який невдовзі дістане назву поетичного і здобуде міжнародний розголос. Сценарій Ліни Костенко і Аркадія Добровольського* саме до цього напрямку належав. Але йому від початку не поталанило.

У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України зберігається кілька кіносценаріїв Ліни Костенко: «Перевірте свої часи» (спільно з Аркадієм Добровольським, 1965 рік, 140 сторінок)², «Покажіть мені небо» (1966 рік, 44 сторінки)³, «Море кризисів, море ясності» (1966 рік, 26 сторінок)⁴. Насправді, це різні варіанти одного і того ж сценарію. У справі фільму «Звірте свої годинники» збереглися документи обговорення сценарію під назвою «Напряма — на Голгофу», але це варіант первісного («Перевірте свої часи») ⁵.

Та все по порядку. 1962 року сценарій Ліни Костенко і Аркадія Добровольського «Перевірте свої годинники» було відзначено на українському республіканському конкурсі другою премією, а наступного року він був опублікований в журналі «Дніпро» (№ 2). У ньому розповідалося про поетів Леоніда Левицького, Володимира Булаєнка та Федора Швіндіна, які добровольцями пішли на фронт. Двоє загинули на фронті, третій — у фашистському концтаборі. Усіх їх було зараховано до членів Спілки письменників країни посмертно у 50-х роках ХХ ст. Вони постали як люди з конкретними біографіями і водночас як художні образи, що уособлювали героїзм своїх ровесників. За умовами конкурсу сценарії, удостоєні першої та другої премій, повинні ставитися.

* Добровольський Аркадій Захарович (1911–1969). Працював редактором і сценаристом на Київській кіностудії. В 1937–1959 був репресований. Автор сценаріїв «Трактористи» (1936, у співавт.) та «Перевірте свої годинники» (1962, у співавт.).

1964 року Київська кіностудія ім. О. Довженка уклала угоду з Ліною Костенко, за якою вона мала подати сценарій 15 квітня. З сценарієм студія пов'язувала неабиякі надії. Як повідомляв у пресі режисер Микола Машенко, його автори «знайшли оригінальне вирішення своєї оповіді про українських поетів, які загинули в роки війни. Якщо режисер знайде таке саме образно філософське вирішення всієї картини, фільм може стати дуже цікавим, а можливо, навіть продовжить священні для нас довженківські традиції»⁶.

Студія сподівалась на швидкі темпи, але не так сталося, як гадалось. 17 травня 1964 р. головному редактору студії Василю Земляку надійшла заява від Ліни Костенко з проханням пролонгувати здачу до 25 травня. Однак у визначений термін сценарій не надійшов, і 6 червня Василь Сидорович делікатно нагадує: «Чи можемо ми сподіватися ближчим часом одержати сценарій?». Врешті терпець уривається і він шле на домашню адресу Ліні Костенко телеграму, мовляв, термін подачі минув 25 травня, у чім річ? На що Ліна Василівна відповіла також телеграмою: «Як казала одна тітка двокрапка коли зварю тоди й подам. З пошаною – Ліна Костенко»⁷. Робота над сценарієм зайняла більше дев'яти місяців. І хоча на титулі стояло, як і раніше, два прізвища, над його створенням Ліна Костенко працювала сама – про це свідчить лист А. Добровольського директорові студії від 12 червня 1965 р., де він пояснює, що через хворобу він участі брати не міг, що автор – Ліна Костенко.

Довгоочікувана подія – обговорення сценарію «Напрямок – на Голгофу» («Звірте свої годинники») – відбулася на студії 22 січня 1965 р. І це, як видно з протоколу обговорення, справді була подія. Тональність розмови була поважною. Письменник Яків Баш, як член художньої ради кіностудії ім. О. Довженка, дав найвищу оцінку: «Літературний сценарій настільки довершений, що він вимагає лише того, щоб над ним практично працювали і реалізували його». Це означало: потрібно приступати до зйомок. Серед присутніх найглибше інтерпретував сценарій Дмитро Павличко: «Основна ідея твору – хто не стає на коліна перед владою, яка при владі, той не стане на коліна і перед ворогом. Незалежні люди, які не пристосувались до умов культу особи, були оточені перед війною офіційними органами атмосферою відчуження, поставлені в умови ненормальні. Але вони все своє життя боролись за правду (ці біографії загострили автори). Під час боротьби з фашизмом ці люди стають героями. Ідея про незалежних людей глибока і нова»⁸. Щоправда, Павличко розкритикував назву як претензійну і його підтримали. Директора кіностудії В. Цвіркунова захопив романтичний, піднесений стиль сценарію, а також висловлене в ньому узагальнення, що мистецтво, як і життя, невмируще. Ніякий фашизм не зупинить цього процесу. Редактор сценарію Л. Чумакова, один із найкваліфікованіших фахівців студії, звернула увагу на складність твору, в якому було переплетення трьох доль основних героїв і епохи, складна жанрова різностильність (романтична піднесеність, патетика, фольклорні мотиви і сатиричний

гротеск). Питання – як усе це поєднати в одному фільмі? – було не зайвим. Редактор кіностудії ім. О. Довженка В. Силіна висловилася тактовно, що боїться не новелістичності, а фрагментарності, яка є в сценарії. На що Василь Ілляшенко, випускник режисерського факультету ВДІКУ, який мав ставити цей сценарій і дебютувати як режисер, запевнив, що знає, як це знімати і що в нього немає до сценарію жодних претензій. Конструктивна ідея прозвучала з вуст кінодраматурга Є. Онопрієнка: «Ставлячи цей сценарій, пішов би на місце режисера за Довженком – щоб висока патетика відтінялась би достовірно побутовими деталями, трагедія – гумором. Щоб були різні барви»⁹.

Далі все рухалося за заведеним ритуалом. Відбувалися обговорення сценарію вже режисерського, враховувалися зауваження, робилися висновки, сценарій проходив всі належні етапи по інстанціях. Такий процес був обов'язковий. Це зумовлювалось не тільки цензурною доцільністю (у той час дещо послабленою), а й тим, що не кожний автор знав специфіку кіносценарію й вимоги до нього. У цьому ж разі матеріал був складний для втілення на екрані – йшлося ж про поетів, про їхню свідомість, яка, погодьмося, відрізняється від свідомості буденної і звичної. Тож і вирішення повинно бути особливим.

27 січня 1965 р. кіностудія, схваливши літературний сценарій «Напрямок – на Голгофу», але висловивши застереження щодо назви, яка дезорієнтує, виключаючи поняття активної боротьби, тоді як у сценарії головні персонажі борються з фашистами, відправила висновок у Держкіно УРСР. В. Цвіркунов написав Голові Держкіно С. Іванову також листа з проханням затвердити режисером В. Ілляшенка, мотивуючи тим, що той ще у ВДІКу виявив схильність до романтичної символіки, до героїчної піднесеності. Ця характеристика свідчить, що в особі В. Ілляшенка, учня С. Герасимова (якого, до речі, запросили бути художнім керівником фільму), директор студії В. Цвіркунов бачив спадкоємця довженківського стилю. Чи це відповідало дійсності? Про це можна було судити тільки за готовим фільмом.

Держкіно УРСР оперативно переправило сценарій разом з власним висновком до Москви, в Держкіно СРСР, – саме ця інстанція давала (або не давала) зелене світло. Цього разу (8 квітня 1965) світло дали, проте з суттєвими зауваженнями – московські експерти розгледіли крамолу: «Авторам следует в дальнейшей работе с режиссером добиться правильного показа явлений, связанных с культом личности. Сейчас эти явления неправомерно заняли основное место в произведении. <...> Необходимо освободить сценарий от нарочито мрачного колорита (кладбище, сумашедший дом, патологические физиономии на свадьбе, сумашедшие, оставленные на произвол судьбы и т. д.) – Заместитель начальника Главного управления художественной кинематографии Госкино СРСР И. Кокарева»¹⁰. Звісно, ці зауваження були не для обговорення, а для виконання, тож, урахувавши їх, сценарій знову відправили на затвердження. Та хоча цього разу (25 травня 1965) Главк

поставився до сценарію суворіше: вони угледіли невідповідність історичної правди життя тих років та її зображення в сценарії, а також висловили жаль, що «т. Костенко и Добровольский игнорировали стрессу со сценарной редакционной коллегией, которая могла бы несомненно пойти на пользу постановке кинокартины»¹¹, однак дозвіл на фільм дали.

Нарешті Василь Ілляшенко почав знімати – завершити знімальний період студія планувала до 26 квітня 1966 року. Восени 1965 р. він показав знятий матеріал на студії. Перший крок режисера у великому кіно мав усі шанси стати успішним: хоч і складний, але глибокий за змістом сценарій, взаєморозуміння з його автором і кредит довіри керівництва студії. Однак дебютант все-таки не усвідомив усієї міри складності, сподіваючись вразити екстраординарними зйомками. Його матеріал змусив керівництво глибоко задуматись. У висновку Держкіно УРСР з приводу цього матеріалу йшлося: «Намір режисера В. Ілляшенка розкрити оригінальними засобами, мовою поетичних символів і метафор своєрідний образний світ літературного сценарію Ліни Костенко і Аркадія Добровольського можна було б схвалити цілком, якби у пошуках стилістичних особливостей майбутнього фільму режисер не віддав переваги засобам, які створюють враження зовнішньої картинності, претензійності, а подекуди й одвертого несмаку»¹². Висновок розлогий, в ньому оцінюються окремі, особливо шокуючі сцени. Йшлося, зокрема, про сцену (до речі, відсутню в сценарії), в якій поет Леонід Левицький, якого грав Іван Миколайчук, уявляє власний похорон. «Актором і режисером вона відтворена непереконаливо. Нестерпно красиві, картинні похорони і вираз нестримного жаху на обличчі героя, жести картинні і театральні»¹³. За розповідями очевидців, знімали так: актор ліг у труну, його спустили в яму й навіть засипали землею, а потім відкопали. Важко збагнути доцільність такого режисерського ходу, але в студійних колах цей випадок перетворився на легенду про Миколайчука як про актора, який готовий на все заради кіно. Далі співробітники Держкіно наголосили, що уособлення долі трьох персонажів через символіку розп'яття викликає цілком недвозначну асоціацію з християнською ідеєю жертвовного мучеництва, пасивного опору, хоча насправді ця ідея не впливає з самої суті діяння і життя шляху трьох героїв.

11 листопада на студії відбулося засідання Художньої ради – матеріал фільму потребував серйозного обговорення. Виступали найавторитетніші на той час діячі українського кіно, яких не можна запідозрити у нещирості. Найдетальніший аналіз зробив Сергій Параджанов: матеріал був цікавим як предмет для розмови, однак висновки були невтішні: «Я считаю, что некоторые эпизоды в фильме сделаны очень примитивно. <...> Я считаю, что необходимо пощадить будущую фактуру Миколайчука, чтобы он не примелькался. <...> Несработанность режиссера с оператором <...>. Сложный мир поэта должен быть показан по-другому. Если представит поэтов того времени, то должны выпасть сцены у плетня, похороны, такие примитивные...», і застеріг, що провал Ілляшенка означатиме провал студії¹⁴.

В. Денисенко говорив про Ілляшенка як про початківця, що взяв на себе дуже важке завдання, але в нього не вистачило вміння. В. Івченко ж у переглянутому матеріалі взагалі відчув безграмотність.

Однак цього виявилось недостатньо – бурхливі обговорення відбулися 21 і 28 грудня. Перше – під головуванням В. Цвіркунова. Домінував тон безкомпромісної, конструктивної критики. М. Машенко акторську гру оцінив словами («безсилля», «гірше самодіяльності», «невпевненість і обережність проскакують у кожному кадрі»). Леонід Осика висловив подив на адресу дирекції, яка не дивилася матеріалу раніше: тепер, враховуючи, що витрачено багато грошей, навряд чи можна перезняти 70–80% невдалих сцен. Його вердикт був точний і лаконічний: «Картина не решена. Фильм – это не отчет о том, что происходило в стране в те годы. Художественное решение в материале не найдено. Это все не средства поэтического кинематографа»¹⁵. Як бачимо, матеріал Василя Ілляшенка став предметом для дискусії про засоби поетичного кіно. В. Цвіркунов звернув увагу на допущені режисером ідейні прорахунки, а також на те, що виходить фільм «не про поетів». Потрібно було шукати виходу, оскільки на експерименти вже грошей не залишилось. Крім того, директор студії зазначив, що Ілляшенко не зміг об'єднати людей, загострив стосунки і підірвав віру до себе як до людини. Вихід запропонував поет і кінематографіст М. Вінграновський: відмовитися від новелістичної побудови і знімати про одного з поетів, Швіндіна, оскільки його образ вийшов найвиразніший. Через тиждень на черговому (і остаточному) обговоренні була й Ліна Костенко, яка також негативно оцінила матеріал («Могла чекати чого завгодно, але не таких серйозних художніх прорахунків»). Заради порятунку картини, вона погоджується на переробку сценарію, де йтиметься вже про одного актора. Як результат – оті два сценарії «Покажіть мені небо» та «Море кризисів, море ясності». З 25 грудня 1966-го до травня 1966 року роботу над фільмом було зупинено.

Голова Держкіно УРСР Святослав Іванов з приводу цієї ситуації писав: «Молодому режисеру В. Ілляшенку було доручено знімати фільм «Перевірте свої годинники». Але згодом його довелось усунути від постановки через професійну неспроможність»¹⁶. Матеріал фільму було знищено, і з цього приводу в обігу є кілька версій. Одна з них належить Юрієві Ілленку – він зафіксував її у своїх спогадах.

«Вася на околиці Києва, на Звіринці, на горі над залізницею, побудував Голгофу. В натуральну величину. Навіть більше. Поставив над Києвом три гіпер-хрести і розіп'яв трьох дрібних поетів. Ну, так ніби за сценарієм було треба. <...> На ту біду, (так кажуть у казках і в епічних форматах) поїздом з Москви з Пленуму ЦК повертався сам Петро Юхимович Шелест. Перший секретар ЦК КП України, якщо хтось сумнівається. В Москві з Шелеста, що вже трохи (невловимо) тхнув українською буржуазною націоналізмом, зняли чергову стружку, тому він був голий, без шкіри, ще не наріс новий панцир, був роздратований вкрай. А тут на горі, над його Містом – Голгофа. <...>

– Що це за богохульство на Звіринці? – закричав майже голий і ще не голений секретар опів на дев'яту ранку і кинув склянку гарячого чаю в начальника поїзда, бо саме той подавав ранковий напій Петру Юхимовичу. О другій половині дня фільм за сценарієм Ліни Костенко було зліквідовано»¹⁷.

Ще одна версія належить самому Василеві Ілляшенку, який залишився працювати на кіностудії, зняв низку фільмів: «Крутий горизонт» (1971), «Новосілля» (1973), «Серед літа» (1975), новелу «На косі» у телефільмі «Дніпровський вітер» (1976), телефільм «Червоне поле» та ін. 2004 року він випустив книжку «Історія українського кіномистецтва», де описав ситуацію, яка склалася довкола його незнятого фільму.

«Такого фільму немає. Але він був. Точніше, був відзнятий і змонтований матеріал – 2000 м. Потім було Політбюро ЦК КП(б)У (на той час літери „б” уже не було в аббревіатурі – *Л. Б.*) (1966). Після чого вже нічого не було. Матеріал фільму було спалено на території студії у спеціальних бочках, на очах у режисера. Відомий триптих „Голгофа” (робота А. Фуженка), що скульптурно зображував трьох розп'ятих українських поетів: Володимира Булаєнка, Федора Швіндіна та Леоніда Левицького, загадково зник.

З усім було покінчено водночас: зі сценарієм відомої поетеси, з режисером і фільмом.

Щоправда, Леонід Осика, рятуючи виробничу одиницю, зняв фільм на тому матеріалі „Хто повернеться – долюбить”, але Ліна Костенко не визнала його своїм, а Іван Миколайчук відмовився там зніматися, оскільки стилістика була не його»¹⁸.

«Ліна Костенко назавжди пішла з кіно. Як не тяжко в поезії, та в кіно іще важче. Втрата для нового українського кіномистецтва, яке тільки зачиналося в 60-і роки, величезна. Адже саме сценарій „Перевірте свої годинники” був найбільш поетичний для „поетичного кінематографа”»¹⁹.

...Отже, керівництво студії вчинило радикально. Фільм стояв у плані, на нього вже було витрачено чимало коштів, а тому треба було завершити цю роботу. Рятувати ситуацію дирекція доручила молодому дебютанту Леонідові Осиці, який щойно закінчив ВДІК, встиг зняти на студії короткометражку «Та, що входить в море», яку заборонили «за формалізм», але яка викликала в багатьох кінематографістів справжній захват. На рештки коштів від бюджету Леонід Осика мав зняти той неблагополучний фільм.

Протокол обговорення режисерського сценарію та двох коротких епізодів Осики від 30 травня 1966 р. зафіксував ситуацію зовсім не ідилічну. Л. Чумакова констатувала, що робота над сценарієм Ліни Костенко виявилась Ілляшенкові не під силу і що використати його матеріал через низький професійний рівень також неможливо. Що Л. Костенко взялася написати нову літературну основу і за безпосередньої участі Осики було зроблено останній варіант літературного сценарію. Декого в ньому насторожила умовність як щось не зовсім притаманне кіно. Режисер пояснив, що вдався до умовності, вважаючи таке стилістичне вирішення єдино можливим не тільки з економічних причин, а й насамперед у силу художніх принципів.

Це, на його думку, – новий документальний жанр, в якому поєднуються документальні й художні лінії. Він сказав, що хотів би зняти картину про те, як важко тепер відновити пам'ять про тих людей, які загинули 20 років тому. Ю. Ілленко, посилаючись на знятий Осикою епізод, сказав, що побачене на екрані – цікавіше за те, що написано, і що йде збагачення сценарію.

Осика залишив у режисерському сценарії вірші Володимира Булаєнка і додав вірші Семена Гудзенка. Слова Гудзенка «Нас не треба жаліти» взяв для назви. Своє завдання Осика сформулював у лібрето до фільму: «Нам время дает возможность оглянуться на далекие события с большого расстояния и рассказать о них строго и просто, с поэтическими метафорами и обобщениями, как в народной песне-думе. <...> Через все эпизоды, органично вплетаясь в ткань фильма, поэтическим отзвуком проходят стихи»²⁰. Метафори й узагальнення впливали з сценарію і режисерське вирішення епізодів «У хаті вдови», «Базар в окупованому містечку», «Проводи сина» вважалися найвдалішими. Осика зібрав свою групу – оператором був його ровесник Михайло Беліков, художником – Михайло Раковський, композитором – Володимир Губа (у фільмі, де мало діалогів, музика відіграла значну роль). Для виконання головної ролі Поета запросив московського актора Бориса Хмельницького, котрий, до речі, й надалі зніматиметься у фільмах Осики та Юрія Ілленка.

Режисерський сценарій Осики, незважаючи на екстремальні умови (короткий термін, брак коштів) на студії і в Держкіно проходив не зовсім гладко. Перший варіант, поданий у травні, обговорювався дуже детально, протокол зайняв 24 сторінки машинопису. В липні вже був другий варіант, який нарешті схвалили. Однак виникла ще одна колізія: той режисерський сценарій і два зняті епізоди переглянув М.Блейман, тодішній редактор Держкіно СРСР – у справі зберігається його негативний відгук від 10 липня, – московський чиновник не сприйняв стиль Л. Осики в принципі. «Вместо реальной и парадоксальной ситуации с живыми людьми, которых спасают партизаны, подложившие мину под поезд, возникает придуманная и претенциозная ситуация с землей, которой нагружены вагоны. Эта выспренняя символика значительно менее интересна, чем если бы, действительно, в вагонах были люди. Да и подвиг партизан обесмысливается. Даже символическая земля конкретна и не стоит человеческих жизней.

Далее в сценарии, к сожалению, нет главного, нет характера героя»²¹.

Уже в цьому відгуку намічені принципи розходження українських режисерів і впливового критика-чиновника. М. Блейман відкидав усе, що виходило за рамки стандартного, а тим більше у кінематографічному зображенні війни, бачачи в режисерах якихось неслухняних учнів, яких треба наставляти на путь істинний. Московські архіви зберегли його нищівну критику фільму С. Параджанова «Саят Нова», опубліковану В. Фомінін в одному з випусків «Полки» (серія книжок про заборонені в СРСР фільми). Блейман не хотів рахуватися з тим, що час «слухняних» кінематографістів минув, що сучасне кіно пішло далеко вперед у свої естетичних можливостях.

На все, що виходило за межі його сприйняття, він чіпляв «бірочки» на зразок: «туманности, абстрактные красивости, тривиальная символика» і т.п. Ці визначення він ще пустить в хід проти українських фільмів поетичного кіно, але це буде згодом. Тут же оцінку Блеймана було використано у дещо зміненому вигляді як висновок Держкіно СРСР від 3 серпня 1966, і це могло б закінчитись закриттям фільму, як це сталося, наприклад, з «Київськими фресками» С. Параджанова. Однак на захист молодого Осики став Сергій Герасимов, авторитетний режисер і педагог. Він, як ми вже знаємо, був у курсі справи з цим фільмом. 12 серпня він написав короткий відгук на сценарій «Звірте свої годинники»: «Сейчас, на мой взгляд, можно без опасения продолжить работу. Предвидится интересный и значительный по мысли результат»²².

Голова українського Держкіно С. Іванов видав дуже сувору постанову. Він вклався в стислі терміни і восени 1966 р. фільм під назвою «Нас не надо жалеть» було завершено. У ньому показано не так історію конкретного поета, як узагальнений його образ. Ознаки війни у фільмі були умовними. Режисер зацентрував увагу на зображальному вирішенні фільму. Фільм на студії прийняли 30 листопада 1966 р. й у висновку, підписаному В. Земляком, Ю. Лисенком, О. Сизоненком і Л. Чумаковою, він дістав високу оцінку: «Режисер Л. Осика і оператор М. Беліков, долаючи великий опір складного матеріалу, обмеженість виробничого терміну і коштів, зробили фільм, гідний називатися мистецьким твором, глибоко патріотичним за своїм змістом і цікавий за манерою виконання. В складному контрапункті поєднані в ньому стримана поетичність епізодів, свідомо стилізована під народну думу, і хвилююча достовірність хронікальних кадрів, читання віршів і схвильовані документальні розповіді матерів, у яких загинули сини. <...> Весь образно-драматургічний лад фільму свідчить про своєрідність хисту молодих митців, які в дуже складних умовах створили цей фільм»²³.

На цьому, як бачимо, загалом благополучному фініші розгорнулося два напружених сюжети: один стосувався назви, інший – ситуації з автором сценарію. Річ у тім, що назву «Нас не треба жаліти» Москва не дозволяла і вимагала чогось іншого. Студія перепробувала різні варіанти: «Они возвратились с победой», «Когда на смерть идут», та все марно. Нарешті на одному з листів, що пропонував чергову назву, накладена директорська резолюція: назва фільму «Хто повернеться – долюбить».

Про другу проблему свідчить лист Леоніда Осики, написаний від руки.

«Головному редактору
кіностудії ім. О. П. Довженка
тов. Земляку В. С.

Просимо Вашої вказівки щодо написання в титрах фільму «Нас не треба жаліти» («Звірте свої годинники») автора сценарію Л. Костенко. Тов. Костенко подала в групу заяву про зняття її прізвища з титрів фільму. Режисер фільму Л. Осика»²⁴.

Резолюція В. Земляка: «Претензії Л. Костенко не обґрунтовані. Внести прізвище авторів до титрів». Однак вказівкою головного редактора епопея не закінчилась. Взагалі заява Ліни Костенко – надзвичайно цінний документ. Наводимо її повністю.

«Головному редакторові
кіностудії ім. О. П. Довженка
Земляку В. С.
Костенко Л. В.

Заява.

Оскільки після поновлення роботи над фільмом «Звірте свої годинники» всі епізоди були написані або творчо переосмислені режисером Л. Осикою і фактично нічого з написаного мною не увійшло в картину, – прошу зняти моє ім'я з титрів. Питання авторства полишаю на розсуд Л. Осики.

З повним правом Л. Осика може поставити в титрах своє ім'я.

Л. Костенко. 15. X. 1966 р.»²⁵.

Цей документ зворушує вищою мірою толерантності у ставленні до молодого талановитого режисера. І свідчить, що Ліна Костенко не могла б співпрацювати з режисерами в принципі, бо найменший відхід від її слова, від її бачення вона не прийняла б. А в кіно, яким бути фільму, вирішує не сценарист, а таки режисер.

На машинописній заяві Ліни Костенко у лівому кутку навкоси резолюція директора студії: «Задовольнити прохання автора і прізвища в титри не вносити. Відносно передачі авторства режисеру – прохання безпідставне, тому в титрах автора сценарію взагалі не зазначати. 16.01. 1967.»

Така-от історія. Вона показала, якою складною справою є постановка глибокого, серйозного сценарію, а тим більше, коли в цій роботі задіяні масштабні творчі особистості.

Згадані перипетії стерлися часом. Залишився чорно-білий фільм Леоніда Осики «Хто повернеться – долюбить», якому виповнилося вже 45 років, але який не застарів і сьогодні. Він належить до здобутків українського поетичного кіно. Режисер вийшов за межі першопочаткового завдання і по-своєму, мовою метафор і символів, показав страждання у роки війни не тільки поетів, а й українців загалом. Він не повторював того, що вже було показано про війну в кіно. «Хто повернеться – долюбить» – його старт у великому кіно. В роботі над ним Леонід Осика змужнів і як режисер, і як особистість. Уже після цього з'явився його шедевр – «Камінний хрест».

¹ Костенко Л. Зоряний інтеграл (Уривки з поеми). – Ліна Костенко. Вибране. – К. : Дніпро. – 1989. – С. 155–156.

² Режиссерский сценарий В. Ильяшенко. – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 670, оп. 2, спр. 2297.

³ Літературний сценарій. – Там само. – Спр. 2382.

⁴ Літературний сценарій. – Там само. – Спр. 2367.

⁵ Дело о подготовке литературного сценария и написании музыки художественного кинофильма «Сверьте свои часы» («Направление – на Голгофу»). 1964 – 1966. – Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 670, оп. 1, спр. 1782.

⁶ Машенко Н. На творческом старте/ Н. Машенко // Правда Украины. – 1964. – 7 июня.

⁷ Телеграма цитується дослівно. – Дело художественного кинофильма «Сверьте свои часы» («Кто вернется – долюбит»). 1964 – 1966. – Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 670, оп. 1, спр. 1783.

⁸ Протокол обговорення літературного сценарію «Напрямок – на Голгофу» від 22 січня 1965 року. – Там само. – С. 170.

⁹ Там само. – С. 179.

¹⁰ Заключение Главка на сценарий Аркадия Добровольского и Лины Костенко «Направление – на Голгофу». – Там само. – С. 161–162.

¹¹ Там само. – С. 153.

¹² Там само. – С. 145.

¹³ Там само. – С. 145.

¹⁴ Там само – С. 126, 128.

¹⁵ Протокол обговорення відзнятого матеріалу фільму «Звірте свої годинники» від 21.XII. 1965. – Там само. – С. 103.

¹⁶ Новини кіноекрана. – 1966. – № 12.

¹⁷ Юрка Ілленка Доповідна Апостолові Петру. Книга три. – Тернопіль : Богдан, 2008. – С. 75.

¹⁸ Ілляшенко В. Історія українського кіномистецтва / Василь Ілляшенко. – К. : вид-во «Вік», 2004. – С. 202.

¹⁹ Там само. – С. 204.

²⁰ Осыка Л. Либретто фильма «Нас не надо жалеть». – Дело художественного кинофильма «Сверьте свои часы» («Кто вернется – долюбит»). 1964 – 1966. – Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 670, оп. 1, спр. 1783. – С. 16.

²¹ Блейман М. О сценарии Л. Костенко. «Сверьте свои часы». Режиссерская разработка. – Там само. – С. 47.

²² Герасимов С. О сценарии «Сверьте свои часы». Режиссерская разработка. – Там само. – С. 42.

²³ Там само. – С. 25.

²⁴ Там само. – С. 19.

²⁵ Там само. – С. 1.

ПЕРСОНАЛІЇ



МАРКО КРОПИВНИЦЬКИЙ І ПИТАННЯ ПРО ПОЧАТОК УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ

У статті розглядається тривале дискусійне питання в українському театрознавстві про початок українського професіонального театру і ставлення М. Кропивницького до цього питання. Сьогодні побутують різні дати появи професіонального театру на українській етнічній території: наприкінці XVIII ст. – австрійські німецькомовні (з 1776 р.) та польські (з 1780 р.) антрепризи на західноукраїнській території, що підлягала Австрійській монархії, і російська антреприза 1795 р. в Харкові, тобто на Слобідській Україні, що підлягала Російській імперії. Щодо власне українського професіонального театру висловлюються думки про 1819 рік (Полтава), 1864 рік (Львів), 1881 рік (Кременчук), 1882 рік (січень – Київ, жовтень – Єлисаветград) і 1883 рік (Одеса). Автор статті обстоює дату – 1819 рік. У контексті обговорюваної теми констатуються ювілейні дати корифеїв українського театру, передусім М. Кропивницького, що тією чи іншою мірою пов'язані з обговорюваною темою.

Ключові слова: професіональний театр, Марко Кропивницький, театр корифеїв, ювілейні дати.

В статье рассматривается продолжительный дискуссионный вопрос в украинском театроведении о начале украинского профессионального театра и об отношении М. Кропивницкого к этому вопросу. Сегодня бытуют различные даты появления профессионального театра на украинской этнической территории: в конце XVIII в. – австрийские немецкоязычные (с 1776 г.) и польские (с 1780 г.) антрепризы на западноукраинской территории, подлежащей Австрийской монархии, и русская антреприза 1795–1796 гг. в Харькове, то есть на Слободской Украине, подлежащей Российской империи. Что же касается собственно украинского профессионального театра, то существует мнение о годах – 1819-м (Полтава), 1864-м (Львов), 1881-м (Кременчуг) и 1882-м (январь – Киев, октябрь – Елисаветград) и 1883-м (Одесса). Автор статьи отстаивает дату – 1819 год. В контексте обсуждаемой темы констатированы юбилейные даты корифеев украинского театра, прежде всего М. Кропивницкого, которые в той или иной мере связаны с этой темой.

Ключевые слова: профессиональный театр, Марко Кропивницкий, театр корифеев, юбилейные даты.

The article is devoted to a discussed issue in the Ukrainian drama study as to the the beginning of the Ukrainian professional theatre and an attitude of M. Kropyvnytskyi to this matter. It is supposed to be several dates of professional theatre formation on the Ukrainian ethnic territory: at the end of the 18th century there were the Polish and German theatrical enterprises on the Ukrainian territory, subordinated to the Austrian monarchy, and there was the Russian theatrical enterprise in 1795 in Kharkiv, Ukraine, subordinated to the Russian Empire. As to the Ukrainian professional theater it is said to be 1819 (Poltava), 1864 (Lviv), 1881 (Kremenchuk), and 1883 (Odesa) and 1882 (Elisavetgrad). The author of the article believes it is 1819. In the context of the subject there are mentioned Jubilee dates of the Ukrainian theatre leading figures, first of all M. Kropyvnytskui.

Keywords: *professional theatre, Marco Kropyvnytskyi, leading figures, Jubilee dates.*

Поняття «професійний театр» з'явилося в театрознавстві у ХХ ст., коли, власне, театрознавство уконституювалося як окрема наукова галузь мистецтвознавства (іноді вживають варіант «професійний», але «професійний» – доцільніше, оскільки перший прикметник походить від іменника «професія», а другий – від «професіонал»). Втім, ідеться про театр, у якому грають професіонали, котрі не тільки заробляють собі на хліб насущний, а й демонструють професіоналізм, який мистецьким рівнем вивищується над театральним аматорством осіб, зайнятих щоденною працею в найрізноманітніших професіях. Звичайно, був час, коли акторами-професіоналами ставали колишні аматори. У минулі віки мало хто проходив спеціальне навчання у театральних школах. Так було і в українському театрі.

Професійні театри з'явилися в країнах Західної Європи ще в епоху Відродження (Італія, Іспанія, Англія, Франція, Німеччина та ін.). Західні, південні і східні слов'яни прилучилися до цього процесу починаючи з ХVIII ст., в добу Просвітництва. Щоправда, в російському театрознавстві у ХХ ст. прозвучали сигнали щодо кваліфікації професіоналами скоморохів – членів скомороших ватаг ХVII–ХVIII ст., як мандрівних, так і, тим більше, осілих при царському дворі. Але ця гіпотеза залишається умовною, бо професійним російським театром прийнято вважати той, що був створений за західноєвропейськими моделями, на зразках італійських і французьких труп, які обирали своїм осідком іноді на тривалий час російську столицю Санкт-Петербург, а в сусідній Польській Речі Посполитій – Варшаву. Отож російський професійний театр прийнято виводити з заснування за царювання Єлизавети Петрівни у Санкт-Петербурзі в 1756 р. Російського загальнодоступного театру, який через деякий час був удержавлений і базувався в обох столицях – Санкт-Петербурзі та Москві під єдиною дирекцією імператорських театрів. Аналогічно останній польський

король Станіслав-Август Понятовський на зразок іноземних труп при своєму дворі у Варшаві у 1765 р. заснував польський театр, який з часом прибрав собі назву *Teatr Narodowy*, тобто Національний театр.

Українські землі, що станом на середину XVIII ст. були поділені по Дніпру між обома державами – Російською імперією та Польською Республікою (у польському перекладі цього латинського поняття, що в українському варіанті калькується як «річ посполита»), в умовах національної бездержавності не могли здобутися на власний національний, а отже професіональний театр у цей час, хоч не можна скидати з рахунку факту, що саме у середині XVIII ст. (власне, у 1750 р., коли російська цариця Єлизавета Петрівна відновила скасований 1734 р. імператрицею Анною Іоанівною український гетьманат), разом з почтом рекомендованого на гетьмана графа Кирила Розумовського із Петербурга до Глухова прибула ватага з симфонічним оркестром і акторською трупкою. Поки що ми мало що знаємо про репертуар цього першого гетьманського театру, який проіснував чотирнадцять років, до скасування гетьманату імператрицею Катериною II у 1764 р. Відомо тільки, що це був не український репертуар, а італійський, французький і перекладний російський (на чолі театру стояв царський достойник Григорій Теплов), але все ж хтось на українських реаліях створив оперу з французькомовним лібрето під назвою «Ізюмський ярмарок». Якби українська автономія в Російській імперії утрималась, то, можливо, з часом цей придворний гетьманський театр став би першим українським національним професіональним театром.

Саме тоді, коли було ліквідовано гетьманський театр у Глухові, було припинено й діяльність українського шкільного театру в Києво-Могилянській академії (1764 р.). Таким чином з другої половини 60-х до середини 70-х років XVIII ст. Україна не мала на своїх етнічних землях не те що національного, а й іноземного професіонального театру. Ситуація почала змінюватися в останніх десятиліттях XVIII ст. після першого поділу Польщі (1772 р.), внаслідок чого територія колишнього Галицького князівства під назвою Галичина і західні регіони Волині і Поділля відійшли до складу Австрійської імперії, а через три роки від Туреччини відійшла до Австрії Буковина (1775 р.). У 1776 р. у Львові з'явилася перша німецькомовна, а в 1780 – польська трупи; з 1789 р. – у Львові почала діяти постійна німецька антреприза, до якої у 1795 р. долучилася польська, і працювали вони в одному будинку, бо без цього сусідства німецький театр не міг би здобути глядача, а отже не міг би матеріально вижити. Український фактор не брався до уваги, бо за попередньої польської влади було зведено нанівець здобутки українського шкільного театру кінця XVI – першої половини XVII століть і впродовж другої половини XVII – усього XVIII ст. українське театральне мистецтво під польським пануванням існувало хіба що у фольклорному вигляді. З 1803 р. почали з'являтися німецькі і польські трупи і в Чернівцях.

За третім поділом Польщі між Австрією, Пруссією і Росією (1795 р.) до Росії відійшла від Польщі уся Правобережна Україна, на території якої було утворено Подільську (з центром у м. Кам'янці-Подільському) та Волинську (з центром у м. Житомирі) губернії; решта ж української території увійшла до складу Київської губернії. Але російський уряд не міг забезпечити нові губернські центри російськими театральними труппами, бо таких тоді ще не існувало. Отож вакуум заповнили польські труппи, які отаборилися в кожному із губернських центрів з кінця 90-х років XVIII ст. і функціонували там до 1863 р., тобто до ліквідації їх після придушення польського Січневого визвольного повстання. Це були професійні труппи, які виконували польський національний і перекладний західноєвропейський репертуар польською мовою, додаючи з волі державної адміністрації і російський репертуар та перетворюючись на двомовні польсько-російські труппи.

Інша ситуація утворилася на Лівобережній, Слобідській та Південній (Степовій) Україні. У 80-х роках у Харкові виникає спочатку російський аматорський театр, але вже на початку 90-х років перетворюється в напівпрофесійний, і лише з 1795 р. в Харкові з'являється перша російська професійна труппа під керівництвом російського актора Т. Константинова. Проіснувала ця труппа, однак, недовго, бо у другій половині 1796 р. була розпущена у зв'язку з піврічним державним трауром після смерті імператриці Катерини II. Аж через десять років відновився російський професійний театр у Харкові і з'явився у Полтаві (обидва – у 1808 р.) на базі уламків польських труп з Правобережної України та з Одеси (де польська труппа працювала з 1806 р.).

У середовищі польсько-російських труп на Правобережжі та російських на Лівобережжі з 10-х років XIX ст. почали проростати перші паростки українськомовного репертуару – Василь Маслович у Харкові; фантастична опера «Українка» польського актора і антрепренера Милевського (1816 р.), а найголовніше, що у 1812 р. пише свою першу оперу-водевіль російський драматург Олександр Шаховської під назвою «Казак-стихотворец». Є відомості, що після першої аматорської вистави цієї двомовної російсько-української п'єси в аристократичних салонах С.-Петербурга у 1815 р. вона дуже швидко поширилась по небагатьох ще на той час театральних осередках губернських центрів Центральної Росії, а також в адміністративному центрі тогочасної Слобідсько-Української губернії (так до 1835 р. називалася офіційно Харківська губернія). Незважаючи на негативне сприйняття цієї п'єси О. Шаховського сучасниками як в обох столицях, так і, головним чином, на Україні – в Харкові і Полтаві, ця «малороссийская опера-водевиль» спровокувала появу нової української драматургії, і першим її творцем вважається родоначальник нової української літератури, автор безсмертної «Енеїди» (1798 р.) Іван Котляревський. Йому випала доля стати зачинателем і нового українського театру, оскільки він став автором перших

зразків української драматургії в жанрі «малоросійської опери» (що була різновидом російської «комической оперы», яка виводилася з французької комічної опери, поширеної наприкінці XVIII – на початку XIX ст. чи не у всіх країнах Західної та Центрально-Східної Європи), а саме двоактної «Наталки Полтавки» та одноактного «Москаля-чарівника».

Безпосереднім приводом для написання цих п'єс став факт переведення у 1818 р. малоросійським генерал-губернатором М. Г. Репніним (зятєм колишнього останнього українського гетьмана К. Розумовського) з Харкова до Полтави трупи, яку до того очолював виходець з Пруссії німець Йоганн Штейн (Іван Федорович Штейн). Сам І. Штейн залишився у Харкові викладачем танцю у Харківському університеті та власником танцювальної школи, а на чолі колишньої його трупи став триумфірат з провідних акторів (Барсов, Городенський і Щепкін); директором трупи (не в сучасному значенні цього слова, а наглядачем за моральним станом у трупі і літературним помічником дирекції) М. Репнін призначив І. Котляревського. Саме для цієї трупи, яка вже мала в своєму репертуарі «Казака-стихотворця» О. Шаховського, де головну роль виконував високоталановитий М. Щепкін, долаючи недолугість авторської псевдоукраїнської мови (М. Щепкін, як син матері-українки з українського ж села на російсько-українському пограниччі, досконало знав українську мову), Котляревський написав обидві свої п'єси, що були виставлені в Полтаві ж у 1819 році. Вистави ці тривали до кінця існування полтавської трупи, тобто до 1821 р.; їх же показувала ця трупа під час своїх виступів на ярмарках у Харкові (1819 р.), щорічно у Кременчуці та Чернігові. За свідченнями сучасників, охочих переглянути вистави обох п'єс було стільки, що кількістю вистав упродовж двох з половиною років вони перевищили усі інші російськомовні вистави разом узяті. Глядачами вистав були не самі лише полтавці, які переглядали їх по кілька разів, а й поміщики, міщани і навіть селяни з усієї Полтавщини. Коли М. Репнін відмовився утримувати трупу на власний рахунок у Полтаві, вона деякий час під керівництвом М. Щепкіна виступала у 1822 р. в Києві та Житомирі, а згодом повернулася під руку колишнього антрепренера І. Штейна аж до 1836 р. Увесь цей час обидві п'єси І. Котляревського були візитною карткою трупи І. Штейна, особливо на Україні, де вони були фактично годувальницями трупи, бо давали найбільший заробіток І. Штейнові як антрепренерові. Не випадково після 1828 р., коли в Росії було запроваджено закон про авторське право, І. Котляревський звертався до полтавського полицмейстера Манжоса з проханням затребувати в антрепренера І. Штейна виплати І. Котляревському гонорару за всі роки сценічної експлуатації обох п'єс.

М. Щепкін саме ролями виборного Макогоненка у «Наталці Полтавці» та Михайла Чупруна в «Москалі-чарівнику» здобув собі велику славу на Україні, і завдяки цій славі його було запрошено у 1823 р. до складу ім-

ператорського театру у Москві, де він сорок років прослужив актором до самої смерті (1863 р.). Літопис життя і творчості М. С. Щепкіна¹ зафіксував усі його конкретні виступи в різних ролях, і з'ясувалося, що перше місце за кількістю виступів з-поміж усіх ролей посіла роль Михайла Чупруна. Більшість цих виступів припала на московський період – особливо інтенсивний у 1840-х – на початку 60-х років ХІХ ст. Оскільки обидві п'єси Котляревського на сценах Малого і Великого театрів у Москві, а також Александрінського в Петербурзі йшли українською мовою, то ми вправі вважати їх явищами українського професійного театру, так само, як українські вистави в російсько-українських та польсько-російсько-українських трупах 20 – початку 60-х років ХІХ ст. на території Лівобережної, Правобережної і Південної України. За прикладом «опер малороссийских» І. Котляревського у 30-х роках ХІХ ст. з'являються п'єси в цьому жанрі з-під рук інших його сучасників: «Любка, или Сватання в селі Рихмах» П. Котлярова (1835) «Чорноморський побит» Якова Кухаренка (1836), «Сватання на Гончарівці» (1936) та «Бой-жінка» (1841) Григорія Квітки-Основ'яненка, «Купала на Івана» Стецька Шерепер'ї (Степана Писаревського; 1838), та ін. Водночас з «малоросійськими операми» І. Котляревського з'являється одноактна комедія «Простак, або Хитрість жінки, перехитрена солдатом» Василя Гоголя; у 30-х роках двомовні комедії «Шельменко-волосний писарь» (1834), «Шельменко-денщик» (1838) і українськомовна драма «Щира любов, або Милій дорогше щастя» (1840) Г. Квітки-Основ'яненка. Далі з'являються історичні драми «Сава Чалий» (1838) та «Переяславська ніч» (1841) Миколи Костомарова та «Назар Стодоля» Т. Шевченка (1843), а ще згодом, у 40–50-х роках з'явився ряд мелодрам і водевілів українською мовою, більшість із яких з успіхом виставлялися на сценах згаданих вище імператорських театрів (опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, 1863) і мандрівних професійних труп у виконанні не тільки М. Щепкіна і С. Гулака-Артемівського, а багатьох інших акторів українського походження, які володіли українською мовою (Карпо Соленик, Данило Жураховський та багато інших). Чи це були факти тільки російського чи тільки польського театрів у цих змішаних, т. зв. утравістичних, тобто двомовних чи тримовних трупах? Нехай офіційні російські чинники і вважали українську мову «наречием» російської, а поляки – діалектом польської і заперечували існування української літератури, відмовляючи їй у перспективі розвитку, про що свідчить теоретична боротьба щодо цього питання на сторінках періодичної преси у 20–60-х роках ХІХ ст.² Оскільки ж театральне мистецтво у той час ще не було утверджене в свідомості сучасників як щось окреме від історії драматургії (як сегменту літератури), яку театр мав тільки озвучувати, то про наявність українського театру і про перспективи його розвитку тоді навіть не йшлося. І саме час показав, що дискусія ця була нав'язана реакційними російськими і польськими літературними колами.

А «караван ішов». Ніхто не зумів заперечити факту, що з першодруку «Енеїди» І. Котляревського (1798) почався період нової української літератури, а від «Наталки Полтавки» і «Москаля-чарівника» (1819) того самого І. Котляревського почався розвиток української драматургії і українського професіонального театру, оскільки драматургію виставляли не аматорські гуртки, яких у першій половині ХІХ сторіччя ще не існувало, а саме професіональні театральні трупи, нехай і змішані, але за участю українців, які водночас служили й сусіднім, російській і польській сценам, бо такі були реалії тодішнього політичного життя.

Про потребу створення окремого українського театру багато хто думав уже в другій половині 50-х років ХІХ ст., коли після смерті царя Миколи І настав період деякої лібералізації в російському суспільному житті. Але прилюдно у пресі уперше висловився про це літературний і театральний критик, українець з походження, що писав, однак, російською мовою, Микола Мізко. На сторінках першого на території Російської імперії українського, але все ж таки двомовного журналу «Основа» він опублікував статтю «Спогад про Соленика, найславетнішого українського актора» (1861), в якій, зокрема, писав про Карпа Соленика як про видатного виконавця ролей у російських п'єсах Грибоєдова і Гоголя, але основний наголос зробив на ролях українських: «<...> Істинно оригінальним, незрівнянним, незабутнім був і залишиться Соленик **як актор український** (виділення М. Мізка. – Р. П.), в українських п'єсах Котляревського і Квітки; хто з нас, мешканців України, міг байдуже бачити Соленика в ролях – Макогоненка («Наталка Полтавка»), Чупруна («Москаль-чарівник»), Стецька («Сватання на Гончарівці»), Шельменка (в обох п'єсах цієї назви)? Треба зауважити тут, і звичайно згодяться всі, що бачили у цих ролях не одного, а декількох малоросійських акторів, – що кожен з них виконував ті ролі **по-своєму** (виділення М. Мізка. – Р. П.): у грі кожного з них більш-менш виявлялися **окремі** (виділення М. Мізка. – Р. П.) риси національного характеру; але у грі Соленика всі ці риси з'єднувалися, наче в фокусі, і утворювали повний закінчений тип питомого українця... Різко відрізнявся він від інших тим, що особа українця, за його грою, виходила не простацькою, млялою і наївною до безглузддя, а сповненою внутрішнього життя і сенсу, хоча іноді такою, що приховує свій розум під маскою простоти. Такий погляд доводить спостережливість і несхибне чуття Соленика. Щодо цього він неначе перший український актор... дай Боже, щоб і не останній!.. (Примітка в тексті до цього речення: «Із сучасних акторів до цього ідеалу малоросійського актора найближчий за всіх артист Харківського театру п. Дрейсіг». – Р. П.). На закінчення, цілком доречно тут буде слово про народний український театр. – Якщо у нас, в Південній Русі, і раніше, коли писати літературно народною мовою було лише спробою дуже небагатьох любителів рідної мови, а дослідження місцевої старовини були виключно справою знавців-

фахівців і здебільшого ховалися під спудом, – українські п'єси викликали завжди щире співчуття і освіченої публіки і простолюдинів, які навіть не цікавилися сценічними виставами, то тепер, коли південноросійське письменництво пошавлюється, коли починають дбати про те, щоб дати простому народові в Південній Русі зрозуміле для нього читання, коли виникає періодичне видання як всебічний орган південноросійське життя, “Український” театр був би дуже доречним. Під назвою Українського театру ми розуміємо як п'єси українською мовою і з українського побуту, так і виконання їх артистами, виплеканими на місцевому ґрунті, обізнаними з мовою і звичаями народу і, можливо, навіть такими, що вийшли із середовища цього народу, як, наприклад, знаменитий артист, називати котрого нема потреби, бо його всі знають (натяк на М. Щепкіна. – *Р. П.*). Такий театр був би найкращою підмогою літературі південноросійській і найкориснішою школою для народу. Зрозуміло, і успіх, і користь цієї ідеї зумовлюються розумним і щирим її здійсненням; якщо ж сюди втрутиться афера і спекуляція, – діло зіпсується з самого початку і може надовго спинитися, тим часом, як немає сумніву, що справа піде добре, якщо за неї візьмуться люди вмілі і добромислі; з виниклою ж потребою народного театру з'являться для задоволення її і народні драматичні письменники. Дух народний, раз збуджений, розвивається швидко. В духові нашого народу є ще багато незачеплених струн: зумійте лише доторкнутися до них доречно і вдало, і вони дадуть суголосся, можливо, й не передчувані...».

Ці пророчі слова написані в листопаді 1860 року в селі Карабінівка (нині – село Новомосковське Павлоградського району Дніпропетровської області). А опубліковано весь текст цитованого спогаду про Карпа Соленика у лютому 1861 року, хоч до читача він міг дійти набагато пізніше, оскільки лише 7 березня 1861 року цей номер отримав цензурний дозвіл до друку. Звісно, Т. Шевченко вже цього тексту не бачив. Зате ідея ця була вельми радо сприйнята тогочасним українським суспільством, яке було збуджене улаштуванням недільних шкіл, друкуванням науково-популярних видань українською мовою для народу, а вже серед українських письменників з'явилися нові драматурги, які пропонували свої п'єси російсько-українським трупам, що стаціонувалися в губернських центрах: Харкові, Полтаві, Чернігові, Катеринославі, Херсоні, а також в Одесі, Кременчуці, у польсько-російсько-українських трупах у Києві, Житомирі, Кам'янці-Подільському. Але упродовж 1861–1863 років ніхто з антрепренерів цих труп не зголосився організувати й очолити окрему українську трупу. А 1863 рік виявився роковим для української літератури, а отже й українського театру в межах Російської імперії, бо після придушення т. зв. Січневого польського визвольного повстання у січні 1863 р. царський уряд рішуче заборонив будь-які польські вистави на території України, а заодно горезвісний т. зв. Валуєвський циркуляр завдав удару українському книгодрукуванню й українським сценічним виставам у згаданих містах і поза ними.

Ідея ж, висловлена М. Мізком, знайшла своє втілення у зовсім іншому середовищі. У Галичині, яка підлягала Австрійській монархії, львівські русини (самоназва галицьких і буковинських українців аж до кінця ХІХ і навіть початку ХХ ст.), користуючись певними свободами для різних національностей Австрійської монархії, прописаними у новоприйнятій Австрійській Конституції 1861 року, уже в 1862 р. взялися до створення Руського народного театру у Львові. Оскільки попередній цісар Фердинанд II ще у 1835 році надав т. зв. привілей міському театрові у Львові для німецьких і польських вистав на п'ятдесят років, то нібито новий цісар Франц-Йосиф не міг цього привілею змінити, щоб не тільки надати притулок у міському театрі, збудованому, до речі, на приватні кошти польського магната Станіслава Скарбека у 1842 р., а й взагалі на постійне функціонування Руського народного театру, тобто українського, у Львові. Отож відкритий 31 березня 1864 р. у Львові спочатку на аматорських засадах, Руський народний театр через рік набув статусу професіонального, оскільки актори працювали на постійній оплаті праці і, незважаючи на відсутність сталого пристановища, упродовж шістдесяти років здійснював свою мистецьку, а заодно освітню і навіть політичну функцію у мандрівних умовах під егідою культурно-освітнього Товариства «Руська бесіда» у Львові. Історію цього театру виклали у своїх працях І. Франко, С. Чарнецький та інші автори, включно з сучасними. У цих працях з'ясовано, що цей театр не міг би з'явитися принаймні вже у 1864 році хоча б через те, що в Галичині не було напрацьовано свого національного репертуару, не було жодної людини, яка могла б очолити цей театр. Порятунком надійшов із Наддніпрянської України, яка зазнала тяжкого удару від царської адміністрації. Виходець з Галичини, русин греко-католицького віросповідання Омелян Бачинський, який почав свою акторську діяльність у польському театрі у Львові в 50-х роках ХІХ ст., опинившись у складі польської трупи Теофіля Борковського, що працювала наприкінці 50-х років у Житомирі, а на початку 60-х років – ще у й Києві, після заборони польських труп у 1863 р. не міг прилаштуватися в українському театрі на Наддніпрянщині, бо такого окремого театру не було створено (а якби й був, то його тепер і заборонили б). Він міг перейти до російських труп, як це зробив дехто з тодішніх польських акторів. Але О. Бачинського саме в цей час розшукали земляки зі Львова й запросили очолити новостворюваний Руський народний театр. Уже на початку 1864 р. Омелян Бачинський разом з дружиною – видатною актрисою польсько-російсько-українських труп на Правобережній Україні Теофілою Бачинською, приїздить до Львова, але не з порожніми руками, а з великим куфром друкованих і рукописних текстів українських п'єс – повного доробку українських драматургів станом на 1863 рік. Цей комплект п'єс східноукраїнських драматургів, серед яких були оригінальні п'єси і

переклади та переробки з п'єс західноєвропейських і російських драматургів, ліг в основу новоствореного Руського народного театру. Дехто з сучасних театрознавців намагається стверджувати, що український професійний театр розпочався саме з діяльності Руського народного театру у Галичині 1864 року³, недооцінюючи напрацьований український театральний досвід на Наддніпрянщині з 1819 року, починаючи з Полтави і включаючи Харків, Київ та інші міста, де виступали змішані у мовному відношенні антрепризи. Це прикра помилка, з якою не можна згодитися.

На Наддніпрянській Україні у другій половині 60-х років XIX ст. виникають аматорські гуртки, які, користуючись тим, що цензурні заборони українських вистав стосувалися тільки професійних труп, поруч з російськими виставляють і українські п'єси (Київ, Чернігів, Бобринець і Єлисаветград на Херсонщині). Саме в Бобринці та Єлисаветграді почали свою аматорську діяльність Марко Кропивницький та Іван Тобілевич (відомий згодом під сценічним псевдонімом Карпенко-Карий). Їхня діяльність широко відома з присвяченої їм друкованої літератури. В аматорських гуртках вони пройшли першу школу сценічної практики. Але якщо І. Тобілевич залишився аматором до початку 80-х років XIX ст., то М. Кропивницький на десять років раніш став професійним актором і режисером. І тут нам доведеться засягнути до безпосередніх свідчень самого М. Кропивницького та тогочасної періодичної преси і деяких наукових розвідок.

М. Кропивницький після закінчення у 1856 р. Бобринецького повітового училища, як він сам свідчить у листі до своєї полтавської нареченої А. В. Маркович від 9 жовтня 1880 р., ще три з половиною роки був вільним слухачем другої київської гімназії (тобто у 1856–1859 рр.), але через відсутність документів про дворянське походження не був допущений до складання екзамена за сьомий клас. А на підставі свідоцтва з цієї гімназії про прослуханий ним курс лекцій до сьомого класу був допущений вільним слухачем на юридичному факультеті Університету Св. Володимира в Києві, проте через відсутність тих же документів на третій рік навчання вже не залишився⁴.

Почавши свою аматорську діяльність у драматичному гуртку київської гімназії⁵, М. Кропивницький продовжив її в Бобринці та Єлисаветграді у 1863–1871 рр., працюючи на різних канцелярських посадах. У 1871 р. після смерті батька він покинув канцелярську службу, продав господарство, коней у Бобринці й подався з дружиною до Одеси «дебютувати, де й був прийнятий 13 листопада 1871 року»⁶ (насправді дебют стався на день раніше – 12 листопада) до новоутвореної російської професійної трупи т. зв. народного театру. В інших текстах він стверджував щось інше: «переїхав в Одесу, наміряючись поступити в університет або підготувитись в консерваторію»⁷; «... переїхав на життя в Одесу, думаючи лагодитись

до технологічного інституту або в університет»⁸. А у відкритому листі до петербурзької газети «Новое время» від 8 жовтня 1887 р. під заголовком «До історії малоруської трупи» М. Кропивницький уточнив: «У жовтні 1871 р., на 31 році від народження, я покинув цивільну службу і поступив назавжди на сцену, в одеський народний театр, який перебував під дирекцією графів Моркових і М.П. Чернишова; і там *під моїм режисерством при російській трупі сформувалась і маленька малоруська, з чудовим хором* (курсив наш. — Р. П.). На початку 1872 р. ініціатор цього театру, незабутній М. П. Чернишов, помер, і його улюблене дитя перейшло до других рук, потім — до третіх і нарешті кануло у вічність. В 1873 році народний репертуар в одеському народному театрі було відтиснено на задній план опереткою, і я в листопаді переїхав до Харкова, де ставив малоруські п'єси в колишньому театрі Павлова під антрепризою п[ана] Колюпанова. Граючи малоруські ролі, я поступово придбав і російський репертуар, переважно народний. В 1874 році, за рекомендацією артиста І. П. Киселевського, я був запрошений з маленькою малоруською трупкою і хором до Петербурга, у Крестовський сад, і грав там з 15 травня по 1 вересня. В 1875 році гастролював в Австрії, в Галичині, в місцевій малоруській трупі, субсидованій від «Крайового виділу» (адміністративна австрійська структура у Львові. — Р. П.). В 1875 році (треба: 1876 р. — Р. П.) служив у Катеринославі під антрепризою Д. Ф. Ізотова. В липні надійшла заборона малоруських вистав (йдеться про т. зв. Емський акт 1876 р. — Р. П.). З того часу я присвятив себе російській сцені і служив до листопада 1881 року, переважно на російських побутових ролях, хоча, ясна річ, доводилося грати і в оперетках. Але з моїм малоруським акцентом я лише на півдні і міг мати успіх в народних російських ролях. В 1881 році, у листопаді, я служив режисером в Кременчуці під антрепризою п[ана] Ашкаренка. Трупа голодувала в буквальному сенсі: зборів ніяких, в місті — безгрошів'я і банкрутство внаслідок весняної повені, епідемії, пожежі і т. п. "Нужда, — говорить малоруське прислів'я, — навчає коржі з салом їсти". Вирішили ми з п[аном] Ашкаренком телеграфувати п[анові] міністру внутрішніх справ про дозвіл нам поставити декілька малоруських п'єс. Сказано — зроблено! І через два дні, на спільну нашу радість, дозвіл було отримано. *Так ось звідкіля починається історія малоруської трупи, що нині розпалася на дві* (курсив наш. — Р. П.), а створив цю трупу — голод»⁹.

Тут відразу слід пояснити, що ні М. Кропивницький, ні Г. Ашкаренко, ні згодом М. Садовський у своїх мемуарах не зрозуміли до кінця життя, що дозвіл був даний тільки тому, що на найвищому рівні новий імператор Олександр III 16 листопада 1881 р. пом'якшив дію Емського акту, затвердженого 1876 р. його попередником Олександром II, котрого, до речі, вбили народовольці 1 березня 1881 р.; було дозволено українські вистави, хоч не дозволялося організовувати самостійні, окремі українські трупи.

Далі М. Кропивницький розповідає: «Зігравши дев'ять вистав у Кре-

менчуці, ми вирішили виручати й інших голодних побратимів, через що й поїхали до Харкова **підживляти** (виділення М. Кропивницького. – *Р. П.*) трупу тодішнього антрепренера П. М. Медведєва; з Харкова (після восьми вистав) поїхали у Київ виручати від оперетки п[ана] Іваненка»¹⁰. Ці гастролі відбувалися в приміщенні т. зв. театру Бергонье (нині тут працює Національний театр російської драми імені Лесі Українки). До речі, ще у 50-х роках ХХ ст. на пропозицію тодішніх театрознавців І. Волошина і М. Йосипенка тодішнє компартійне керівництво міста розпорядилося прикріпити на фасаді цього приміщення меморіальну дошку, на якій безпідставно стверджується, що нібито тут у січні 1882 р. відбувся «перший виступ українського професійного театру»! Ніхто тепер не відважиться зняти цю неграмотну дошку, щоб деяких ультрапатріотів не навести на думку, що влада нібито руйнує пам'ять про корифеїв українського театру на будинку, котрий належить російському театрові.

Далі М. Кропивницький називає цю трупу своєю: «Трупа моя росла не по днях, а по годинах. Роз'їжджаючи два роки з моєю трупою по південних містах і чуючи звідусюди улесливі відгуки про ансамбль трупи, я задумав їхати до столичних міст»¹¹.

Цю тему в різних варіаціях і модифікаціях М. Кропивницький висвітлює в автобіографічних своїх нарисах, написаних через двадцять років: «За тридцять п'ять літ» (написано у 1904 р., уперше опубліковано у 1906 р.), «Итоги за тридцять пять лет» (написано і вперше опубліковано 1905 р.), «Спогади про Бобринець і бобринчан» (написано 1908 року, уперше опубліковано М. Вороним у 1928 р.), «Автобіографія (За 65 років)» (написана 1910 р., не закінчена; уперше надрукована в російському перекладі, скорочено, у 1916 р.; список з українського оригіналу, втраченого, друкувався вперше у скороченому вигляді в 1955 році, повний текст за цим списком, що зберігається в фондах Музею театрального, музичного і кіномистецтва України, уперше опублікований у 1960 році.

У цих матеріалах дещо ширше схарактеризовано ранній період творчої діяльності митця, з оцінками навколишнього середовища у театрах, де йому довелося працювати. Нас же тепер цікавить тема родоvodu українського професійного театру і участі в ньому М. Кропивницького як українського актора і режисера.

Характеризуючи театральну атмосферу на півдні України у 60-х роках ХІХ ст. і зокрема в Одесі на початку 70-х років ХІХ ст., М. Кропивницький пише: «Український театр тоді був при “посліднім іздыханії”, тільки ще де-не-де аматори інколи грали раз на рік “Наталку Полтавку” або “Назара Стодолю”, як-от: в Олександрії, в Єлисаветі, в Херсоні. Справжні ж трупи нехтували ним, і самі актори з українськими прізвиськами поховались за псевдоніми, то за **ових**, то за **євих...** (виділення М. Кропивницького в обох випадках. – *Р. П.*). Михайловський, колись український актор, перелуцився

в Базарова, Лашко – в Лашкова, Петренко – в Петренкова... Мені навіть не довелося бачити жодного артиста з видатних українських артистів, як, наприклад, Щепкіна, Соленика. Одним з останніх могиканів акторів-українців був якийсь Нечай в ролі Самійла у водевілі Ващенко-Захарченка: “Іди, жінко, в салдати!” Комізм цього артиста був у патяканні. В житті, звичайно, трапляються дурноляпи, тільки не такі, яких удавав Нечай <...> Оце і вся вбога усна історія замершого українського театру, отож і всіх українських артистів, яких довелося мені бачити і про яких довелося чути»¹².

Серед виконавців «Сватання на Гончарівці», в якому дебютував М. Кропивницький у ролі Стецька 12 листопада 1871 р., не було акторів, які б сяк-так знали українську мову. «Тільки одна російська артистка Виноградова, що зросла в трупі Зелінського (тобто Карла Зелінського, антрепренера російсько-української трупи 40–50-х років XIX ст. – Р. П.), не забула ще мови й була на своїм місці. Останні виконавці не грали, а партачили... Але на нашій базарі й такий крам був годящий, як то кажуть: “Для хохлов и такий бог гряде...” <...> Із жіноцтва найтрудніш було здобути аматорок. Опріч дочки П. І. Ніщинського, що ще тоді була підлітком і вчилася, більш я нікого не пам’ятаю з одеситок; всі вони цурались своєї мови...»¹³

«Прослужив я в Одесі мало не три зимових сезони, виїжджаючи на літо з товариством поблизу від Одеси – в Акерман (з 1944 р. – Білгород-Дністровський, місто обласного підпорядкування, районний центр Одеської області. – Р. П.), наприклад... Звичайно, що за такий довгий час довелося переставити разів по п’ятнадцять кожную п’єсу тодішнього убогого репертуару, і він вже не цікавив публіку. І почалося присікання з боку антрепризи»¹⁴.

Переїхавши до Харкова восени 1873 р., М. Кропивницький у трупі Колюпанова «зустрів більш підхожих персонажів задля українських п’єс: Стрельського з дочкою, Мартинову, Тімаєву, Жукову, Хащина... Хутко організувався чудовий хор з універсантів та ветеринарів. І в Одесі, під моїм керівництвом, теж був гарний хор з універсантів та семінар[ист]ів. Зате ж у Харкові між молоддю більш знайшлося підхожих виконавців на українські ролі, і спектаклі пішли далеко складніш, ніж в Одесі. За лаштунками почулась рідна мова, яка не вмерла ще в славнім бурсацтві, чого в Одесі було дуже мало. В Харкові я виставив уперше мою п’єсу “Дай серцеві волю – заведе в неволю”. В Одесі через обмаль персонажу, найпаче жіночого, виставити зовсім її було не можна... В Харкові уперше виставив я твори і В. Александрова “Не ходи, Грицю, на вечорниці” і “За Немань іду”... Хотів я виставити “Долю” Стеценка, але, на превеликий жаль, цензура не дозволила»¹⁵.

Про першу подорож української трупи М. Кропивницького до Петербурга у 1874 р. мало що написали його дотеперішні біографи. А дарма.

Є потреба ширше висвітлити цей яскравий епізод в історії українського професійного театру 70-х років XIX ст., ніж це зроблено, наприклад, у спеціальному дослідженні російської дослідниці О. Кузнецової (спасибі й за це!), опублікованому 1955 року¹⁶. А сам М. Кропивницький засвідчив таке: «Тоді всі театри приватні в столицях монополізувала дирекція імператорських театрів»¹⁷. І далі: «Тоді не дозволено було в часних театрах виставляти цілі п'єси, а тільки **сцени і монологи** (виділення М. Кропивницького. — *Р. П.*), хоча це тільки була, як кажуть, **замазка на очі** (виділення М. Кропивницького. — *Р. П.*): здебільшого п'єси виконувалися цілком. Виставив я тут “Сватання на Гончарівці”, “Наталку Полтавку”, “Чорноморський побит”, “Назара Стодолю”, “Шельменка-денщика” й “Шельменка — волосного писаря”, “Не ходи, Грицю, на вечорниці”, “Бувальщину”, “Кума-мірошника”, “Іди, жінко, в салдати”, “Москаля-чарівника”, “Сватання на вечорницях” і інші; переспівав з хором всі пісні із збірників Лисенка і інших і закінчив сезон 1 сентября, взявши участь з хором в добродійнім концерті під височайшим покровит[ельством] в пользу інвалідів в Літнім саду»¹⁸.

На іншому місці М. Кропивницький зауважив: «Столичні часописи похваляли мої вистави, похваляли й голоси, але ніколи жодного слова не сказали про те, відкіля ці таланти й голоси, хто вони Росії і хто Росія їм?»¹⁹.

Побувавши з весни до осені 1875 року в Руському народному театрі в Галичині як актор і режисер оперети, М. Кропивницький повернувся у жовтні до Єлисаветграда, де працював з місцевим аматорським гуртком. «На літній сезон 1876 р. підписав я умову режисером в Єкатеринослав, к Д. П. Ізотову. Зорганізували ми дотепну укр[аїнську] трупу, котра, звичайно, мусила грати і російські твори; а задля російських були спеціально заангажовані артисти Є. Д. Ліновська, Н. В. Стрельська, І. В. Абраменко, барон Розен, Кальвер, Дніпрова, котра тоді була під прізвиськом Мерц. На співучі укр[аїнські] п'єси була Н. В. Жаркова. Приїхав з Галичини Гриневецький з заміром ознайомитись з тутешнім виконанням укр[аїнських] п'єс, але тут нас спобігло лихо: виконання всього українського, по височайшому повелінню, було заборонено»²⁰.

Поминаючи період з літа 1876 р. до осені 1881 р., тобто час, коли на повну силу діяв т. зв. Емський акт про заборону українського театру і М. Кропивницький змушений був грати лише в російських антрепризах, повертаємось знову до періоду, коли було поновлено дозвіл на українські вистави, хоч не скасовано заборони утворювати окремі українські трупи. «На сезон 1881–82 р., — пише М. Кропивницький, — поступив я за режисера в трупу Г. Ашкаренка в Кременчуці, і з цього сезону починається ніби нова ера задля українського театру»²¹. Вжитий тут вислів «ніби нова ера задля українського театру» свідчить про іронічне ставлення до формулювання М. Садовського, що знайшло собі місце у вжитку й на

початку його спогадів «Мої театральні згадки», опублікованих наступного 1907го року в журналі «Літературно-науковий вістник»²². Дещо згодом М. Кропивницький висловиться ясніше на цю тему. Назвавши український драматичний репертуар першої його трупи під час гастролей у Петербурзі у 1874 р. (цей перелік процитований нами вище) як доказ його безперервної з 1871 р. праці над оживленням занепалого в 60-х роках українського театру, М. Кропивницький знову повертається до наведеного вище вислову М. Садовського.

Щодо цієї «нової ери в історії українського театру», яку М. Садовський небезпідставно виводив з 1881 року, коли відновилися українські вистави після цілковитої їх заборони у 1876 році, М. Кропивницький висловиться ще не раз. По-перше, на відміну від власного твердження у цитованому вище відкритому листі до петербурзької газети «Новое время» від 8 жовтня 1887 р. під назвою «К истории малорусской труппы», де він засвідчив, що в 1881 році, в листопаді, служив режисером у Кременчуці під антрепризою Г. Ашкаренка, М. Кропивницький у «Спогадах про Бобринець та бобринчан», з прикінцевою датою «20 фев[аля] 1908 р.», написав таке: «Прослуживши на протязі десяти років у московських трупах <...>, я нарешті наважився скласти власну українську трупу, котру й заснував у кінці 1881 р. в Кременчуці»²³. Очевидно, М. Кропивницький вважав Ашкаренкову трупу своєю на тій підставі, що він єдиний був у цій антрепризі режисером, який і відродив у ній український репертуар, як тільки настав сприятливий для цього час. У цих же «Спогадах...» є таке місце: «Деякі землячки писали й досі пописують, що українська трупа, котра заснувалась під моєю кермою і котру я через два роки передав М. П. Старицькому і сам пішов до нього режисером <...>». Оскільки М. Кропивницький, як досі прийнято вважати, свою, засновану в Єлисаветграді восени 1882 р., трупу передав М. Старицькому влітку 1883 р., то виходить, що трапилося це через рік, а не через два, як свідчить М. Кропивницький. Що це: аберация пам'яті чи усвідомлене твердження, що його власна трупа була заснована не восени 1882 р. в Єлисаветграді, а таки восени 1881 року в Кременчуці, тобто що він вважає Ашкаренкову антрепризу після перетворення її власними зусиллями на українську восени 1881 р. власною трупою? Очевидно, саме так. Кропивницький вважав антрепренера Г. Ашкаренка випадковою, підставною фігурою для здійснення важливих намірів.

Очевидно, М. Кропивницькому було боляче читати неправдиві свідчення М. Садовського у його «Театральних згадках», зокрема про те, кому належала ідея щодо посилення телеграми міністрові внутрішніх справ з проханням дозволити, як виняток, трупі Г. Ашкаренка зіграти українські вистави для порятунку від голоду. Г. Ашкаренко засвідчив у листі до М. Кропивницького, що телеграму він «посилав, порадившись з М. Кропивницьким»²⁴. Але в цьому ж листі Г. Ашкаренко делікатно дорікає М. Кропивницькому:

«Згадай, Марко Лукич, коли з Харкова (де ми були уперше перед Різдвом) я умовився з Іваненком (антрепренером російської трупи, яка грала в театрі Бергоньє. — *Р. П.*) на Київ, ти трошки покривив душею (не тепер про те вже згадувати), поїхав у Київ раніш і Садовського потяг з собою <...>»²⁵. Той самий Г. Ашкаренко виступив у 1908 р. в журналі «Рідний край» зі «Споминами про першу українську трупу», у яких вважав цю кременчуцьку трупу таки своєю²⁶. Хоч як би там було — справи це не міняє: йдеться про українську професійну трупу — першу після дозволу у 1881 р.

І все ж М. Кропивницький гуртував свою нову трупу в Єлисаветграді не на голому місці, бо поруч з ним був М. Садовський, якого, власне, М. Кропивницький запросив до трупи Г. Ашкаренка, деяких акторів ще з колишньої харківської української трупи, декого привіз із літніх гастролей в Одесі 1882 року. Принаймні сам М. Кропивницький ніколи не акцентував на 1882 році як даті започаткування власної трупи, з якої нібито почався т. зв. театр корифеїв. Таким поняттям ні сам М. Кропивницький, ні будь-хто до 1901 р. публічно, у пресі, не оперував.

Цікаве питання про творчі ювілеї М. Кропивницького і ювілею відновленого ним театру. У листі до Б. Грінченка від 23 травня 1896 року М. Кропивницький пише: «Я забув, коли я уперше виступав в Одесі — чи у жовтні 1871 р., чи у листопаді <...> Хотілося б мені святкувати ювілея в Одесі, але не знаю, чи візьму там на той час котрого-небудь театру»²⁷. Цей ювілей двадцятип'ятирічної творчої діяльності М. Кропивницького на професійній сцені таки було в Одесі тоді відзначено 22 грудня 1896 р.²⁸.

Здавалося б, була нагода для відзначення іншого ювілею — двадцятиріччя відновленого українського театру, що припадало на 1901 рік. Але преса мовчала, урочистого вечора не було, хоч це був історичний момент: адже саме у 1900 році корифеї нарешті об'єдналися в спільну «Малоросійську трупу М. Л. Кропивницького, під керівництвом П. К. Саксаганського та М. К. Садовського за участю М. К. Заньковецької». Щоправда, відзначення таки відбулося, і то дуже присутнє, але інакше: саме у 1901 р. в Києві було видано збірник статей, написаних російською мовою, оскільки українська мова як наукова чи публіцистична на той час у Російській імперії ще не була легалізована, — йдеться про анонімний збірник статей «Корифеи украинской сцены»²⁹. У ньому була велика загальна стаття з історії українського театру і нариси про сценічну творчість М. Кропивницького, М. Старицького, М. Лисенка, М. Садовського, М. Заньковецької, П. Саксаганського і Г. Затиркевич-Карпинської. Усі статті — анонімні. Завдяки цьому цей збірник функціонував у радянський період театрознавства, бо ніхто не знав, за винятком окремих діячів старшого покоління, котрі мовчали щодо авторства цих статей, що організатором збірника був відомий публіцист і політичний діяч Олександр Лотоцький, політемігрант з 1919 р., директор Українського наукового інституту у Варшаві у 30-х роках ХХ ст., автор,

власне, вступної статті, настільки ґрунтовної, що з неї, не посилаючись на джерело, списували фактаж і окремі «прогресивні» ідеї радянські театрознавці, він же й був автором нарису про М. Кропивницького. Назва збірника виявилася настільки вдалою, що саме від неї вже у радянський час і то в повоєнні роки пішло загальне визначення українського театру періоду його відновлення з 1881 року як «театр корифеїв». І треба ж було, щоб незабаром після виходу цієї книжки єдиний зразковий український театр корифеїв розпався! Але наближалася ще одна дата – двадцятип'ятиріччя відновленого у 1881 р. українського театру, що припадала на 1906 рік, тобто на час, коли могла на повен голос заговорити про цю подію українська періодична преса, яка з'явилася саме цього року внаслідок проголошених маніфестом царя Миколи II деяких ліберальних свобод під тиском подій революції 1905–1907 рр., а саме щодо вільного застосування української мови, зокрема в театральному мистецтві (дозвіл друкувати перекладну з різних мов драматургію і виставляти її на сцені).

Саме у цей час до харків'янина (за тодішнім місцем проживання) М. Кропивницького звертається з особистим вітанням професор Харківського університету, видатний літературознавець Микола Сумцов, який, до речі, першим з усіх вузівських професорів на Україні почав уже в 1906 році читати лекції для студентів українською мовою. Лист професора не зберігся, але з відповіді М. Кропивницького, датованої 25 липня 1906 р., стало відомо, що професор порушував питання про пошанування «батька українського театру» з нагоди подвійного ювілею: з 35-річчям сценічної діяльності і з 25-річчям відновленого у 1881 р. українського театру. Мабуть, М. Сумцов бажав М. Кропивницькому дожити до 50-річчя творчого ювілею, який припав би на 1921 р., бо М. Кропивницький відповів: «Ні, мабуть, до 50-річного артистичного ювілею я не добреду, бо пішов на сцену в 1871 р., мавши за плечима вже 30 років». І далі: «У цім році восени мине 25 років, як заснував я після розгрому, котрий спобіг мене у 1876 р. у Катеринославі, знов українську трупу з призову вічної пам'яті, графа Лорис-Мелікова (це було у 1881 р., в ноябрі) [насправді це було вже за міністра внутрішніх справ М. П. Ігнат'єва, бо після вбивства імператора Олександра II (котрий, як тепер стало відомо з документів, готувався зовсім скасувати Емський акт) 1 березня 1881 р. новокоронований імператор Олександр III ще у квітні 1881 р. звільнив з посади ліберального міністра М. Г. Лорис-Мелікова. – Р. П.]; заснував її з **збірної дружини** [виділення М. Кропивницького. – Р. П.] (балакали друзяки, хто як втяме, хто як втне!..), і з її трупи і понині знаходиться на кону д[обродій] М. Садовський, а де поділись останні, як д[обродії] Ашкаренко, бувший кременчуцький антрепренер і з гріхом пополам актор, Жаркова, Зелінська, Крамаренчиха, Крамаренко та інші тодішні співробітники – давно вже не чую про них звісток. Вже в 1882 р. прийшли до мене д[обродії] Заньковецька, Вірина, Переверзева,

Козловська, Затиркевичка, Саксаганський, Максимович, Грицай, Манько і їм несть числа...». І ще далі: «Сиджу тепер в хуторі і не знаю, чи думають святкувати той *початок заново українського театру* (курсив наш. – Р. П.), з Кременчука, чи, може, хтять переждати ще рік, щоб заразом святкувати ювілеї Заньковецької, Саксаганського, до речі, й Садовського та інших? Чи, може, через сучасне лихоліття землякам тепер не до свят? З декотрих прикмет вбачається мені, що багатьом вже не до мене, певно, через те, що доки був на кону, доти... а може, й через те, що не така тепер доба, сказати би то: переоцінна. <...> Спасибі Вам, велике спасибі, що згадали про мене. Якийсь д[обродій] В. Уманов-Каплуновський, з котрим я познайомивсь у С.-Петер[бурзі], яко з рецензентом, тиснув оповістку про мене у маю місяці сего року в “Історичнім вістнику” («Исторический вестник». – Р. П.), посилаю Вам відбиток. Оповідка жидкувата, але й за те спасибі»³⁰.

Насправді ніякого 25-річного ювілею від «початку заново українського театру», тобто з 1881 року, ніхто не організував у 1906 р., бо й справді доба була «переоцінна» у багатьох відношеннях: революційні події 1905–1907 рр., ще нестабілізована й малочисельна українська преса в Києві, Харкові й інших містах підросійської України, смертельна хвороба одного з корифеїв – І. Тобілевича і його близька смерть, розсварені взаємини з М. Садовським і, головне, відстороненість М. Кропивницького від активного творчого процесу в тогочасному театрі, який почав шукати нових доріг для свого розвитку у зв'язку з остаточним послабленням (хоч і не остаточною юридичною ліквідацією) Емського акту та дозволом саме у 1906 р. виставляти перекладну світову драматургію. Про український театр від 1881 р. згадала тільки Людмила Старицька-Черняхівська, опублікувавши в журналі «Україна» (спадкоємцеві «Киевской старины») велику статтю «Двадцять п'ять років українського театру (Спогади і думки)». Тоді ж ця стаття була видана й окремим відбитком з журналу у вигляді брошури. Це була важлива науково-публіцистична праця, у якій простежено розвиток (і розквіт) українського театру з часу його відновлення (1881 р.) до 1906 року, що, сказати б, завершив цю чвертьвікову історію «театру корифеїв», коли почалася новітня, модерна доба українського театру.

З запізненням на півроку, навесні 1907 року, напередодні стаціонавання в Києві своєї нової трупи відзначив 25-річчя творчої діяльності М. Садовський, а ще наступного, 1908 року так само з запізненням – відзначено таку саму дату сценічної діяльності М. Заньковецької. На 1908 рік припадало 25-річчя сценічної діяльності П. Саксаганського, але він, у жалобі після смерті брата і найближчого співкерівника довготривалої їхньої трупи, розпустив її за іронією долі у 1909 році, коли йому виповнилося 50, і на деякий час відійшов від активної творчої праці.

Як видно з цитованого попереду листа М. Кропивницького, він вважав можливим відзначення 25-річного існування відновленого у 1881 році

театру, ініціатором якого небезпідставно вважав себе, але ж міг святкувати свій власний творчий ювілей, бо його творчий відлік починався з 1871 року. Можна ж було б саме наприкінці 1906 р. відзначити 35-річний ювілей багатогранної творчої діяльності М. Кропивницького як найвидатнішого українського актора, режисера, драматурга, організатора театральної справи, навіть композитора, естрадного виконавця, театрального декоратора. Але не сталося... Судячи з листа харків'янина М. Кропивницького до іншого харків'янина – українського актора, режисера й антрепренера Лева Сабініна від 27 січня 1908 р., останній, мабуть, пропонував відзначити заходами його трупи в Харкові, нехай із припізненням, 35-річний творчий ювілей М. Кропивницького, на що «припізнений» ювіляр відповів: «Я не хочу святкувати 35-річчя, немає сенсу. Зіграти ж, якщо Ваша ласка, в 3–4-х спектаклях згоден»³¹.

Того самого 1908 р., працюючи над своєю широко закроєною, але, на жаль, незакінченою «Автобіографією (За 65 літ)», М. Кропивницький, розповівши про свою творчу діяльність на українській професійній сцені від 1871 р. і зокрема про перші гастролі організованої ним української трупи до Санкт-Петербурга у 1874 році, завершив великий абзац таким пасажем: «До речі пригадать, що декотрі українці (натяк передусім на М. Садовського. – Р. П.) напотужуються (не вгадаю, навіщо їм це заманулося?) запевнить всіх, що нова ера українського театру починається тільки з 1881 р. з Кременчука; я ж лічу з 1871 р. з Одеси. Що була заборона з 1876 р. по 1881 р., так це річ інша, я все-таки аж по заборону силкувався ввести в репертуар укр[аїнські] твори»³².

Судячи з викладеного вище ходу подій в українському театрі в Російській імперії після 1863 року, М. Кропивницький мав підстави вважати себе зачинателем новочасного українського театру у другій половині ХІХ ст., а в його рамках – і театру корифеїв (1881–1906 рр.) і пишатися присвоєним йому за життя (не урядовими постановами, а українським народом) титулом «батько українського театру», подібно до того, як у Росії цей титул носив ще за свого життя великий драматург Олександр Островський, як поляки називали батьком польського театру Войцеха Богуславського. Це не означало, що такими титулами перекреслювалися попередні історії національних професійних театрів у Росії і Польщі, які почалися в середині ХVІІІ ст. Це не означало, що М. Кропивницький перекреслював історію українського професійного театру від І. Котляревського і М. Щепкіна з 1819 року та високомистецької професійної діяльності Карпа Соленика й інших діячів українського театру 30–50-х років ХІХ ст. в рамках російсько-українських та польсько-російсько-українських труп, як не міг М. Кропивницький недооцінити творчої практики (хоч і мав до неї серйозні претензії) Руського народного театру Товариства «Руська бесіда» в Галичині та на Буковині з 60-х років ХІХ ст. починаючи, в якому був навіть безпосереднім творчим учасником у 1875 р.

А як же тлумачать ці історичні факти нащадки наших класиків – українські театрознавці пореволюційного часу?

Початком українського професійного театру вважав 1819 рік видатний історик української літератури і театру академік Української академії наук з 1929 р. (згодом – АН УРСР) Михайло Возняк, автор монографії «Початки української комедії (1619–1819)» (1920)³³. Не вважав аматорським гуртком полтавський театр 1819 року й видатний український мистецтвознавець і державний діяч професор Дмитро Антонович, який у своїй капітальній праці «Триста років українського театру» (Прага, 1925) писав: «Найвидатнішими акторами українського театру того часу були Михайло Щепкін (1788–1863), Карпо Соленик (1811–1851) і, нарешті, Марко Кропивницький (1840–1910), що тільки першою частиною своєї діяльності належить до цієї доби, а з 1881 року сам поклав початок новій добі українського театру»³⁴. І далі Д. Антонович писав, що українець за походженням по матері М. Щепкін «справедливо вважається засновником реальної школи виконання як на українській сцені, так і на московській»³⁵, зрозуміло, на професійній, а не аматорській. Такої самої думки дотримувалися видатні українські театрознавці професори Олександр Кисіль і Петро Рулін у 20–30-х роках ХХ ст.

У повоєнних десятиліттях історичний досвід українського професійного театру першої половини ХІХ ст. високо оцінили визначні російські театрознавці, які досліджували українсько-російські театральні зв'язки. Ось що написав видатний історик літератури і театру, доктор філологічних наук, професор Сергій Дурилін у своїй праці «З історії російсько-українських театральних зв'язків»: «Щепкін стояв біля колиски української реалістичної драматургії. Велич історичної справи Щепкіна полягає в тому, що він “створив правду” не тільки в російському, але й в українському театрі <...> Прямий шлях у майбутнє, який торував Щепкін, був двоєдиним шляхом російського і українського театрів»³⁶. В іншій своїй праці – «Щепкін і Україна» – С. М. Дурилін писав: «Коли вивчаєш Щепкіна, бачиш, що він повинен вважатися такою ж мірою родоначальником російського сценічного реалізму, як і родоначальником сценічного реалізму українського»³⁷. Ясна річ, С. Дурилін говорив про сценічний реалізм професійного театру.

Цю думку підтримав харківський театрознавець кандидат мистецтвознавства Аркадій Плетньов: «В 1918 році тут (у Полтаві. – *Р. П.*) уперше були поставлені “Наталка Полтавка” і “Москаль-чарівник” Котляревського, які поклали початок новій українській драматургії. З постановки цих п'єс на сцені починає своє життя і український професійний театр»³⁸.

Ідеї свого попередника – С. Дуриліна утверджував інший російський театрознавець, історик російського провінціального театру – доктор мистецтвознавства, професор Олександр Клінчин: «Так само, як неможливо віддати тільки російському чи лише українському театрові молодого

Щепкіна, який виступав у Курську, Харкові, Києві, Одесі, Полтаві і Тулі, безуспішною була би спроба оголосити набутком тільки російського чи тільки українського народу театри першої половини XIX століття, які мандрували по містах південних і центральних губерній Росії. Саме такими трупами, які справили рівно благотворний вплив на розвиток сценічного мистецтва російського і українського народів, були театри Штейна і Млотовського»³⁹. Це справедливе міркування О. Клінчина про М. Щепкіна можна уточнити: його не тільки молодого, а й до самого кінця його довгого життя не можна віддавати тільки російському театрові, бо упродовж 20-х — початку 60-х років XIX ст. він грав на сцені російських театрів Москви, Петербурга, Нижнього Новгороду та багатьох інших російських міст українські ролі українською мовою в українськомовних виставах. Ці вистави ми вправі рівною мірою, як українські вистави російсько-українських труп на Україні, зараховувати до здобутків нашої національної культури. Такі були реалії тодішнього життя: існувати в чистому вигляді український театр у тодішній Російській імперії не міг. На жаль, російські енциклопедії чи будь-які наукові праці не трактують М. Щепкіна саме так, як це запропонували С. Дурилін і О. Клінчин: український сегмент цієї проблеми просто не брався й не береться до уваги.

Думку про початок українського професійного театру в Полтаві 1819 р. утвердив перший том академічного видання «Український драматичний театр» у 1967 р.: «На Україні виникає своєрідне явище — російсько-українські трупи. Вони розвивалися в одному напрямі, тримались єдиних естетичних принципів і сприймалися прогресивною громадськістю та демократичною критикою як різні формою, але єдині в суті сторони одного й того ж явища, що не дають підстав для взаємного протиставлення. Більшість вистав виконувалися російською мовою, але, починаючи з першої постановки “Наталки Полтавки” та “Москаля-чарівника” в тогочасних трупах іде безупинний розвиток українського національного професійного театрального мистецтва, у чому знайшов свій яскравий вияв загальний процес формування української нації»⁴⁰.

Наведені вище твердження українських та російських театрознавців вступили у суперечність з твердженнями тих українських театрознавців, які у повоєнних десятиліттях намагалися утвердити думку, що український професійний театр почався лише з 80-х років XIX ст., тобто з театру корифеїв. Цьому сприяла поширена в 50-х роках теорія т. зв. основоположництва в радянському літературознавстві і мистецтвознавстві. Оскільки О. Пушкіна було оголошено основоположником російської літератури, то на Україні основоположником національної літератури було оголошено Т. Шевченка. Навіть було видано монографію І. Пільгука «Т. Г. Шевченко — основоположник української літератури», а І. Котляревському було відведено роль «зачинателя», що мав своїх послідовників перед Т. Шев-

ченком – П. Гулака-Артемівського, Г. Квітку-Основ'яненка, Л. Боровиковського та ін. Основоположником російського театру був визнаний М. Щепкін, а українці тоді ще не мали права ділити його між Росією і Україною, тож основоположниками були оголошені корифеї українського театру наприкінці ХІХ ст. – усі ті, кого представлено у згаданому збірнику «Корифеи украинской сцены» (К., 1901). Тільки М. Лисенка було оголошено основоположником української музики. В цьому дусі до всіх цих персоналій, заведених до першого видання «Української радянської енциклопедії у шістнадцяти томах (1959–1965 рр.) та похідного від неї тритомного «Українського радянського енциклопедичного словника» (1966–1968), у дефініціях з'явилися «фундатори» або «основоположники» українського театру. У загальній статті про український театр, авторами якої записані Іван Піскун та Іван Чабаненко, викладено факти, які об'єктивно підводять до висновку про початок українського професійного театру у 1819 р., однак такого формулювання не подано. Оскільки основним автором цієї статті був І. Піскун, то й зрозуміло, що саме йому належать ці дефініції і «концепція», що український професійний театр почався у 1882 р., бо у своїй загалом дуже змістовній, навіть новаторській посмертно виданій книжці він стверджує, що перша українська професійна трупа виникла в Єлисаветграді 1882 року на чолі з М. Кропивницьким⁴¹. Нижче 1882 року пізнання істини І. Піскуном не опустилося.

Такі половинчаті і суперечливі твердження в науковій літературі призвели до того, що в науково-популярній літературі та в поточній пресі можна було здебільшого натикатися на «фундаторів» та «основоположників». А на початку 1979 р. піднімається ціла кампанія щодо ідеї відзначення 100-річчя українського професійного театру, причому береться до уваги не 1881 рік (коли було офіційно пом'якшено дію Емського акту, тобто дозволено українські вистави, але залишено заборону влаштовувати окремі, одномовні українські театри), а 1882 рік як такий, що нібито тоді з трупи М. Кропивницького, створеної ним у Єлисаветграді, почався український національний професійний театр. Мотором цієї кампанії виступив один із внуків Івана Карповича Тобілевича (Карпенка-Карого), Андрій Юрійович Тобілевич, який очолював на той час музей-заповідник «Хутір Надія», що неподалік від Кіровограда. Дізнавшись, що на запит директивних органів відділ театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР зробив довідку, яка заперечувала проти такої дати, тим більше – проти вигаданої дати – 1882 рік, а обстоювалася в ній обґрунтована дата – 1819 рік, А. Ю. Тобілевич, захоочений місцевими "патріотами" та й по-місницькому настроєними чиновниками обласного масштабу, які навіть не чули про те, що в Російській імперії український театр до 1906 р. не мав узаконеної легітимності, а міг існувати тільки у вигляді «русско-малорусских» труп, став писати різні листи і скарги на

«ворогів української культури» в Академії наук, розсилаючи їх до різних державних установ та редакцій газет. Було піднято на підмогу навіть лауреата Державної премії ім. Т. Г. Шевченка, члена-кореспондента АН УРСР, доктора філологічних наук, професора Є. П. Кирилюка та доктора філологічних наук, професора І. І. Пільгука, які виступили в пресі зі статтями на підтримку висунутої кіровоградцями пропозиції; хтось навіть організував матеріал для газети під назвою «Арсенальці готуються до свята», і тодішнім директивним органам не залишалося іншого виходу, як задовольнити «бажання трудящих». Тодішня Рада Міністрів УРСР видала постанову про відзначення «100-річчя українського професіонального театру, заснованого М. Л. Кропивницьким». Це двозначне формулювання давало підстави сприймати його так, як кому любо: чи то йшлося про український професіональний театр, заснований М. Л. Кропивницьким взагалі, чи тільки про окремий український театр (тобто трупу), заснований М. Л. Кропивницьким у 1882 році.

Міністерство культури України зобов'язало Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого провести республіканську наукову конференцію, присвячену цій даті. Дводенна масова конференція в Республіканському будинку актора у вересні 1982 року пройшла успішно. От тільки не було виділено коштів на видання текстів виголошених доповідей окремим збірником. А в приміщенні Київського державного російського драматичного театру імені Лесі Українки відбувся літературно-мистецький ювілейний вечір. Окремі заходи відбулися в Кіровограді: ювілейний вечір у приміщенні Кіровоградського обласного музично-драматичного театру ім. М. Л. Кропивницького та наукова конференція в Кіровоградському державному педагогічному інституті імені О. Пушкіна. У цих заходах взяла участь велика київська делегація. До цієї дати у видавництві «Мистецтво» було видано в авторському оригіналі монографію С. Дуриліна «Мария Заньковецкая» (російською мовою) та перевидано упорядкований І. Волошином збірник «Корифеї українського театру» (у якому, до речі, пропущено нарис про М. Старицького).

Минав час. Святкувалися ювілеї окремих корифеїв українського театру. Зрідка виходили книжки і брошури, присвячені історії українського театру. У них здебільшого фігурувала дата 100-річчя українського професіонального театру, відзначена у 1982 р. Але друге, дванадцятитомне, видання «Української радянської енциклопедії» (1977–1985) уже не повторило сумнівних дефініцій «основоположник українського театру» у статтях про корифеїв українського театру 80–90-х років XIX ст. Зате у пресі час від часу й досі можна натрапити на такі визначення, як і на неправильне датування початку українського професіонального театру.

На фасаді будинку Кіровоградського академічного музично-драматичного театру ім. М. Кропивницького красується меморіальна дошка, яка повідомляє, що саме там восени 1882 р. відбувся перший виступ українського

професійного театру, що суперечить змістові меморіальної дошки на фасаді Національного театру російської драми імені Лесі Українки в Києві, про що вже йшлося вище, а кілька років тому у київській газеті «Хрещатик» з'явилася стаття, яка стверджує, що український професійний театр почався в Одесі 1883 року⁴². Приводом для такого твердження послужив заголовок розділу у мемуарній книжці «Мої стежки і зустрічі» Софії Тобілевич про трупу М. Старицького (1883–1885), у якій були уперше згуртовані найкращі сценічні сили України, – «Початок діяльності першої української художньої трупи», – а також вислів авторки: «3 серпня 1883 року – славетна дата в історії українського театального мистецтва <...> Повторюю, що день відкриття театру «Наталкою Полтавкою» (в Одесі. – Р. П.) – це була історична дата»⁴³. Свого часу це твердження ніхто не брав до уваги, бо перед у дискусії вів Кіровоград на користь Єлисаветграда.

Останнім часом з'являються навіть книжки, які претендують на науковість, бо їхні автори стають докторами філологічних наук, і продовжують вони датувати початок українського професійного театру 1882 року.

¹ Гриц Т. С. М. С. Щепкин. Летопись жизни и творчества. – Москва : «Наука», 1966. – 880 с.

² Волинський П. К. Теоретична боротьба в українській літературі (перша половина XIX ст.) // П. К. Волинський. – К. : Державне видавництво художньої літератури України, 1959. – 442 с.

³ Ревуцький В. Забутий ювілей // Сучасність. – 1989. – Листопад. – С. 60–61; Боньковська О. На маргінесах театральних ювілеїв (до історіографії проблеми) / Олена Боньковська. – Львів: «ТеРус», 2010. – С. 102–105, 113–114, 117.

⁴ Кропивницький М. Твори. У 6 т. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 271–272.

⁵ Там само. – С. 272.

⁶ Там само.

⁷ Там само. – С. 137.

⁸ Там само. – С. 223.

⁹ Там само. – С. 359–360.

¹⁰ Там само. – С. 360.

¹¹ Там само.

¹² Там само. – С. 104.

¹³ Там само. – С. 105.

¹⁴ Там само. – С. 106.

¹⁵ Там само. – С. 106–107.

¹⁶ Кузнецова О. М. Л. Кропивницький в Петербурзі // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – К. : «Мистецтво», 1955. – С. 170–190.

¹⁷ Кропивницький М. Твори. У 6 т. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 107.

¹⁸ Там само. – С. 231.

- ¹⁹ Там само. – С. 107.
- ²⁰ Кропивницький М. Твори. У 6 т. – К. : Державне видавництво художньої літератури. – Т. 6. – С. 235.
- ²¹ Там само. – С. 107.
- ²² Садовський М. Мої театральні згадки // Літературно-науковий вістник. – 1907. – № 12. – С. 402.
- ²³ Кропивницький М. Твори. У 6 т. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 138.
- ²⁴ Там само. – С. 139.
- ²⁵ Там само. – С. 139.
- ²⁶ Рідний край. – 1908. – № 15. – С. 12–14.
- ²⁷ Кропивницький М. Твори. У 6 т. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 453.
- ²⁸ Демківська Т. Ювілейні дні Кропивницького в Одесі // Марко Лукич Кропивницький : Збірник статей, спогадів і матеріалів. – К. : Мистецтво, 1955. – С. 221–227; М. Л. Кропивницький в Одесі : Бібліографічний покажчик / Упорядник О. Г. Нуньєс. – Одеса, 2006. – С. 90–93.
- ²⁹ Корифеи украинской сцены. – К. : Типография Петра Барского, 1901. – 102 с.
- ³⁰ Кропивницький М. Твори. У 6 т. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 513–514.
- ³¹ Кропивницький М. Твори. У 6 т. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 534.
- ³² Там само. – С. 231.
- ³³ Возняк М. Початки української комедії (1619–1919). – Львів : Накладом Видавничої спілки «Всесвіт», 1928. – 252 с.
- ³⁴ Антонович Д. Триста років українського театру. – Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. – С. 72.
- ³⁵ Там само. – С. 72.
- ³⁶ Дурилін С. М. Творча єдність. З історії українсько-російських зв'язків / С. М. Дурилін. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва та музичної літератури, 1957. – С. 19–20.
- ³⁷ Там само. – С. 87–88.
- ³⁸ Плетнев А. У истоков Харьковского театра / А. Плетнев. – Харьков: Харьковское книжное издательство, 1960. – С. 34.
- ³⁹ Клиничин А. П. Повесть о забытой актрисе: Жизнь и творчество Любови Ивановны Млотковской / А. П. Клиничин. – Москва, 1968. – С. 135–136.
- ⁴⁰ Український драматичний театр. У 2 т. – К. : «Наукова думка», 1967. – Т. 1. – С. 64.
- ⁴¹ Піскун І. М. Л. Кропивницький – організатор, режисер, актор українського театру / Іван Піскун. – К. : Книжкова палата України, 2006. – С. 63.
- ⁴² Кириєнко О. Наш театр починався з Одеси : щоб його створити, Михайло Старицький продав свій маєток на Подолі та завод у Києві // Хрещатик. – 2003. – 14 серп. – С. 15.
- ⁴³ Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі / Софія Тобілевич – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – С. 62, 70.

М. Л. КРОПИВНИЦЬКИЙ – РЕЖИСЕР

У статті висвітлено досвід режисерської праці одного із засновників української режисури М. Л. Кропивницького. Автор робить спробу вивчити і узагальнити специфіку режисерської творчості видатного митця, у якій органічно поєднувався талант Кропивницького як драматурга, актора, режисера і організатора театральної справи.

Ключові слова: театр корифеїв, мотиви народної творчості, режисерське мистецтво, режисерський театр, режисер-педагог, акторська майстерність, емоційно-зорювий вплив, музично-пісенні засоби.

В статье освещён опыт режиссёрской работы одного из основателей украинской режиссуры М. Л. Кропивницкого. Автор делает попытку изучить и обобщить специфику режиссёрской деятельности выдающегося мастера, в которой сочетался талант Кропивницкого как драматурга, актёра, режиссёра и организатора театрального дела.

Ключевые слова: театр корифеев, мотивы народного творчества, режиссёрское искусство, режиссёрский театр, режиссёр-педагог, актёрское мастерство, эмоционально-зрительное влияние, музыкально-песенные средства.

The article devotes to the experience of the directing work of M. L. Kropyvnytskyi, one of the founders of the Ukrainian directing . The author attempts to explore and summarize specifics of the artist's directing creativity that represents Kropyvnytskyi as a playwright, an actor, a filmmaker and theatre manager.

Keywords: theatre, the motives of the Ukrainian folk art, a directing art, a directing theater, director-teacher, acting, emotional and visual effects, musical and song means.

Неперевершений актор широкого жанрового діапазону, талановитий драматург, блискучий режисер і активний організатор української театральної справи, М. Л. Кропивницький свідомо і активно боровся за справді народний український театр. До Кропивницького українська сцена вже знала режисерів в особі його знаменитих попередників – М. Щепкіна і К. Соленика, але вони, в основному, виступали режисерами своїх ролей.

Слово «режисер» уперше в Росії було вжите у 1742 році, а з початку ХІХ ст. посада режисера входила до штатного розкладу драматичних труп. Та лише наприкінці ХІХ ст. формується функція режисера у новому змісті, як творця художньо цілісного сценічного твору – вистави. Початком російського режисерського театру стало відкриття МХАТу в 1898 році. Французькі історики режисури називають дещо ранішу дату народження режисури – 30 березня 1887 р. (день відкриття «Вільного театру» Андре Антуана). Німецькі дослідники появу своєї режисури пов'язують з 70–80-ми роками ХІХ ст. (діяльність Мейнінгенського театру).

М. Кропивницький по праву вважається основоположником української театральної режисури, якою він почав займатися на аматорському рівні у Бобринці та Єлисаветграді у 60-х роках ХІХ ст., а зі вступом на професійну сцену в Одесі (у т. зв. народному театрі, відкритому на кошти графів І. та Д. Моркових за ініціативою російського театрального діяча М. Самсонова і предводителя місцевого дворянства – аматора М. Чернишова у 1871 р., М. Кропивницький дебютував як актор 12 листопада 1871 р.) розпочинається його режисерська діяльність. Йому було доручено опіку над українським репертуаром цього театру. Фактично М. Кропивницький створив український відділ російського театру в Одесі, виступивши режисером усіх українських вистав. На цю обставину не звернув уваги навіть автор спеціальної монографії про М. Кропивницького М. Йосипенко («Марко Лукич Кропивницький». – К., 1958), який детально схарактеризував акторський дебют М. Кропивницького. Про це уперше заговорив Р. Пилипчук у нарисі про український театр ХІХ ст.¹ І справді, як згадував М. Кропивницький, він, прослуживши на одеській сцені, майже три зимових сезони, «встиг *переставити* (курсив наш. – П. К.) разів по п'ятнадцять» п'єсу тодішнього ще бідного українського репертуару². Коли ж новий режисер одеського театру М. Милославський, запровадивши на сцену оперетковий репертуар, з неприязні до українського народного репертуару витіснив М. Кропивницького з трупи (кінець 1873 р.), український митець переїхав до Харкова, де у російській трупі А. П. Александрова-Колюпанова продовжив свою діяльність як український актор і режисер: «В Харкові я виставив уперше мою п'єсу “Дай серцеві волю – заведе у неволю” <...> В Харкові уперше виставив я твори В. Александрова “Не ходи, Грицю, на вечорниці” і “За Немань іду”... Хотів я виставити “Долю” Стеценка, але, на превеликий жаль, цензура не дозволила»³. Здійснював М. Кропивницький режисуру й тих концертів, у яких виконувались одноактні українські п'єси, під час гастролей очолюваної ним невеликої української трупи в Петербурзі у травні–серпні 1874 р., що засвідчено ним у спогадах: «Столичні часописи похваляли *мої вистави* (курсив наш. – П. К.)»⁴. «*Вистановив* (курсив наш. – П. К.) я тут “Сватання на Гончарівці”, “Наталку Полтавку”, “Чорноморський побит”, “Назара Стодолю”, “Шельменка-денщика” й “Шельменка-

волосного писаря”, “Не ходи, Грицю, на вечорниці”, “Бувальщину”, “Кумамірошника”, “Иди, жінко, в солдати”, “Москаля-чарівника”, “Сватання на вечорницях” і інші»⁵. Важливо, що, навівши ці факти, М. Кропивницький підсумовує: «До речі пригадать, що декотрі українці напотужуються (не вгадаю, навіщо їм це заманулося?) запевнить всіх, що нова ера українського театру починається тільки з 1881 р. з Кременчука (а «деякі українці» у другій половині ХХ ст. і тепер запевняють, що з 1882 р. з Єлисаветграда. – П. К.); я ж лічу з 1871 р. з Одеси. Що була заборона з 1876 р. по 1881 р., так це річ інша, я все-таки аж по заборону силкувався ввести в репертуар українські твори»⁶.

Наступні факти, що їх наводить М. Кропивницький, підтверджують цю тезу, зокрема щодо його режисерської діяльності. Він пише, що на зимовий (1874–1875 рр.) сезон поїхав «у Херсон до антрепренера [П. М.] Медведєва (Свірщевський) за *режисера* (курсив наш. – П. К.)»⁷. Відомо також, що, перебуваючи у квітні-листопаді в мандрівному Руському народному театрі Товариства «Руська бесіда», М. Кропивницький працював не тільки актором, а й режисером і що, за свідченням Р. Пилипчука, на підставі архівних відомостей, йому було доручено режисуру опереткових вистав, оскільки режисуру драми і комедії здійснював колишній польський і український актор на Наддніпрянській Україні Лев Натовський⁸. Після термінового повернення до Єлисаветграда у зв’язку з пологами дружини восени 1875 р. М. Кропивницький до великого посту 1876 р. керував драматичним гуртком, виставляючи «увесь український репертуар, але мусили грати і російські твори (не знаю по чій примсі)»⁹, зокрема тоді відбулася прем’єра музичної картини «Вечорниці» П. Ніщинського у виставі «Назар Стодоля» Т. Шевченка (1875 р.). Ще далі М. Кропивницький згадує: «На літній сезон 1876 р. підписав я умову *режисером* (курсив наш. – П. К.) в Єкатеринослав, к Д. П. Ізотову. Зорганізували ми дотепну укр[аїнську] трупу, котра, звичайно, мусила грати і російські твори»¹⁰.

Після заборони українського театру Емським актом, завізованим імператором Олександром II у травні 1876 р., М. Кропивницькому довелося працювати актором у російських провінційних трупах (Сімферополь, Мелітополь). У Сімферополі в сезоні 1876/77 рр. після зречення Л. Яковлева з антрепризи новоутворена з місцевих театралів дирекція (у складі якої, до речі, був якийсь родич А. П. Чехова) «настановила» М. Кропивницького «за *режисера*» (курсив наш. – П. К.). Ще в іншому місці М. Кропивницький свідчить: «Зиму 1877–[18]78 рр. служив я в Єлисаветграді у Виходцева *режисером* (курсив наш. – П. К.). Увесь сезон 1878–[18]79 рр. держав сам театр і трупу в Кременчуку <...> [18]79–[18]80 рр. служив там же, в Кременчуку, *режисером* (курсив наш. – П. К.) в трупі О. П. Лавровської. [18]80–[18]81 – там же режисером у Ашкаренка»¹¹.

Підсумовуючи цей свій «послужний список», М. Кропивницький записав

у спогадах: «До зимового сезону 1881 р. служив я по багатьох антрепризах»¹², маючи на увазі, звісно, не тільки акторську працю, а й режисерську.

Як бачимо, поряд з удосконаленням акторської майстерності і режисерського досвіду Кропивницький домагався створення своєї власної трупи. Ці його домагання вдалося реалізувати тільки після пом'якшення заборонної дії Емського акту, що сталося восени 1881 р., внаслідок чого восени 1882 р. йому вдалося створити власну цілком українську трупу, яку дехто з істориків українського театру другої половини ХХ і початку ХХІ ст., всупереч утвердженій в українському академічному театрознавстві, схильний трактувати як першу українську професіональну трупу.

Працюючи десятки років у трупах антрепренерів, Кропивницький скаржився на задушливу атмосферу та несприятливі умови праці у цих провінційних колективах, зокрема на рівень професійної підготовки акторів, який зовсім не сприяв задоволенню його творчих запитів. У своїй автобіографії він писав: «Чого шукав я межі акторами, на превеликий жаль, того не знайшов; виявилось, що то народ “хто з бору, хто з сосенки”»: кар'єризм, егоїзм, *зздристь* (курсив М. Кропивницького. – П. К.), кляузи, лихі вигадки і гуртове непорозуміння – ось чим визначалась вся трупа. Після репетиції, як і після спектаклю: пивна, більярд, карти»¹³.

Мабуть, не дивно, що М. Кропивницький, організовуючи власну трупу, до її складу майже не став залучати професіональних акторів, хоча б з трупи Г. Ашкаренка, де він сам працював. Нові учасники його колективу: М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, П. Саксаганський – раніш не виступали на сцені професіонального театру, хоч всі вони мали досить вагомі досягнення в аматорських виставах. Взввши на себе обов'язки режисера новоствореної трупи, Кропивницький насамперед визначив для себе два завдання – удосконалення організаційної дисципліни театру і забезпечення високого мистецького рівня вистав шляхом художньої акторської майстерності виконавців. Вже в його першій постановці п'єси «Наталка Полтавка» І. Котляревського, якою почалися виступи новоутвореної трупи в Єлисаветграді (27 листопада 1882 р.), місцевий рецензент відзначав переконливе виконання усіма виконавцями ролей – М. Кропивницьким (Виборний), М. Заньковецькою (Наталка), Н. Жарковою (Терпилиха), К. Светловим (Петро), М. Садовським (Микола), – що всі вони були об'єднані однією метою і акторським ансамблем.

Наступні вистави – «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Сватання на Гончарівці» і «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, «Чорноморці» М. Старицького, «Невольник» і «Дай серцеві волю, заведе у неволю» М. Кропивницького та інші різко виділялись на тлі тодішніх постановок інших труп як своїм змістом, так і виконанням. Ці вистави викликали захоплення, роздуми, суперечки не тільки глядачів Єлисаветграда, а й Києва,

Харкова, Полтави і Чернігова, і все це засвідчувало, що український театр вже здобув загальне визнання. Театральні рецензенти і громадськість не могли не звернути уваги на той факт, що вже з перших вистав новоорганізований театр М. Кропивницького відзначався досить високим рівнем акторської майстерності, глибоким відчуттям національних особливостей українського театру, професійним рівнем загальної театральної культури. Як пізніше стверджуватиме театрознавець І. Піскун, успіх цих вистав був не випадковим явищем: «Режисерська зрілість М. Кропивницького не тільки обумовила, але й вирішила нове сценічне звучання українських драматичних творів, навіть уже давно і добре відомих глядачам»¹⁴. І тут слід зазначити, продовжує дослідник, що «остаточне утвердження українського професіонального театру на початку вісімдесятих років минулого століття вирішилося утвердженням майстерності української режисури взагалі, режисури М. Кропивницького зокрема»¹⁵.

Зміст режисерського мистецтва в кожному епоху історично обумовлений рівнем і характером освоєння дійсності всіма формами естетичної діяльності і естетичної свідомості. Театр Кропивницького був глибоко сучасним, його репертуар, що складався в основному з п'єс високої літературно-мистецької якості, був наповнений творами сучасної актуальної тематики, чим і привертая до себе увагу найширших кіл демократичного глядача, з одного боку, а з другого – органів царської цензури.

М. Кропивницький – актор і режисер – завжди допомагав Кропивницькому-драматургові. Керуючись принципами життєвої правди, актор і режисер договорював на сцені те, що не завжди міг сказати у п'єсі, інколи траплялось і таке, що окремі недопрацювання літературного твору згладжувались під час сценічної інтерпретації. Так, рецензенти, висловлюючись в цілому позитивно про одну із ранніх п'єс автора «Дай серцеві волю, заведе у неволю», що мала спочатку назву «Микита Старостенко, або Незчуєшся, як лихо спобіжить», робили, проте, зауваження щодо певного мелодраматизму твору, млявості побутового конфлікту, що часто гальмувався розповідними монологами й сповільнюючими діалогами, переобтяженості багатьма етнографічними деталями і навіть того, що персонажі подані до певної міри схематично й статично.

Та при всьому цьому вистава драми «Дай серцеві волю, заведе у неволю» за участі у ній М. Заньковецької, М. Садовського, П. Саксаганського, Г. Затиркевич-Карпинської і самого М. Кропивницького не тільки подала індивідуалізовані і типізовані характери, а й реалістично відтворила життя тогочасного українського села. Сценічний образ Івана Непокритого у виконанні М. Кропивницького став одним із видатних мистецьких досягнень всієї української сцени. За одноставним визнанням рецензентів і глядацької аудиторії стверджувалось, що образ селянина-бідняка відтворений з великою силою любові автора до нього і з глибокими знаннями актором народної

душі. Адже у цьому сценічному характері знайшла свій вияв душа народу, його доля, його психологія, кмітливий розум і здатність на самопожертву, тонкий гумор та ширі почуття, ліричний склад натури й невичерпний оптимізм.

Тому недаремно багато із очевидців вистави заявляли, що тип Івана Непокритого Кропивницький-драматург писав, маючи на увазі Кропивницького-актора.

Враховуючи досвід сценічних постановок п'єси, М. Кропивницький постійно доопрацьовував її літературний текст, удосконалюючи її сюжет та відточуючи мистецьку форму, що і визначило її дальший успіх і заслужено поставило в ряд з творами української класики.

У виставах М. Кропивницького, окрім високої сценічної культури, закладалися основи інтерпретаторської діяльності режисера, спрямованої на організацію взаємодії акторів у запропонованих обставинах п'єси і вистави, а також на цільове ідейно-тематичне її звучання. Не маючи безпосередніх учителів, Кропивницький організовував театр за принципом підпорядкування кожного з акторів загальному стильовому характерові режисерського задуму.

Тому в питаннях комплектування трупі він чітко відстоював позицію ансамблевості. У листі до Б. Грінченка від 22 листопада 1895 р. М. Кропивницький сповіщав: «М. В. Лисенко телеграфірує мені, щоб я знов взяв Раф[альсько]го і Б[орисогліб]ську, але ж я не можу цього зробити з тим, що народу у нас у трупі тепер повно і ансамбль виробився таки зовсім гарненький»¹⁶.

У роботі з акторами М. Кропивницький завжди давав змогу і допомагав їм виявити свою творчу індивідуальність у трактуванні ролей, але при тому добивався гармонійного об'єднання всіх учасників вистави у художній ансамбль. У своїх спогадах М. Синельников високо оцінював саме цю грань режисерської творчості митця: «Тут я вперше узнав, що таке справжній режисер, що таке ансамбль. До цього часу, до зустрічі з українським театром, я <...> не знав і навіть не запідозрював про головне — про ансамбль <...> Але перші ж побачені мною постановки справжнього режисера М. Л. Кропивницького відкрили мені очі, <...> що ансамбль — це не тільки гармонійне виконання головних ролей хоч би і талановитими, хоч би і бездоганними акторами. У Кропивницького з ідеєю даної п'єси нерозривно зливалось все: виконавець центральної ролі, хорист, статист, оформлення, деталь — все — гармонія. І це злиття складних елементів спектаклю в одне художнє ціле російський глядач вперше побачив тільки в спектаклях української трупі. Все це було наслідком невтомної енергії, розуму і першорядного режисерського таланту М. Л. Кропивницького»¹⁷.

Вся практична діяльність М. Кропивницького спрямовувалася на утвердження справжнього театру актора, і в розумінні обов'язків режисера в

театрі це було одним з найважливіших новаторських привнесень. Ще раніше він у листі до А. Маркович, написаному в жовтні 1880 р., на запрошення полтавців очолити їхній гурток визначив головне коло режисерських обов'язків: «Приезжать же на те спектакли, которые устраиваются так: “Шити-білити, завтра великдень”, – я не могу. <...> Когда организуется общество, я приеду в Полтаву на два-три дня, сообща составим репертуар, примерно на 4 спектакля, прочтём пьесы и раздадим роли. Моей обязанностью будет распределить роли, объяснить каждому тип, характер роли, указать на необходимые детали, места и положения в пьесе»¹⁸.

Можна вважати, що велику частину режисерських функцій М. Кропивницький теоретично виклав у листі до А. Маркович від 4 грудня 1880 р. з приводу підготування до виконання нею ролі Галі у виставі «Назар Стодоля» Т. Шевченка, що можна розглядати не лише тільки як зразок режисерської експлікації Шевченкового твору, визначення ідейної концепції постановки з дуже спостережливими, чіткими і глибоко реалістичними деталями, а й як визначення обов'язків режисера щодо роботи з акторами, що їх він втілював і поглиблював упродовж усієї творчої діяльності.

Найпоказовішою в цьому відношенні стала постановка М. Кропивницьким свого ж сатиричного етюду «По ревізії», що гострою викривальною сатирою змальовував сільську владу – старшин, писарів і т. ін., і яка, за визнанням сучасників, досягла ступеня мистецько-сценічної досконалості, особливо коли об'єднувалися виконавці ролей: Старшини – М. Кропивницький, Писаря – М. Садовський, Риндички – Г. Затиркевич-Карпинська, Пріські – М. Заньковецька, свідка Герасима – П. Саксаганський, Сторожа – І. Карпенко-Карий. Талант режисера підказував йому, що успіх одного актора не є успіхом трупи і що гра одного актора, навіть талановитого, не може розв'язати тих естетичних завдань, що стоять перед виставою. Він постійно спрямовував акторів на шохвилинне відчуття партнера, на дію акторів у міцному творчому ансамблі.

Сюжет етюда зовсім нехитрий – старшина з писарем збираються їхати на сусідні села з ревізією. І щоразу їм щось перешкоджає, а найголовніше – трапляється причина випити, і поїздка відкладається. Так і на цей раз баба Риндичка зі свідком Герасимом прийшла зі скаргою на свою сусідку солдатку Пріську. Мирова закінчується розгульними, тупими жанровими сценами з живою сільською дійсністю. У режисерському трактуванні «на сцені торжествувала акторська гра, ансамбль, а це й було найвищим свідченням талановитої режисури»¹⁹.

Важливим було для режисера у сценічному втіленні дотриматись жанрового звучання постановки. Як слушно відзначив одеський рецензент, який заховався за криптонімом Зем-к (від псевдоніма Земляк), «це – чарівний етюд, не водевіль, не фарс, не комедія, а етюд, повний життєвої правди»²⁰. До речі, це спостереження автора справді дуже слушне, воно вступає у

суперечність з поверховими тлумаченнями сучасних літературознавців, які не мають достатнього розуміння драматургічних жанрів, нібито «За ситуаціями» – це водевіль. На жаль, таке твердження можна зустріти і в деякого із театрознавців. І в роботі з акторами слід було визначитись, що це справді етюд – сценічна замальовка, у відтворенні якої перед виконавцями стояло завдання розкрити життєві, комедійно-сатиричні явища і умови народного життя. Наскрізна дія вистави вибудовувалася навколо дій п'яного старшини–Кропивницького, який все намагався прочуматись і поїхати до сусідніх сіл на ревізії, але знову потрапляв у такий стан, коли навіть усі «дні порозгублював».

І у виставі не відбувалося якихось несподіваних подій, не було заплутаного розвитку сюжетних ходів, не змінювалися різко епізоди, і всі персонажі майже з початку до кінця перебували на сцені, за авторською ремаркою зберігалось постійне місце дії (збереглося на численних фотографіях, навіть сьогодні можна це описати) – проста селянська хата, посередині якої стіл, накритий зеленим сукном. На столі рахівниця, каламар, товста облікова книга і повна купа канцелярських паперів, поруч у кутку ще один менший стіл для писаря і також багато паперів. В іншому кутку стояла шафа, на стіні календар, а біля столу – стілець і довга лавка, фактично це і вся обстановка. За ходом дії поступово заходили персонажі і вже залишалися на сцені до фіналу. Оце і вся зовнішня атмосфера. Тому від режисера і виконавців такий драматургічний матеріал вимагав цікавої творчої вигадки, точності ведення діалогів і полілогів із змістовним нюансуванням. По всіх містах, де виставлялася п'єса «По ревізії», критика й очевидці у захваті відгукувались на майстерне ліплення сценічних характерів. М. Йосипенко констатує, що «актори разом з Кропивницьким виявляли під час гри таке багатство психологічних відтінків у стані своїх образів, такий народний гумор, володіли такою різноманітною палітрою акторських прийомів, сценічних знахідок і соковито-дотепним словом, що усе те було ніби самим життям»²¹.

Зі спогадів П. Саксаганського дізнаємося, що під час гастролей трупи Кропивницького у Москві (восени 1887) часто виставлявся саме етюд «По ревізії», і всі найкращі артисти російських театрів Корша та Малого дуже високо оцінювали гру українських акторів і часто відвідували цю виставу, нерідко надсилали телефоном свої прохання: «Задержать немного ревизию, разгримируемся – приедем»²².

Прагнучи правильно і переконливо донести зі сцени ідеї драматичного твору, М. Кропивницький піклувався про ґрунтовну роботу над психологічним розкриттям характерів персонажів, хоч нерідко його вистави славилися розкішними й мальовничими постановочними засобами виразності. У своїй режисерській практиці М. Кропивницький усе помічав у житті з найтоншою спостережливістю, речі і деталі, схоплені з реальності, своєю творчою натурою переплавляв у неперевершені мистецькі метафори.

У виставі «Невольник» режисер вибудовував події в їх драматичному напруженні та наростанні на тлі соковитих та історично правдивих картин з життя Запорозької Січі. Він «майстерно “ліпив” масові сцени, насичуючи їх барвистими деталями козацького побуту, піснею, танцями, гострим, дотепним словом»²³.

У зразковому акторському ансамблі виступили виконавці центральних ролей – М. Садовський (Степан), М. Заньковецька (Ярина, донька старого козака), М. Кропивницький (старий запорожець Коваль). І найголовнішою постаттю, тією, що виявляла патріотичне звучання вистави, був старий козак Коваль, який надавав перевагу почуттям його любові до України перед батьківськими пристрасними переживаннями до власних дітей. Волелюбні риси колишнього запорожця Кропивницький найбільше виявляв у монолозі Ковалю, коли той готував і припасовував Степанові зброю у дорогу на Січ. Звертаючись до старої шаблі, герой згадував своє бойове минуле, сповнене слави у битвах з бусурманами за долю рідної вітчизни.

Монолог Ковалю–Кропивницького, як засвідчували очевидці, був не лише центральною подією в композиційній побудові вистави, а й виражав її всю патріотичну сутність. Саме у роботі автора і режисера над «Невольником» відчувалася талановита рука майстра, котрий уже добре знав сценічні закони і засоби впливу на глядача.

М. Кропивницький постійно вимагав природності й органічності від акторської гри і водночас виразності й соковитості. Звичайно, при цій вимозі не могло бути й мови про просте заучування ролей. Тут вимагалася справжнього вивчення ролей, це було принципово новим ставленням режисера у подальшому розвитку всього українського театру, насправді «вирішальний крок на шляху до відтворення динаміки, характеру сценічного образу, послідовності розвитку людського характеру, шукання соціально-типового сценічного образу»²⁴. Щодо цього можна стверджувати, що Кропивницький вже практикував поділ ролі на «акторські куски» з конкретним визначенням акторських завдань, що програмувалися як індивідуальним характером образів, так і взаємодією з іншими персонажами на кожному етапі розвитку дії у виставі.

Утверджуючи театр режисера через театр актора, М. Кропивницький передбачав акторську творчість саме як переживання стану образу, і це він стверджував насамперед своєю особистою акторською творчістю і творчістю його талановитих партнерів. Він був досконалим майстром сценічного, художнього перевтілення. З граничною лаконічністю, правдоподібно вживався він в образ і яскраво передавав на сцені художню правду життя досконалою акторською технікою. У нього не було ні найменшої тіні фальші чи якоїсь карикатури, манірної штучності або театральної надмірності. Він глибоко проникав у внутрішній світ своїх героїв і у цьому був вимогливим до себе та своїх учнів. Проте майстер не обмежував цього тільки чуттєвим

сприйняттям, не довірявся інтуїтивним, підсвідомим сприйняттям образу, не покладався на стихійність таланту. Він постійно і від себе, і від своїх учнів домагався проникнення в стан образу, виходячи з цілого комплексу чуттєвого та інтелектуального сприйняття.

Цікаво, що після опублікування п'єси «Глитай, або ж Павук» автори деяких публікацій вбачали у ній вигаданість сюжету, неправдоподібність вчинків старого Бичка, розтягнутість монологів Олени та ін. Але вже після першої вистави у 1883 р. у Чернігові, де у ролях Йосипа Бичка виступав автор, роль Олени виконувала М. Заньковецька, Андрія – М. Садовський, – оцінки докорінно змінились. Рецензенти називали Кропивницького – Бичка «українським Тартюфом», лицемірним сластолюбцем, що з іменем божим на устах і з очима, піднятими до неба, ні перед чим не зупинявся для досягнення своєї мети. Єдиним богом, якого він визнавав і якому поклонявся, – були гроші. Найвиразніше у Кропивницького це звучало в його монологі після розмови з Стехою: «А ти, Оленко, таки хоч на тиждень, на день, а будеш моєю! Та я задавив би себе своїми руками, коли б пересвідчився у тім, що з грішми я не матиму, чого схочу! На що ж і гроші тоді, на бісового батька вони, коли за них не можна купити увесь світ?» Психологічна мотивація перипетій драматичного конфлікту у виставі відчувалась уже з перших сцен:

«Бичок: Але ж ти ще краща стала, як дівкою була!

Олена: То нехай воно при мені й зостанеться.

Бичок: Чого ж ти на мене так скоса поглядаєш, ніби ягнятко на вовка! (*Усміхається*). Хіба у мене такий страшний погляд?

Олена: Ні, погляд у вас лисичий, та вовча думка!

Бичок: Ай-ай-ай! А рученята які стали чорні!

Олена: Он у вас і білі руки, а душа...

Бичок: Живе тобою, тобою дише!..

Олена: Чи вам же пристало балакати про кохання? Від вас вже землею смердить!»

У ролі Глитая і Олени актори працювали з абсолютною довершеністю, з винятковою сценічною переконливістю. Вони виявляли правдиву здатність перейматися думками, настроями, почуттями своїх персонажів. Автор і актор зливались в одному психологічному зерні образу. Адже характеристик вистачало не тільки від того, чим пройнятий був персонаж, а ще й від того, що говорили про нього інші. Наприклад, про його свавілля і необмеженість, володарювання в усьому селі, по ролі 2-й чоловік заявляє: «Він тобі і знахар, і ворожбит, і коновал, і все на світі!.. Піди до судді, він там аблакатує; на сходці скаже слово, та ще як з іванголя додасть, так всі і замовкнуть, наче їм роти позашпарувало; увійдеш у церкву – і там він старший навіть від попа: усім дякам порядок дає! І старшина у нього під п'ятою, і становий під пахвою...».

Успіх вистави не був би переконливим без виконання ролі Олени М. Заньковецькою. Саме у цій ролі вона заявила про себе як актриса величезної драматичної сили і надзвичайного обдарування. М. Заньковецька виявляла різноманітні відтінки страждань і нервові перетворення, якими просякнутий був внутрішній світ героїні. Особливо вражала глядачів сцена, коли божевільна Олена починає галюцинувати і замість дитини голубить та колише поліно.

У виставі логічно і напружено розвивали дію Бичок–Кропивницький і Олена–Заньковецька, носії діаметрально протилежних ідей. Автор-режисер поступово розкривав психологію персонажів, їх душевний стан, і робив це тонко і вміло. Тому кульмінацією вистави була сцена «сватання» Олени за Бичка, яку очевидці називали «нешадною своїм реалізмом». Як стверджує М. Йосипенко: «Вже не було сумніву в тому, що Бичок може заволодіти Оленою, а монологи її “з довгих і нудних”, дякуючи грі Заньковецької, перетворювалися в епізоди високого драматичного напруження. У них не було місця мелодраматичній декламації. Тут звучали горе і страждання ошуканої жінки, відчувались її любов і божевілля. І саме ті сцени, які при літературному читанні драми викликали найбільше заперечень, у виставі вражали правдою життя і почуттів, захоплювали глядачів, викликали їхній гнів і обурення»²⁵.

Уважно і глибоко вибудовуючи взаємовідносини між персонажами, режисер вдосконалював композиційну структуру вистави, що визначалась розвитком боротьби дійових осіб, яка прямувала до кульмінації і розв'язки, що пізніше геніальний К. Станіславський виведе і теоретично обґрунтує в одне з найголовніших своїх відкриттів – «дійовий аналіз п'єси і ролі».

У роботі з акторами М. Кропивницький завжди давав змогу і допомагав їм виявити свою творчу індивідуальність у трактуванні ролей, але при тому добивався гармонійного об'єднання всіх учасників вистави у мистецький ансамбль. Історія українського театру до М. Кропивницького не знала такого поняття як режисер-педагог. Проблему виховання молодого покоління режисерів і акторів митець ставив на перший план.

У М. Кропивницького не було якоїсь окремої театральної студії. Отже, стає зрозуміло, що педагогічна робота майстра над вихованням акторських і режисерських кадрів українського театру була невід'ємною складовою частиною його режисерської діяльності. Адже відомо, що всі славні корифеї української сцени як першого покоління – М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, Г. Затиркевич-Карпинська, так і уславлені імена подальших поповнень – Г. Борисоглібська, Є. Зарницька, І. Мар'яненко, Ф. Левицький, Л. Ліницька, О. Сулов, Л. Сабінін починали свою діяльність під керівництвом М. Кропивницького і вважали себе його учнями й вихованцями. Він виховав кілька поколінь діячів сцени, цим самим зміцнивши справу театральної культури України, і передав через своїх

учнів невмирущі традиції основоположників, творців реалістичної школи українського театру. І це слід вважати ще одним із новаторських привнесень М. Кропивницького як режисера-вихователя, як режисера-педагога.

Характерною новаторською особливістю вистав М. Кропивницького була побудова масових сцен. Маса була живою, органічно впліталась у дію вистави, жила її життям, життям головних персонажів. Наприклад, уся перша дія у виставі «Дай серцеві волю, заведе у неволю» була масовою, народною сценою. Режисер органічно включав індивідуалізовані характери масових сцен у дійових осіб вистави, в саме єство подій, які розгорталися на сцені.

Досвідчений петербурзький рецензент О. Суворін, подивившись виставу «Назар Стодоля», писав: «Г-н Кропивницький не только бесподобный актёр, но и такой же бесподобный режиссёр. Его рука видна в постановке всякой пьесы, в малейшей детали и общей картине её. Его маленький оркестр повинуется ему так же, как большой Направнику, всё на своём месте и всё вовремя. Посмотрите в “Назаре Стодоле”, как поставлены вечерницы, особенно женская половина: как хорошо и красиво располагаются девушки около кобзаря, как каждая из них, сидя на полу, — кроме внимания к рассказу кобзаря, занята и собой, занята каким-нибудь парнем, как они переглядываются между собой, переговариваются глазами и жестами. И в подробностях, и в общей картине какая эстетическая мерка, не допускающая ничего резкого и грубого»²⁶.

М. Кропивницький у своїй режисерській практиці по-новому поставився до використання музично-пісенних засобів, надавав дійовій ролі пісням і танцям. У виставах Кропивницького музика, пісні й танці служили засобами емоціонального впливу на глядача, посилення і безпосереднього продовження дії в музиці. Його п'єси і вистави були насичені пісенно-музичною творчістю. Якесь лірична чи драматична за своїм настроєм сцена розв'язувалася з участю або на тлі яскравих ліричних чи мажорних мелодій. Наприклад, у виставі «Дай серцю волю, заведе у неволю» закохана Одарка просить Семена: «Заспівай мені яку-небудь пісеньку, та тихесенько, так тихо, щоб, окрім Бога й мене, ніхто не почув тієї пісні». Мабуть, такому новаторському використанню музики й пісні у виставах сприяла яскрава музична обдарованість самого Кропивницького. Не маючи фахової музичної освіти, він грав на багатьох музичних інструментах, володів оксамитовим тембром баритонального баса. До участі у виставах він не лише залучав видатних композиторів, а часто і сам писав музику до своїх вистав.

У своїй режисерській діяльності М. Кропивницький виробив принципово новий підхід до художнього оформлення вистав, до сценічних костюмів, реквізиту, гриму й бутафорії — органічно невід'ємних компонентів синтетичного театрального мистецтва. І хоч художнє оформлення у часи Кропивницького ще не відіграло функціональної ролі у виставі, проте на

свій час режисер вимагав реалістичного підходу до характеру декораційного оформлення, до костюмів, до реквізиту та гриму, вимагаючи в усьому логіки та історичної достовірності. У листі до сина К. Вукотича від 29 січня 1905 р. він писав: «... Надо изменить характер декораций. Почему для русских пьес имеется 10-15 комнат, а для малорусских одна хата? Разве все хаты строятся по одному образцу? Есть хаты с малыми окнами, есть с большими, есть с пидсохою, со сволоком и есть без оных. Потом хата историческая – куполообразная. Например, хата гетмана, полковника непременно должна быть куполообразная, с разноцветными окнами и “Мамаем” на входных дверях. Так же необходимы портреты гетманов, полковников и козаков, баталий, борьбы и т. д.»²⁷.

Сповідуючи принципи синтетичного театрального мистецтва, М. Кропивницький розглядав декораційне оформлення як підсилення зорово-емоційного впливу та історично правдивого відображення дійсності. Тому питанням реквізиту і костюмів надавав принципового значення. З наведеного вже листа до сина дізнаємося, що він радить виготовляти костюми «не по фантазии портных, а по Ригельману (автор книги «Летописное повествование о Малой России», до якої додано малюнки типів українців різних соціальних прошарків. – П. К.). Все костюмы Васильева ни к чёрту, они ложны и по рисунку и заношены до чёрт знает чего. Советую жупаны шить из толстого красного сукна и свиты из лёгкого полусукна серого, коричневого... Обязать условием хористов иметь пару смазных сапог, краги не годятся, и иметь свой жупан, шапку, сорочку одну украинскую и серую – для ролей невольников»²⁸. Крім того, нагадував автор, ще слід замовити шашки (шаблі) за зразками, пістолі і мушкети, булави і знамена за малюнками О. Рігельмана.

Особлива увага до достовірності у Кропивницького була при постановці вистав на історичну тематику, де режисер не допускав сам і радив іншим не припускатись жодної сваволі. У листі до свого учня О. Сулова від 11 вересня 1904 р. з приводу постановки «Енеїди» (у власній інсценізації) писав: «Относительно нарядов и аксесуаров пришлю тебе выписку профессора Карышева, набросаю также эскизы декораций»²⁹.

У листі до антрепренера Д. Гайдамаки від 7 серпня 1900 р. М. Кропивницький дає повністю опис костюма Возного: «... Всі етнографи згодились на тім, що він, як уже в отставці, то носив цивільний довгополий сертук – синій або табачного цвіту; а у 3-й дії міг явитись у мундирі. Білі штани носили полупанки, то і Возний міг дозволити собі таку вольність, але не знаю, чи то полагалось по хвормі, чи ні? Петлиць зовсім ніяких не було; а було тільки шитте у чиновників, починаючи з 12 класи; Возний же був чиновником 14 класа»³⁰.

Змістом своєї режисерської творчості М. Кропивницький вважав потребу рішучої боротьби за національний репертуар демократичного звучання.

Про це він писав і в листі до В. Лукича-Левицького, редактора львівського журналу «Зоря» від 2 червня 1893 р.: «Радив би держатись, доки живе наш театр, народного репертуару, бо перероби все-таки зостануться переробами, а свого театру, нарешті, Біг дасть»³¹. Однак Кропивницький постійно виношував заповітне бажання – здійснити постановку на українській сцені хоча б однієї шекспірівської п'єси. В іншому листі до того ж адресата від 14 липня 1893 р. він пише: «А як би я хотів поставити “Отелло” або “Комедію помилок”. У нас тутечки того не дозволять, а Вам зручно. Чи не приїхати мені до Вас та чи не потрудитися над шекспірівськими творами? <...> Я не знаю Вашого народу, не знаю його розвою і ступеня його цивілізації. Але мені здається, що такі глибокі твори, як Шекспір, ні на яким кону не будуть зайві»³².

М. Кропивницький, поєднуючи у своїй творчості талант актора, режисера і драматурга, дуже уважно і вимогливо працював над літературними текстами своїх п'єс, над деякими майже протягом всього творчого життя. Його учень І. Мар'яненко допомагає проникнути у специфіку письменницько-режисерської діяльності: «У процесі роботи часто змінювались мізансцени, переставлялись або навіть викидались цілі сцени, а іноді й ролі, якщо вони перешкождали розгортанню дії. Такі купюри Марко Лукич робив без вагання навіть у своїх п'єсах. <...> Мова персонажів теж шліфувалася під час проб: знімалося зайве, лишалось чітке, дохідливе, образне, притаманне персонажеві, легке для виголошення. Дуже часто після перевірки вистави на публіці робились нові зміни, скорочення й доробки. Проте і після цього робота над п'єсою не припинялась»³³.

У режисерській практиці М. Кропивницький великої уваги надавав доопрацюванню не тільки своїх п'єс, а й співпраці з іншими драматургами. У листі до Б. Грінченка від 22 листопада 1895 р. він писав: «Одібрав я Вашого “Неймовірного”, прочитав і виставлю. Перша і друга дія мені, як акторові, трохи не вподобались – нібито малувато акції і кінчаються дії не сценічно. Що не кажіть, а деякі сценічні ефекти ніколи не будуть зайві і в найкращій творі, і обминати їх, здається, і не слід би, і не корисно»³⁴.

Проте, незважаючи на відсутність нових п'єс у репертуарі, М. Кропивницький не дуже поспішав ставити недороблені твори. Згодом, у листі від 17 січня 1897 р., він повідомляв Б. Грінченкові: «Що ж до Вашого “Неймовірного”, то він здається мені дуже буденним та ординарним, построєним цілком на психології, через те він мусить цікавити тільки кабінетного читача, а не масового слухача»³⁵.

М. Кропивницький тонко відчував сценічність драматичних творів, описовість і розповідність були для нього найбільшими вадами п'єс. У листі до О. Куліш (Ганни Барвінок) від 12 березня 1896 р. з приводу її п'єси «Матірки» він писав: «... Ні в одній ролі героїв нема матеріалу для артистів, це якісь тіні – довга ремарка, <...> при найкращому виконанні

[п'еса] не може мати ніяко[го] впливу на слухача, <...> оповідати в романі чи повісті про те, як під'їхав Простоволосенко і як усі жажнулись, можна, а в театральній штуці треба діалогами все те переказати»³⁶.

Як і в драматичному творі, так і у виставі М. Кропивницький вимагав психологічного умотивування вчинків персонажів. У листі до А. Тесленка від 9 жовтня 1903 р. режисер наставляв: «Грицько ні з сього ні з того безчестить дівчину! Коли б вона хоч, мовляв, коли-небудь пальцем поманила Грицька, а потім закохалася в семінариста (як воно і часто трапляється в житті), то це був би мотив, причина, товчок... Одним словом, треба інтригу драми змайструвати далеко хитріше і близьку до правди»³⁷.

Листи М. Кропивницького, його статті та режисерські коментарі дають достатньо підстав говорити про його ідейно-мистецькі смаки та про театральні-естетичні переконання. До збереження непорушності прав режисера Кропивницький ставився з хворобливою вимогливістю, через що сучасники часто звинувачували митця у «надмірній примхливості» та «диктаторських домаганнях».

М. Кропивницький був упевненим, що ідейно-мистецьке спрямування театру залежить від естетичної, мистецької кваліфікації, талановитості режисера і його непохитної волі. Цікавлячись станом українського театру у Галичині, митець у листі до В. Лукича-Левицького від 2 червня 1893 р. запитував: «Хто ж тепер буде режисером у Вашій новій трупі? Від режисера все залежить, треба, щоб він був самостійним диктатором, щоб людей слухав, а свій розум мав; бо як буде слухати совітників, котрі радитимуть від щирого серця, і робитиме цілком так, як то їм вбачається, то діло не посуне»³⁸.

Можливо, при тому, що у М. Кропивницького у ставленні до мистецтва театру був не простий характер, а сцена для нього була найважливіша за все, в оцінці Кропивницького-режисера простежувались двоякі, суперечливі думки. Так, наприклад, П. Саксаганський у своїх мемуарах писав: «Марко Лукич, як режисер, ніколи нічого не показував. Стоять, бувало, актори біля суфлерської будки і бубонять свої ролі, як паламарі. Коли ж спитаєш Марка Лукича, де краще стати, то або промовчить, або скаже: “Ставай, де тобі краще”. І мізансцени кожний виробляв сам»³⁹.

Думається, що у пориві заздрощів поважний митець П. Саксаганський в оцінці режисерської майстерності Кропивницького дещо згрішив, адже весь хід розвитку українського театру, та й авторитетні рецензенти і, найголовніше, учні Кропивницького К. Ванченко, І. Мар'яненко, Ф. Левицький, С. Паньківський залишили нам протилежні свідчення. Так, І. Мар'яненко про особливості режисерської майстерності вчителя писав: «Як режисер Марко Лукич всю роботу будував на акторському ансамблі і акторській техніці. Він добре знав умови сцени і володів засобами, якими можна тримати глядача в постійному напруженні уваги»⁴⁰.

Подаючи розмову з Кропивницьким, російський театрознавець О. Ярцев записав, що зі свого боку Марко Лукич висловлював невдоволення і вважав, що той ансамбль, який так високо вихваляли у Петербурзі, міг би бути ще кращим, «якби актори виконували його вказівки»⁴¹.

Крім того, Кропивницький розповів О. Ярцеву випадок з художником, який хотів намалювати його портрет, але не з'явився, бо був «наляканий словами Саксаганського про недоступність Кропивницького»⁴². З цього можна зробити висновок, що людські стосунки між славетними митцями часто складались напружено. Чи відбивалось це на творчих досягненнях майстрів сцени? Мабуть, так, але Кропивницький був вищим за всі скандали і непорозуміння, допомагали його вимогливість до себе і самокритичність, перемагала творчість. Майстер уперто відстоював непорушність і недоторканність його режисерських прав і режисерського авторитету. Як точно зазначає М. Йосипенко: «Лише одне можна ствердити безперечно: за успіхом актора у трупі Кропивницького завжди стояв режисер Кропивницький. І виконавці, навіть такі, як Заньковецька, нерідко бували зобов'язані йому тим своїм успіхом»⁴³.

Визначення М. Кропивницьким завдань режисера було сформульоване в українському театрі вперше, і в загальних рисах воно відповідає сучасному розумінню професійних режисерських функцій — це добір і планування репертуару, розподіл ролей у виставі між учасниками, з'ясування типів і характерів образів у творі, визначення методів боротьби конфліктуючих сторін і характерів цих борців, проектування композиційної побудови вистави, визначення жанрово-емоційних ознак постановки. А це значить — обов'язковий аналіз драматичного твору, його композиційних, стильових та ідейно-пізнавальних особливостей, зміст і характер взаємодії образів у творі.

Нарешті, М. Кропивницький вважав обов'язком режисера «указати на необхідные детали, места и положения в пьесе». Тобто — накреслити основні контури сценічного вирішення драматичного твору в цілому і визначити надзавдання у формуванні сценічних характерів кожного образу вистави.

Підводячи підсумки режисерської творчості видатного театрального корифея, слід визнати, що багато основоположних принципів професії М. Кропивницький започаткував набагато раніше від реформаторських основ МХАТу та його засновників К. С. Станіславського і В. І. Немировича-Данченка. Зрештою, про це вже неоднозначно зауважував дослідник мистецького доробку майстра І. Піскун. Так, формулюючи методичні засади роботи М. Кропивницького з акторами, він писав: «Такі вказівки могли з'явитися тільки при прагненні до створення театру істинних почуттів, цебто того спрямування в театрі, яке згодом уже на досвіді театру К. Станіславського і В. Немировича-Данченка було названо “Театром переживань”. А це зна-

чить, що Кропивницьким через утвердження театру режисера готувався ґрунт для розвитку театру актора, вже на вищому щаблі розвитку»⁴⁴. Так само, як у проблемі ансамблевості сценічної вистави І. Піскун теж вважав основоположником М. Кропивницького: «Остаточне розвинення така ансамблевість сценічних вистав знайшла в мистецтві МХАТу, в режисерській діяльності К. Станіславського і В. Немировича-Данченка. Проте величезна заслуга режисерської діяльності Кропивницького полягає зокрема і в тому, що він прагнув до створення саме такої ансамблевості вистав і, в міру своїх сил і тодішніх можливостей, зробив на цьому шляху перші вирішальні кроки»⁴⁵.

Режисерська творчість М. Кропивницького, що виразилась у сценічній інтерпретації таких мистецьких шедеврів, як «Наталка Полтавка», «Назар Стодоля», «Дай серцю волю, заведе у неволю», «Невольник», «По ревізії», «Глитай, або ж Павук», «Зайдиголова», «Олеся», стала передумовою виникнення режисерського українського театру ХХ століття.

Сила і велич М. Кропивницького полягають не тільки в його особистій обдарованості, а й у нерозривному зв'язку з українським народом, в якому він черпав насагу для своєї творчості. Як художник, він спостерігав, відбирав типові явища, брав мотиви з народної творчості і все це переплавляв у своїй драматургічній, акторській і режисерській лабораторії, очищав від шлаку, філігранно відшліфовував і збагаченим повертав тому ж народові у високих мистецьких формах.

¹ Історія української культури. У 5 т. – К. : Наукова думка, 2005. – Т. 4. – Ч. 2. – С. 356–357.

² Кропивницький М.Л. Твори: У 6 т. / Марко Кропивницький. Упорядкування, підготовка текстів та примітки П. П. Перепелиці, В. Й. Петраківського, Є. С. Хлібцевич. Редактори тому О. І. Білецький, С. Д. Зубков. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 87, 104, 226.

³ Там само. – С. 107, 230.

⁴ Там само. – С. 108.

⁵ Там само. – С. 231.

⁶ Там само. – С. 231.

⁷ Там само. – С. 89, 110, 231.

⁸ Український драматичний театр: Нариси історії. У 2 т. – К. : Наукова думка, 1967. – Т. 1. – С. 290.

⁹ Кропивницький М.Л. Твори: У 6 т. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 235.

¹⁰ Там само. – С. 235.

¹¹ Там само. – С. 236–237.

¹² Там само. – С. 117.

¹³ Там само. – С. 226.

¹⁴ Піскун І. М. Л. Кропивницький – організатор, режисер, актор українського театру // Іван Піскун. – К. : Книжкова палата України, 2000. – С. 64.

¹⁵ Там само. – С. 64.

¹⁶ Кропивницький М. Л. Твори: У 6 т. – К. : Державне видавництво художньої літератури УРСР, 1960. – Т. 6. – С. 448–449.

¹⁷ Синельников М. М. Із книжки «Спогади» / Спогади про Марка Кропивницького. Упорядкування П. П. Перепелиці і В. П. Яроша, вступ. ст. П. П. Перепелиці, примітки В. П. Яроша. – К. : Мистецтво, 1990. – С. 47.

¹⁸ Кропивницький М. Л. Твори: У 6 т. – К. : Державне видавництво художньої літератури УРСР, 1960. – Т. 6. – С. 282.

¹⁹ Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький / Микола Йосипенко. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. – С. 143.

²⁰ Одесский вестник. – 1884. – 18 января. – № 14. – Цит. за: Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1958. – С. 142. – Бібліографічний опис уточнено за: М. Л. Кропивницький в Одесі : Бібліографічний покажчик / Упорядник О. Г. Нуньєс. – Одеса, 2006. – С. 41.

²¹ Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. – С. 142.

²² Саксаганський П. По шляху життя: Мемуари. – К. : Державне літературне видавництво, 1935. – С. 124.

²³ Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький... – С. 78.

²⁴ Піскун І. М. Л. Кропивницький – організатор, режисер, актор українського театру. – С. 78.

²⁵ Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький... – С. 132–133.

²⁶ Суворин А. Хохлы и хохлушки / А. С. Суворин. – СПб. : Типография А. С. Суворина, 1907. – С. 4, 6.

²⁷ Кропивницький М. Л. Твори: У 6 т. – К. : Державне видавництво художньої літератури УРСР, 1960. – Т. 6. – С. 500.

²⁸ Там само.

²⁹ Там само. – С. 499.

³⁰ Там само. – С. 482.

³¹ Там само. – С. 420–421.

³² Там само. – С. 426–427.

³³ Мар'яненко І. О. М. Л. Кропивницький та його театр // Сцена, актори, ролі / І. О. Мар'яненко. – К. : «Мистецтво», 1964. – С. 33.

³⁴ Кропивницький М. Л. Твори: У 6 т. – К. : Державне видавництво художньої літератури УРСР, 1960. – Т. 6. – С. 448.

³⁵ Там само. – С. 454.

³⁶ Там само. – С. 452.

³⁷ Там само. – С. 496.

³⁸ Там само. – С. 420.

³⁹ Саксаганський П. К. Моя робота над роллю // Саксаганський П. К. Думки про театр. – К. : «Мистецтво», 1955. – С. 82.

⁴⁰ Мар'яненко І. О. Марко Лукич Кропивницький // Спогади про Марка Кропивницького. – К. : «Мистецтво», 1990. – С. 100.

⁴¹ Ярцев О. О. Побачене і почуте // Спогади про Марка Кропивницького. – С. 78.

⁴² Там само.

⁴³ Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький... – С. 223–224.

⁴⁴ Піскун І. М. Л. Кропивницький – організатор, режисер, актор українського театру. – С. 78–79.

⁴⁵ Там само. – С. 99.

**МАРКО ЛУКИЧ КРОПИВНИЦЬКИЙ –
ВИДАТНИЙ ОРГАНІЗАТОР ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ**

У статті розглянуто організаційну діяльність однієї з найяскравіших постатей українського театру другої половини ХІХ століття Марка Лукича Кропивницького. Головну увагу приділено соціально-психологічним аспектам особистості Кропивницького як управлінця, його принципам взаємодії з творчим колективом, глядачем і взагалі з суспільством.

Ключові слова: *Марко Лукич Кропивницький, український театр, соціально-психологічні аспекти, організаційна діяльність, управління, виховання.*

В статье рассмотрена организационная деятельность одной из наиболее ярких фигур украинского театра второй половины ХІХ века Марка Лукича Кропивницкого. Главное внимание обращено на социально-психологические аспекты личности Кропивницкого как управленца, его принципы взаимодействия с творческим коллективом, зрителем и вообще с обществом.

Ключевые слова: *Марко Лукич Кропивницкий, украинский театр, социально-психологические аспекты, организационная деятельность, управление, воспитание.*

In this article the organizational activity of one of the most prominent figure of the ukrainian theatre of second part of ХІХ-th century Marka Lukicha Kropyvnytskogo. 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: *Marko Lukich Kropyvnytskyi, ukrainian theatre, social and psychological aspects, organization activity, management, education.*

«А що мені батько? Вони мене коли-небудь били? Ні! Які ж вони мені батько?»¹. Можливо, саме ці слова свого героя, сумнозвісного Самрося Жлудя з драми «Дві сім'ї» згадував Марко Лукич Кропивницький після чергової сварки з колишніми сценічними побратимами М. Садовським, П. Саксаганським та І. Карпенком-Карим. А так інколи хотілось дати стусана за образи хвацькому Миколі, за плітки хитруватору Панасові та й

навіть найрозумнішому з тих «братів-розбійників» – найстаршому Іванові, з яким у молодості навіть на одному ліжку спали. Але батько, – думав собі далі М. Кропивницький, – то найперше вихователь, і не качалкою по спині, як Самросева мати, а словом до душі та розуму.

Просимо вибачення в читачів за епітет «брати-розбійники», але саме так, за спогадами доньки М. Кропивницького Ольги Марківни, інколи називав він сам братів Тобілевичів². Хоча, звичайно, ставалося це тоді, коли вони його позаочі називали «кашалотом»³. Ще раз перепрошуємо за, може, не дуже вдалу спробу реконструкції внутрішніх монологів Кропивницького, в дусі відомого українського літературознавця і письменника Івана Пільгука, автора кількох художньо-біографічних творів, в тому числі й про діячів українського театру. Разом з тим ми абсолютно впевнені, що для того аби зрозуміти постать Кропивницького, саме як видатного організатора театральної справи, насамперед важливо дізнатися, за що його називали «батьком українського театру» і чому саме проти цього визначення так завзято виступали ті самі брати Тобілевичі.

Зокрема, визначення Кропивницького, як батька українського театру, дуже дратувало М. К. Садовського. Настільки, що він навіть удався до біблійних порівнянь, описуючи в цій іпостасі М. Кропивницького: «Як то в писанні сказано: „Аврам роді Ісаака, Ісаак роді Іакова і т. ін. Так і тут, тільки не Авраам роді Ісаака, а Кропивницький роді Сусллова, Сусллов роді Суходольського, Суходольський – Сабініна, Глазуненка, і пішло, і пішло народження до безконечності. Почали з’являтися, як бульки на воді в дощ, ватажки і почали закладати, або, як казали, „заводити” своє власне діло»⁴. «І тільки дві трупи, – скромно підбив підсумок М. Садовський, – боролися за мистецтво, держачи, оскільки можна було, високо, цей стяг, – це трупа П. Саксаганського і моя»⁵.

На перший погляд здається, що Садовський у своїх закидах абсолютно правдивий, але при більш уважному розгляді стає зрозумілим, що висновки з них він робить абсолютно хибні. Не М. Л. Кропивницький був винен у злиденному стані багатьох колективів, що їх створювали його учні або учні його учнів, а загальна низька культура значної кількості представників тодішнього українського театру. Вона ж, своєю чергою, була спричинена відсутністю системи підготовки мистецьких кадрів у спеціалізованих навчальних закладах. Сам Кропивницький з цього приводу писав: «Тоді ще не було театральних шкіл, через що кадри артистів поповнювались: рідко-рідко студентами, канцеляристами, недоучками семінаристами, гімназистами, юнкерами, прикажчиками і лабазниками, солдатами... Між жіноцтвом були і цілком неграмотні»⁶.

Не менш принизливу, але більш єзуїтську оцінку нашого героя залишив Панас Карпович Саксаганський: «Марко Лукич з’явився до театру на зорі патріотичного піднесення і, кінець-кінцем, не міг утриматись на

височині, — почав меркнути, бо не працював ні над мистецтвом, ні над собою, і, виплекавши під впливом фанатичних відносин громадянства своє самолюбство, — не зміг помиритися з людьми, що вирости тихо, спокійно „во благовремени” й пригнічували його своїм, заслуженим кривавою працею, успіхом. Я так розумів трагедію Марка Лукича, і мені було жаль його; він багато зробив для відродження українського театру, його заслуги не шезнуть, як дим. Свою славу, як письменника й артиста, М. Л. пережив. <...> Але я любив його»⁷. На останні слова хочеться відповісти розхожим театральним пасажем — «хоча моє прізвище не Станіславський, але я також не вірю!!!». Саксаганський, на нашу думку, цим свідченням відкидає найголовнішу іпостась Кропивницького — першопрохідця-організатора та керівника театральної справи.

Історик українського театру Дмитро Антонович наголошував: «...по справедливості, Кропивницький вважається батьком українського театру, як Лисенко — української музики. <...> Але акт Кропивницького вдався далеко ефектніше і блискучіше, ніж Лисенка, бо Лисенко чотири десятиліття не мав у музичній справі ні товариша, ні послідовника, а Кропивницький зумів себе зразу оточити блискучою плеядою співробітників. Зрештою, всі українські актори до революції були або учнями Кропивницького, або учнями його учнів»⁸. З нашої точки зору, Д. Антонович абсолютно правильно зрозумів велич постаті М. Л. Кропивницького як організатора театральної справи: вся його діяльність у цьому напрямку була підпорядкована вихованню і театру, і глядача. Його педагогічним кредо були слова: «Для молодих талантів потрібна на сцені робота думки...»⁹, і він додавав, що така ж робота думки потрібна й глядачеві, тому не можна «...йти на компроміс з натовпом...»¹⁰. Хоча, як зізнавався наприкінці життя Марко Лукич, останнє траплялось і з ним: «Зривався і я інколи з цієї висоти, але завжди відчував біль і розумів власну легкодухість»¹¹.

У вихованні, тим більше в театральному, чи не найголовнішим є спадкоємність та наступність поколінь, коли професія та її традиції передаються безпосередньо від майстра до учня. І саме з цієї точки зору, розвиток українського професіонального театру ХІХ ст. немовби розпадається на дві частини, оскільки між майстрами сцени його першої та другої половини відсутній безпосередній особистий зв'язок. Справді, майбутні «корифеї» не змогли побачити власними очима театр Котляревського, Щепкіна, Соленика, але вік та доля найбільше наблизили до цих великих діячів саме Кропивницького.

Його перші театральні враження пов'язані з трупю видатного антрепренера першої половини ХІХ ст. Людвіга Юрійовича Млотковського. Саме акторів цього колективу, які виходили на сцену з великими діячами першої половини століття та найбільше зберегли їх традиції, зміг побачити 14-річний Кропивницький у Бобринці восени 1854 р. Ще кілька років до того в

цій трупі грав великий Карпо Соленик, і світло його мистецтва безперечно впало на юного Марка. Недарма дебютував останній на професійній сцені 1871 року в одній з найулюбленіших ролей цього видатного коміка – Стецька зі «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка. І можна уявити, що якби не передчасна смерть від сухот Соленика, тридцятиоднорічний молодий актор Кропивницький безперечно зміг би вийти на сцену разом з цим досвідченим 60-річним майстром. А так тільки прийшов та плакав на його могилі у Харкові через кілька років після свого дебюту.

До речі, про дебют. У старому театрі казали, що перша роль має великий, часом містичний вплив на виконавця. Як ми вже зазначали вище, Кропивницький дебютував на професійній сцені в образі Стецька, якого зіграв в Одесі у Народному театрі Моркових і Чернишова. І це мало, з нашої точки зору, певне значення в подальшій долі М. Л. Кропивницького. По-перше, символічною була сама роль цього недолугого блазня, від якого іде коріння до давньої української драми початку XVII ст. (Стецько один з персонажів відомої інтермедії Якуба Гаватовича «Продав kota в мішку», виставленої в 1619 р., з якого власне й починається умовний відлік часу існування українського театру). А від цієї інтермедії тягнеться стежка до ще давнішої європейської середньовічної (французькі фарси, німецькі фастнахтшпілі) та ренесансної (італійська комедія дель-арте) театральної традиції. Тобто позитивом цієї ролі стало те, що нею Кропивницький зв'язав створювану ним нову українську сцену з загальним архетипом світового театру. А негативом стало так зване прокляття першої ролі, коли її виконавця надовго, якщо не на все сценічне життя починають пов'язувати з цим типажем. От звідки йдуть «братські кашалоти» та інші не менш образливі шпильки з «доброго» акторського середовища, які постійно виводили з себе і так занадто емоційного актора й режисера.

До речі, про емоції. Вдачу митець, справді, мав запальну. Хоча без цього постійного емоційного вогнища великий актор, яким був М. Кропивницький, відбутися не міг би. В нього, окрім згаданих вище сліз за Солеником, бували й справжні психологічні зриви на кшталт істерики з «биттям головою об дуба» в Катеринославі влітку 1876 року, після оголошення Емського акту про заборону українського театру.

Те, що сходило з рук акторові Кропивницькому, постійно заважало йому як керівникові та організаторові. Олександр Іванович Мар'яненко, небіж і дуже близька до Марка Лукича людина, згадував: «Він мав неврівноважений характер, був гарячкової, рвучкої вдачі, і мені на роботі в театрі не раз доводилось від нього плакати, бо він був дуже нестримний і за найменший недогляд на сцені розпікав до сліз, але разом з тим це була добра, сердечна людина. <...> Цю людяність Кропивницького часто використовували члени товариства. Конкуруючи один з одним, борючись за ролі і «славу», за збільшення марок, обплутуючи один одного наклепами, вони втягували в

цю шкідливу боротьбу і Марка Лукича, який дуже хворобливо реагував на всі чвари»¹².

Після цього свідчення так і хочеться вигукнути: «О театр — ти життя», — а після цього поспівчувати багатьом театральним керівникам, аж до сьогодні. Бо несуть вони в собі, сердешні, вічний дуалізм творчої особистості, якій потрібно постійно шукати золоту середину між емоціями митця та намаганнями керівника перевірити управлінською алгеброю гармонію мистецтва.

Потрібно сказати, що якщо не з алгеброю, так з арифметикою Кропивницький був обізнаний непогано, і це йому потім завжди допомагало на посаді керівника театральних товариств. У автобіографії Марка Лукича прекрасно описаний епізод, коли він вступав на посаду секретаря Бобринецької ратуші, де йому довелося робити аудит коштів, які розтринькав його нечистий на руку попередник¹³. Коли Кропивницький потрапив на професійну сцену, таких гультьїв та аферистів там вистачало. Ось що він писав про це, згадуючи своє перебування в одеській трупі Моркових і Чернишова (1871—1873 рр.): «Чого шукав я межі акторами, на превеликий жаль, того не знайшов, виявилось, що то народ „хто з бору, хто з сосенки“: кар’єризм, егоїзм, заздрість, кляузи, лихі вигадки і гуртове непорозуміння...»¹⁴. Мабуть, небажання миритися з таким станом речей і підштовхнуло М. Кропивницького до організаційної та виховної діяльності.

Перший самостійний організаційний досвід на професійній сцені Кропивницький здобув улітку 1874 р. в Петербурзі, коли стояв на чолі групи акторів, котра в театрі на Крестовському острові виконувала уривки з українських та російських п’єс і пісень. До одноосібного керівництва справжньою трупю йому довелося вдатись у 1875 р., коли, як він сам згадував, «антрепренер наш закохався в одній дівчині, з котрою і втік з Херсона, захопивши касу і не заплативши за місяць жалувannya...»¹⁵. Хоча цей дебют виявився не дуже вдалим, а з фінансового боку просто провальним — касирка знов втекла з грошима, зборів не було, трупа прогоріла майже на 5000 крб., які Марко Лукич був змушений закласти з власної кишені. Потім у сезоні 1878/79 рр. він знову тримав трупу вже в Кременчуці й так само прогорів тисячі на три грошей. Але незадовільний результат це теж результат, який налаштовує шукати інших шляхів.

У 1882 році, коли Кропивницький створював свою професійну трупу, таким дороговказом здавалася колективна антреприза в формі акторського товариства. Воно мало складатись з найбільш близьких та відданих учнів. Спочатку так і було. Учні осягали умови роботи на професійній сцені, віддано заглядаючи в очі вчителю. Підтримали вони його в конфлікті з М. П. Старицьким, який у 1883—1885 рр. був антрепренером трупи. Бажання учнів повернутись після розходження зі Старицьким до акторського товариства, зміцнило впевненість Кропивницького в правильності обраного шляху.

Але то був тільки початок випробувань – головне було попереду. І, як водиться, цим наріжним каменем стали слава та гроші. Саме вони спокусили акторське товариство. Його устрій передбачав розподіл прибутків згідно з марками-паями. Тобто кількість марок залежала від творчого статусу того чи іншого актора в трупі. Як писав І. О. Мар'яненко, «У цьому розподілі марок і був весь корінь зла, бо не так муляв акторам матеріальний бік, як фальшивий гонор, хворе акторське самолюбство та брак самокритики. Досить було незначної похвали в рецензії або оплесків з гальорки, щоб актор Ікс, опинившись на сьомому небі від щастя, тут же починав уболівати, що він одержує платню нарівні з Ігреком та Зетом, які не мають такого успіху; з цього завжди починалось невдоволення, яке згодом оберталося на конфлікт. Скликалися збори пайовиків. „Покривджений” вимагав перерозподілу марок»¹⁶. А оскільки рішення про це приймалося колективно, а не одноосібно, закулісне життя трупи Кропивницького нагадувало Сорочинський ярмарок, в час коли там ловлять кишенькового злодія.

Тут варто навести свідчення абсолютно сторонньої до трупи людини – молодого театрального критика О. О. Ярцева, які він занотував під час гастролей трупи Кропивницького в Москві в січні 1888 р. «Головні персонажі – Садовський, Заньковецька, Саксаганський – невдоволені вищою мірою Кропивницьким. Відношення страшенно загострились, можливо, що вони підуть з трупи... Кропивницький ображений і засмучений їхнім невдоволенням. Він їх вивів у люди... Раніше вони вважали його батьком, а потім стали більше і більше забувати це і ухилятися від вказівок його як режисера»¹⁷. Свої відмови виконувати розпорядження Кропивницького «любі учні» мотивували тим, що їм не до смаку диктатура, яку він нібито встановив у трупі. З цим звинуваченням потрібно всебічно розібратись, оскільки, на нашу думку, саме тут криється сутність організаційної діяльності Марка Лукича.

Як ми вже зазначали, Кропивницький-керівник був приборником товариства на противагу антрепризі. За перші десять років роботи на професійній сцені (1871–1881 рр.) він більше за своїх «любих учнів» надивився на згадувані вище гешефти з акторськими грошима спритних ділків від антрепризи. Тому абсолютно свідомо його перша та друга трупа організаційно були побудовані на умовах колективної акторської спілки. Але, як слушно зауважує театрознавець Іван Пискун, одночасно Кропивницький розумів, що без одноосібної волі режисера творчість його трупи буде подібна до штукарства тих самих «колупаєвих» та «розуваєвих»¹⁸. І тут виникав компроміс, який супроводжував митця практично все життя в мистецтві: він волів диктатуру режисера в творчості, а питання дисципліни, ділової етики, інші часто віддавав на відкуп колективові. Колегіальністю у розгляді цих питань Кропивницький, як вихователь, намагався навчити своїх членів товариства самостійно приймати рішення.

Але з цього мало що вийшло – будь-які актори (від пересічних початківців до знаних майстрів сцени) в будь-який час, включно й по сьогодні, вирішувати такі питання не здатні. Творча одноосібність режисера (диктатура, за Кропивницьким) не поєднується з колективною безвідповідальністю акторської вольниці. Це раніше за Кропивницького зрозуміли його «любі учні» Садовський та Саксаганський, коли створювали власні трупи, а він прийшов до цього тільки наприкінці життя. У листі до Заньковецької від 6 травня 1898 р. Марко Лукич писав: «Хорошо бы было заложить нам вдвоём антрепризу. <...> Товарищество, я теперь убедился, это злая шутка... Ответственным является тот, у кого есть что описать... А право следовало бы сойти со сцены славно»¹⁹.

Спираючись на досвід Кропивницького, Карпенко-Карий та Саксаганський максимально вдосконалили колективну антрепризу, створивши широке товариство на паях, розробили контракт для акторів, але загальний результат виявився таким самим – колективна відповідальність обернулась колективною безвідповідальністю й після смерті Івана Карповича трупа розпалась. Найбільш поталанило на управлінській ниві Садовському, який спромігся створити у 1907 р. єдиний до революції 1917 року український стаціонарний театр і не де-небудь, а в Києві. Але можна зі стовідсотковою впевненістю сказати, що без університетів Кропивницького, без його вистражаних принципів одноосібного творчо-організаційного керівництва, цей театр не відбувся б.

Велич М. Кропивницького як організатора театральної справи, передусім полягає саме у виховній діяльності. Він власноруч випестував в Україні три акторських покоління – сімдесятих, вісімдесятих та дев'яностих років, які утворили нові театральні трупи, що, своєю чергою, взяли за виховання глядача. Ми абсолютно згодні з видатним російським режисером О. Диким (котрий вийшов з лона українського театру), який вважав, що «Кропивницький <...> впливав на зростання, розвиток і культуру українського театрального мистецтва як у цілому, так і в усіх його галузях: драматургії, режисурі, педагогіці й акторській майстерності, не кажучи вже про організаторські здібності <...> творця і керівника театру»²⁰. Можна з упевненістю стверджувати, що 100 років тому, коли М. Кропивницький здійснив свою останню батьківську поїздку «по ревізії» в Одесу, місто з якого він починав свою місію в українському театрі, така робота була виконана – професіональне національне сценічне мистецтво в межах Російської імперії внаслідок пом'якшення дії Емського акту в 1881 р. було відновлене і створена була його нова аудиторія.

¹ Кропивницький. М. Вибрані твори / М. Кропивницький. – К. : Дніпро, 1977. – С. 261.

² Константинова К. Євангеліє від Марка. Онук Кропивницького, «батька українського театру», розповів «ДТ» про зигзаги долі свого знаменитого предка // Дзеркало тижня. – № 36 (665) 29 вересня – 5 жовтня 2007.

³ Саксаганський П. Театр і життя: Мемуари / П. Саксаганський. – Харків–Полтава : Рух, 1932. – С. 67.

⁴ Садовський М. К. Мої театральні згадки: 1881–1917 / М. К. Садовський. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. – С. 93–94.

⁵ Там само. – С. 96.

⁶ Кропивницький М. Автобіографія // Марко Лукич Кропивницький: Збірник статей, спогадів і матеріалів. – К. : Мистецтво, 1955. – С. 66.

⁷ Саксаганський П. Театр і життя. – С. 147.

⁸ Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська ; вст. ст. І. М. Дзюби ; перед. слово М. Антоновича ; додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. – К. : Либідь, 1993. – С. 468.

⁹ Кропивницький М. Л. Лист до Д. Гайдамаки від 20 березня 1895 р. // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 361.

¹⁰ Кропивницький М. Л. Лист до Л. Р. Сабініна від 27 січня 1908 р. – С. 373.

¹¹ Там само.

¹² Мар'яненко І.О. Минуле українського театру: Зустрічі, творча праця / І. О. Мар'яненко. – К. : Мистецтво, 1953. – С. 85–86.

¹³ Кропивницький М. Л. Автобіографія // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 61–62.

¹⁴ Там само. – С. 65.

¹⁵ Там само. – С. 69.

¹⁶ Мар'яненко І. О. Минуле українського театру: Зустрічі, творча праця. – С. 79.

¹⁷ Дурилін С. М. Л. Кропивницький у 1887–1888 рр. (Із щоденника О. О. Яреца) // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 199–200.

¹⁸ Піскун І. М. Л. Кропивницький – організатор, режисер, актор українського театру. – К. : Книжкова палата України, 2000. – С. 67.

¹⁹ Кропивницький М. Л. Лист до М. К. Заньковецької від 6 травня 1898 р. // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 365.

²⁰ Дикий О. З минулого // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 294.

**М. Л. КРОПИВНИЦЬКИЙ І М. К. ЗАНЬКОВЕЦЬКА:
ТВОРЧІ ПЕРЕХРЕСТЯ**

У статті йдеться про великий внесок М. Кропивницького як педагога, драматурга, режисера у формування акторської особистості М. Заньковецької. Розглянуто три періоди їх спільної праці: у 1882–1887 рр., у 1890–1891 рр. та у 1899–1903 рр. У дослідженні особистостей митців використано їхнє листування.

Ключові слова: психологія актора, акторська техніка, акторський ансамбль, методика роботи над роллю, стиль п'єси, безперервність життя в образі.

В статье говорится о большом вкладе М. Кропивницкого как педагога, драматурга, режиссера в формирование личности М. Заньковецкой-актрисы. Рассмотрены три периода из совместной работы: в 1882–1887 гг., в 1890–1891 гг. и в 1899–1903 гг. В исследовании личностей творцов использована их переписка.

Ключевые слова: психология актера, актерская техника, актерский ансамбль, методика работы над ролью, стиль пьесы, непрерывность жизни в образе.

The article is about the great contribution of M. Kropyvnytskyi, as a teacher, playwright and acting Director to the formation Maria Zankovetska's personality. There are examined the three periods of their joint work: 1882–1887, 1890–1891 and 1899–1903. Their correspondence study is used either.

Keywords: psychology of the actor, acting technique, acting ensemble, technique work on the role, the play style, continuity of life in the image.

«В Вас я завжди уособлював всю мою любиму Україну і ніколи жодної з артисток я не поставив навіть на перший шабель того п'єдесталу, на якому Ви завжди стояли в моїх мріях. Що інколи на запитання різних любителів шумовиння відповідав, що Заньковецька уже не те! Це правда, та в душі Ви були для мене Дузе, Белінчіоні, Сара Бернар, – Ви були для мене вся Україна. Що Ви і справді могли іноді грати погано, кепсько, недогравати, перегравати і т.д. – все це могло і повинно було траплятись і досить часто, та це зовсім не значить, що Ви так і повинні були грати і інакше не можете.

У Вас так багато було горя в житті, так багато Ви страждали, що не в силі були від тих страждань відректися ніколи і навіть на сцені»¹.

Ці слова з листа Марка Кропивницького до Марії Заньковецької від 9 квітня 1898 року свідчать, що і найсуворішу критику, і найвищу оцінку, і тонке розуміння своєї психології актриса знаходила у Марка Кропивницького. Суворий учитель і найталановитіша учениця, драматург і виконавиця головних ролей у його п'єсах, режисер-диктатор і примадонна в його трупі, геніальні артист і артистка, дві нескінченно вразливі натури. Складний комплекс стосунків між цими іпостасями двох великих діячів українського театру проявився у їхніх творчих і особистих взаєминах. Притягання і відштовхування між ними відбувалося протягом усіх 28 років їхнього спілкування, і щоразу після роз'єднання вони одночасно робили кроки назустріч одне одному. В їхніх стосунках було три творчих перехрестя, три періоди спільної праці: перші п'ять років (1882–1887 рр.) спільної праці у трупі М. Кропивницького та М. Старицького; в 1890–1891 рр. знову спроба з'єднатись, що не вдалась, а відбулися тільки гастролі актриси у трупі М. Кропивницького наприкінці січня – на початку лютого 1890 р.; і останні п'ять років, з 1899-го по 1903-й (з перервами) – спільна робота в трупі М. Кропивницького і в об'єднаній трупі М. К. Кропивницького під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю М. К. Заньковецької.

Марко Кропивницький у листі до Є. Мячикова від 25 квітня 1883 р. зазначив: «Нема, брате, у цей час найсамостійнішої і найсвободнішої праці, як іскуство, особливо для жіноцтва!»². Такі жінки, як М. Заньковецька, завдяки сцені виявляли свою непересічність і свій талант і служили суспільно-культурній справі. Цього вони не могли мати на іншій ниві.

Зупинимося на першому періоді, адже саме тоді складаються творчі засади трупи М. Кропивницького, його особливості як режисера, драматурга, педагога, організатора театральної справи. Саме тут завдяки М. Кропивницькому формується акторська особистість М. Заньковецької. Кропивницькому-драматургу і режисерові потрібна була саме така акторська індивідуальність як Марія Заньковецька, щоб зіграти Олену в його новій п'єсі «Глитай, або ж Павук», а потім ще понад десять ролей у його п'єсах. Саме в драматургії М. Кропивницького, в тих образах, що їх грала М. Заньковецька, бринів той нервовий, болючий тон, котрий відповідав струнам її душі. Завдяки видатній актрисі мали успіх вистави п'єс М. Кропивницького, а з іншого боку – матеріал його п'єс впливав на її акторську психо-фізичну структуру, робив її більш витонченою, гнучкішою, виразнішою.

Визначальною була для актриси-початківця роль Олени з п'єси «Глитай, або ж Павук». Вона посідає особливе місце в тогочасній драматургії за витонченою розробкою М. Кропивницьким різних психологічних станів

героїні на межі свідомості та божевілля. Надзвичайна вразливість і нервовість Олени у виконанні М. Заньковецької були обумовлені самою драматургією і режисерською роботою М. Кропивницького. Це дало можливість молодій актрисі зіграти цю роль на самих верхів'ях почуттів з моментами глибокого трагізму.

Всього за перші п'ять років, які актриса працювала під режисерським і педагогічним керівництвом Кропивницького, вона підготувала з ним тридцять ролей, це майже половина її репертуару.

У перший період їх спільної творчості вона зіграла сім ролей у виставах за п'єсами М. Кропивницького. Це такі драматичні ролі, як Ярина з «Невольника» (М. Кропивницький за Т. Шевченком), Оксана – «Доки сонце зійде...», Олена – «Глитай, або ж Павук», Одарка, Маруся, Зачепиха – «Дай серцю волю...», комедійна – Пріська «По ревізії».

На жаль, докладних документальних описів творчої роботи М. Кропивницького з М. Заньковецькою над образами майже немає. В листі до В. Лукича-Левицького М. Кропивницький писав: «Я не теоретик, і виконую так як бог на душу покладе, так і учнів моїх навчав»³. Але щоб окреслити методику роботи М. Кропивницького з акторами над роллю, над засобами сценічної виразності, стилем, можна звернутись до деяких висловлювань режисера з цього приводу, що їх ми знаходимо в його листах. Відомий лист митця до театральної аматорки Антоніни Василівни Маркович з приводу підготовки нею ролі Галі з «Назара Стодолі» – це детальна, режисерська розробка цього образу, можливо, перша в українській режисурі. У цьому листі можна знайти і деякі зауваження загального характеру щодо акторської гри, зокрема, він радить молодій актрисі: «Читаючи роль, спочатку не зубріть, а вичитуйте кожну фразу <...> закликайте у суфлери почуття»⁴. І, як розвиток цієї думки, звучить спогад М. Заньковецької про те, як відбувався застольний період роботи над п'єсами у М. Кропивницького (запис зроблено професором В. Лазурським): «У Кропивницького робили так: нову п'єсу читали вголос при всіх учасниках, потім разом за ролями, коли суть цілого була зрозуміла, я вивчала швидко напам'ять. Ніколи не вчила вголос, ніколи не позувала перед дзеркалом. Вчила про себе, але свій голос чула і про себе його змінювала, пом'якшувала, підсилювала. Розташування на сцені, жест визначала про себе під час зчитки»⁵. Ці аспекти праці актора мають відношення до його техніки. Ця техніка у Заньковецькій вочевидь була розробкою того, чому навчав її М. Кропивницький.

Важливим для їх спільної роботи було те, що вони належали до схожих психологічних типів: обоє екстравертні, емоційні, вразливі, але швидко відходили. В розумінні людини їх також об'єднувало тонке відчуття людського болю і страждання, як у житті так і на сцені. В листі до М. Садовського від 20 лютого 1890 р. М. Кропивницький писав, що біль – головна рушійна сила людських думок і поривань⁶, а у листі Заньковецької до Н. Богомолець-

Лазурської є такі слова: «Ти актриса і повинна добре знати психологію або, вірніше сказати, страждання людське»⁷. Саме ця єдність у відчутті болю і страждань виявилась в їхній спільній роботі над виставами.

Але М. Кропивницький сам розумів і навчав своїх учнів, що, крім почуттів на сцені, потрібна робота думки, щоб психіка не стала патологією. Такі настанови він давав і Марії Заньковецькій. Вона сприйняла ці уроки, використовувала їх у власній творчості і учням своїм радила, як згадував В. Василько, йти у ролі не тільки від почуттів, а й від думок персонажа.

Важливим для зростання таланту актриси було те, що М. Кропивницький, постійно застосовуючи суворий контроль за виконанням ролей, вимогливість до акторів, давав їм змогу виявити свою творчу індивідуальність у трактуванні ролі, проявити ініціативу. Актор В. Потапенко згадував, що режисер казав: «Дай своє, а не грай по шаблону»⁸. Ця одна з важливих засад акторської школи М. Кропивницького давала можливість його учням, зокрема М. Заньковецькій, різнобічно виявляти свою індивідуальність у трактуванні ролі.

Проте під час роботи з акторами над ролями М. Кропивницький суворо стежив за тим, щоб образи відповідали змістові й стилю п'єси. Актор О. Дорошевич згадує епізод, котрий стався під час репетиції «Тараса Бульби». М. Кропивницький звернувся до М. Заньковецької, яка грала панночку, і різко запропонував їй змінити побутові інтонації з «Наймички» на тон, відповідний творові М. Гоголя й її нещирій панянці.

М. Заньковецька наслідувала М. Кропивницького навіть у деяких деталях гри. Вона звикла виходити на сцену обличчям до глядача, щоб було видно очі, адже так вчив М. Кропивницький. Ще одна з головних режисерських і акторських засад школи Марка Кропивницького – це безперервність життя в образі, безперервність спілкування з партнерами. На такому постійному спілкуванні базувався і знаменитий ансамбль М. Кропивницького. В цьому М. Заньковецька – його найталановитіша учениця. Майже всі сучасники і рецензенти відзначають ці аспекти в її грі, всі вони свідчать про цілісність створюваних нею образів, безперервність життя в образі, постійне спілкування з партнерами протягом усієї вистави.

З усіх цих аспектів, а також з тієї школи, що її актриса мала, спостерігаючи виконання ролей самим М. Кропивницьким, і складалась у перші роки їх спільної праці її акторська особистість.

Як режисер і керівник трупи М. Кропивницький вимагав від колективу повної підлеглості йому й інтересам справи. В листі до В. Лукича-Левицького від 2 червня 1893 р. він писав: «Від режисера все залежить, треба, щоб він був самостійним диктатором»⁹. Саме це його, з точки зору театру режисерського, правильне розуміння завдання режисера призводило до розривів з акторами в його трупах. До ускладнень спричинялась і ще одна його якість – щирість, або відвертість, він не був дипломатом. І саме це найбільше вплинуло на його стосунки з вразливою М. Заньковецькою. Все

це відбилось у їх листуванні, котре зберігається у фондах Музею театрального музичного і кіномистецтва України. Тут знаходяться оригінали семи листів Кропивницького до Заньковецької, його вірш «М. К. Заньковецькій» і, на жаль, тільки один лист-відповідь М. Заньковецької.

Цей лист належить до другого періоду їх спілкування, коли після великого успіху Петербурзьких гастролей перша трупа М. Кропивницького розпалася на три товариства. М. К. Заньковецька з цього часу зрідка працює з М. Кропивницьким. Прикрощі її особистого життя з М. Садовським змушують актрису шукати захисту і притулку. І в ці моменти вона звертається до М. Кропивницького, який завжди першим запрошував актрису в свою трупу в скрутні моменти її життя.

1890 року М. Заньковецька приїздить на прохання М. Кропивницького на короткі гастролі до нього в Єлисаветград, щоб виручити його трупу від матеріальних збитків. В листі до М. Садовського від 20 лютого 1890 р. М. Кропивницький пише про цю зустріч, про серйозну розмову, під час якої вони порозумілися з актрисою, відкинули старі образи і дійшли висновку, що їхня зустріч не випадковість, адже вони віддані спільній справі. Цю щирю розмову Кропивницький згадує з відчуттям задоволення. Далі між ними відновилася листування, в якому йшлося про перехід М. Заньковецької з трупи М. Садовського до трупи М. Кропивницького. Але останній у листі до актриси від 15 травня 1891 р. необачно написав, що йому М. Заньковецька потрібна в трупі, тому що від нього пішли актриси Л. Ліницька і М. Маркович. Безкінечно чутливу до кожного слова М. Заньковецьку образило таке запрошення і в листі до М. Кропивницького (друга половина травня 1891 р.) вона, зокрема, пише: «Дійсно, я шукала і жадала знайти той духовний світ, який міг би хоч трохи заспокоїти мої хворі нерви і, повірте, що якби я зустріла його, то зустріла б з насолодою спраги і ніколи нерозсудливо не знехтувала б їм <...> мені трошки образливо через те, що я тепер тільки зробилась необхідною, тому що пішли від Вас деякі, виходить, необхідність в мені виявилась просто випадковою, тимчасовою. Невже це так? Відтак на прощання скажу, що поважаю Вас, як поважала раніше, і грати з Вами буду з колишньою насолодою, за що і прийміть художній поцілунок від люблячої і поважаючої, якщо не відмовитесь, Вашої доні М. Адамовської»¹⁰.

Через примирення М. Заньковецької з М. Садовським перехід актриси в трупу М. Кропивницького тоді не відбувся.

Під час гастролей в Одесі з трупою М. Садовського в листопаді 1892 р. актриса грає нову роль Зіньку – у виставі «Дві сім'ї» Марка Кропивницького. У виконанні М. Заньковецької це був образ надзвичайної драматичної сили. Іван Мар'яненко писав, що роль Зіньки стала улюбленою для актриси. В знаменитій сцені з дзеркалом перед самогубством вона зворушувала і потрясала глядачів і акторів силою свого темпераменту. Цю роль актриса

грала протягом кількох десятиліть і включала до програм з нагоди 25-річного і 40-річного ювілеїв творчості. Фактично, ролями у п'єсах М. Кропивницького актриса розпочала своє творче життя і закінчила його.

Коли М. Заньковецька розійшлася з М. Садовським 1898 р., вона знову отримує запрошення від свого учителя. У 1899 р. у трупі М. Кропивницького актриса зіграла нову роль – Аміну в «Ясних зорях» Бориса Грінченка. Про роботу М. Заньковецької в трупі М. Кропивницького у цей період є цікаві факти в неопублікованих листах актора трупи М. Кропивницького Григорія Івановича Рафальського до Б. Грінченка. Г. Рафальський прийшов до українського театру після закінчення університету Св. Володимира. Він, інтелігентна людина, ставився до театру з високих мистецьких і громадських позицій. У листі до Б. Грінченка від 29 жовтня 1899 р. він пише: «Заньковецька має дуже добрий вплив на діло, це не тільки великий талант, котрим справедливо пишається наш театр, а й великий працівник сцени і чесна, правдива людина. Коли б тільки Марко не схибнувся та прив'язав би її до свого діла, не хитався б то сюди – то туди, тоді б всяка нікчемність була б безсила»¹¹. У цей період актриса могла зіграти роль Любові Гошинської в «Блакитній троянді» Лесі Українки, чого хотіла сама авторка твору, але, на жаль, прем'єра цієї вистави відбулась у трупі М. Кропивницького після виходу з неї М. Заньковецької.

Невдовзі обидва таланти працювали разом уже в об'єднаній трупі корифеїв, що мала назву «Трупа М. Л. Кропивницького під орудою П. К. Сагаганського і М. К. Садовського за участю М. К. Заньковецької». Але робота в цій трупі, попри всі сподівання, з часом викликала в них обох розчарування. І вони майже одночасно, в лютому 1903 р., вирішують цю трупу залишити. Пізніше вони інколи виступали разом у різних трупах, і М. Кропивницький своє ставлення до актриси, як до великого таланту, стверджував у листах до своїх учнів. 1905 року він писав до Онисима Суслова: «За Заньковецьку мені взагалі боляче слухати погане, хоча я сам не мирюсь з багатьма її якостями, які зовсім не гармонують з її колосальним талантом. Певна річ, причиною її ексцентричностей треба визнати невдале сімейне життя, до якого так природно прагнути кожній жінці, тим більше незвичайній <...> Подбай і ти подивитись на М[арію] К[остянтинівну] з цієї точки зору і ти до неї змінишся»¹².

Так в особі М. Кропивницького Марія Заньковецька мала завжди не тільки вчителя, а й захисника. І вона це добре, за всієї складності їхніх стосунків, відчувала. В її нотатках з приводу смерті М. Кропивницького відчутні розпач і трагізм. І ці слова сприймаються беззастережно, тому що написані вони для себе: «Смерть Кропивницького отруїла і прибила мене остаточно. Думка про нього не відходить від мене <...>. Я страждаю нестерпно. Від моєї віри в мої сили, в користь, яку я приносила рідному мистецтву, не залишилось нічого»¹³.

Ця гірка і болюча сповідь засвідчує розуміння самою актрисою того значення, що його мав у її житті та творчості Марко Кропивницький. Виходячи з вищезгаданого можна стверджувати, що і видатний режисер добре розумів, яку велику роль відіграла в його творчості М. Заньковецька. А їх спільна праця творчо позначилась на розвитку українського театру в період його становлення.

¹ Кропивницький М. Лист до М. Заньковецької від 9 квітня 1898 року. – Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. Фонд рукописів. Інв. № 553.

² Кропивницький М. Лист до Є. Мячикова від 25 квітня 1883 року / Марко Кропивницький. Твори : в 6-ти т. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 338. [Далі буде – М. Кропивницький.]

³ Кропивницький М. Лист до В. Лукича-Левицького від 2 червня 1893 року / М. Кропивницький. – С. 420.

⁴ Кропивницький М. Лист до А. Маркович від 4 грудня 1880 року / М. Кропивницький. – С. 309.

⁵ Лазурський В. Ф. Марія Костянтинівна Заньковецька в Одесі. 1915–16 рр. – Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. Фонд рукописів. Інв. № 2223. – С. 8.

⁶ Див. М. Кропивницький. Лист до М. Садовського від 20 лютого 1890 року / М. Кропивницький. – С. 392.

⁷ Заньковецька М. Лист до Н. Богомолець-Лазурської [початок осені 1928 р.]. – Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. Фонд рукописів. Інв. № 73537.

⁸ Потапенко Вяч. Спогади про український театр // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – К. : Мистецтво, 1990. – С. 61.

⁹ Див. 3: Кропивницький М. Лист до В. Лукича-Левицького від 2 червня 1893 р. – С. 420.

¹⁰ Заньковецька М. Лист до М. Кропивницького [друга половина травня 1891 р.]. – Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. Фонд рукописів. Інв. № 7166.

¹¹ Рафальський Г. Лист до Б. Грінченка від 29 жовтня 1899 р. – Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. – Ф. III, № 38554.

¹² Кропивницький М. Лист до О. Сулова від 3 березня 1905 р. / М. Кропивницький. – С. 501–502.

¹³ Заньковецька М. Лист до невідомої особи [після 8 квітня 1910 року]. – Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. Фонд рукописів. Інв. № 7167.

ДО ПИТАННЯ ПРО МУЗИКУ В ЖИТТІ І ТВОРЧОСТІ М. КРОПИВНИЦЬКОГО

Стаття присвячена ролі музики в житті й творчості Марка Кропивницького. Аналізуються авторські ремарки про використання народних пісень і музики композиторів-класиків у його п'єсах. Розглянуто також такі питання: виконання Кропивницьким вокальних партій в операх і оперетах вітчизняних та зарубіжних авторів і володіння різними музичними інструментами, створення ним музики до власних сценічних творів, творчі контакти з композиторами.

Ключові слова: народні пісні, драматургічні функції, вокальні партії, музичні інструменти, композиторські праці, професійні музиканти тощо.

Статья посвящена роли музыки в жизни и творчестве Марка Кропивницкого. Анализируются авторские ремарки об использовании народных песен и музыки композиторов-классиков в его пьесах. Рассмотрены также такие вопросы: исполнение Кропивницким вокальных партий в операх и опереттах отечественных и зарубежных авторов, владение разными музыкальными инструментами, создание им музыки к собственным сценическим произведениям, творческие контакты с композиторами.

Ключевые слова: народные песни, драматургические функции, вокальные партии, музыкальные инструменты, композиторские работы, профессиональные музыканты и др.

This article is dedicated to the role of music in the life and creative work of Mark Kropyvnytskyi. Author's remarks about the usage of folk songs and classical music in his pieces are analyzed. The article also examines such questions as vocals performing by Kropyvnytskyi in operas and musical comedies of home and foreign composers, his playing different musical instruments, creating music for his own stage works and creative contacts with other composers.

Keywords: folk songs, functions of dramatic composition, vocals, musical instruments, composer's works, professional musicians, etc.

М. Кропивницький і музичне мистецтво – тема, що заслуговує великого і всебічного мистецтвознавчого дослідження. Це і авторські ремарки щодо використання народних пісень різних жанрів та звучання творів

композиторів-класиків, і постановки опер та оперет, і участь у них як актора, і написання музики до власних драматичних творів та ін.

Закладені в драматургію народні мелодії переважно зберігались у сценічному втіленні драматичних творів, адже, за словами Кропивницького, «пісня – саме життя», яка, незважаючи на тяжку працю селян, «від рання до смеркання лунає скрізь»¹.

Народні пісні, запропоновані драматургом, виконують різні драматургічні функції. Уведені до драматичної дії прийомом самохарактеристики, вони найчастіше слугують засобом характеристики персонажів².

Значна частина дійових осіб п'єс М. Кропивницького нерозлучна з піснями. Це Текля з комедії «Супротивні течії», яка то «почина співати», то «пішла співаючи», або «співа і пританцьовує»; Сенька з водевілю «Дійшов до розуму», який співає та пританцьовує; Горпина з водевілю «За сиротою і Бог з калитою, або ж Несподіване сватання» – «охотниця до пісень», як говорить вона про себе, «іноді сидю собі та як почну співати, аж луна йде».

Це Іван з драми «Дай серцю волю, заведе в неволю», який постійно співає й пританцьовує, знаючи чимало пісень, переважно жартівливих: «Як схопилась метелиця, поламалася мельниця», «Заграй мені триндибала, щоб я трошки подибала», «Ой піду я в ліс по опеньки, таки знайду дуб зелененький», «Ой чом не прийшов, коли місяць зійшов», «Ходить гарбуз по городу, питається свого роду», «Гей, шпориш, шпориш по дорозі, а бур'ян по обнозі», «Ой їхав я поза током, зустрів дівку з одним оком», «Гандзю, Гандзю кучерява, де ти в біса ночувала?». Він зугарний до танців, про що неодноразово говорить: «Аж жижки трусяться, так хочу танцювать»; «Коли б це хоч невірненька музика, то я б танцював до самісінького світу. Як так кажуть: «Хоч погано, та зате довго!».

Рецензуючи цю п'єсу, Іван Франко зазначив: «Пісні, жарти, приказки і вигадки, мов перли-самоцвіти, сиплються безкінечною многотою; деякі сцени автор, здавалось, тільки для них і понаписував»³.

Пісня як вираження певного настрою дійових осіб – таку драматургічну роль музично-поетичного фольклору неодноразово використовує в своїх п'єсах М. Кропивницький. Це Олена з драми «Глитай, або ж Павук», яка виливає свій сум і смуток у ліричних піснях «В кінці греблі шумлять верби», «Одному доля запродада од краю до краю, а другому залишила те, де заховують!» та ін. Подібні приклади – Ольга з мелодрами «Підгоряни»: коло хати вона співає «Чого лози похилились при тихій воді, чого слізеньки пролились мені молодій?»; приспівує, вибираючи пшеницю: «У полі, у полі пшениця розцвілась, каже мати своїй доні, щоб не журилась»; Домаха з драми «Зайдиголова» («Чого ж тая хмелинонька на тиночок похилилася...», «Ой зацвіла червона калина над криницею» та ін.).

Свої почуття кохання до Марини висловлює у піснях Олексій – головний

герой історично-драматичної бувальщини «Чайковський, або Олексій Попович»; про кохання співає й Пріська з трагікомічного етюдю «Лихо не кожному лихо, – іншому й талан» («Нащо ти, боже милосердний, кохання в душу мені влив?»).

Просякнута піснями драма «Титарівна», в якій персонажі (Явдоким, Настя, Микита, Гаврик) розкривають свої почуття та настрої в багатьох народних піснях, різних за жанром («Ой гоп та помалу, та пошила штани з валу», «По садочку походжаю, сама себе розважаю», «Степ широкий, степ привольний, ти, краю мій рідний... всі багаті, всі щасливі, а я тільки бідний!..», «Ой не шуми, луже, зелений байраче...»).

Кобзарі, лірники – цих персонажів неможливо уявити без музики, адже вона є домінантною в їх характеристиці. Так, у «Вергілійовій Енеїді» Кропивницького Бандурист співає думу «Ой на морі бурхливому, тож на морі синьому, добрий молодець Еней-троянець...». В історико-драматичній бувальщині «Чайковський, або Олексій Попович» Кобзар виступає як оповідач подій, виконуючи думи: «Із-під города, з-під Азова, то не великі тумани уставали, то три брати ріднесенькі, як голубоньки сивесеньки...», «На синьому морі, на білому камені ясенський сокіл жалібно квилить-проквіляє...». Він же співає й жартівливі пісні, розважаючи люд, – «Діжу місю, рука в тісті, свиня кричить – хоче їсти...». Жартівливо-танцювальні мелодії співає, акомпануючи на бандурі, Запорожець з «Пропавшої грамоти»: «Штани мої шаровари сліди замітали», «Ой гоп ти-ни-ни, вари, жінко, лини».

Наявність у трупі Кропивницького хору надавала можливість відтворити на сцені гуртовий спів, притаманний українському народові. Йдучи за авторськими ремарками, у виставах звучало різнобарв'я українського музично-поетичного фольклору, його доречне й влучне використання; відповідно до ситуації обирався склад хору – чоловічий, жіночий, мішаний.

– «Чутно здалеку дівочий спів. Дівчата виходять коном, співаючи веснянки; сходяться хлопці і діти.

*Шум гуде, по воді броде,
А Шумиха рибу ловє;
Що зловила те й пропила,
Сучці-дочці не вгодила».*

(«Титарівна»).

– «По подвір'ю лежать групами люде, курять люльки, жінки лузають насіння. Співають.

*Та напиймося, родино,
Щоб нам жито вродило,*

*І житечко, і овес,
Щоб зібрався рід увесь...»*

(«Вергілійова Енеїда»).

— «Парубки проходять через кін і співають.

*Ой, там за Дунаєм молодець гуляє,
Та подай перевозу, та й перевезуся...»*

(«Зайдиголова»).

— «Дівчата, ідучи з поля, співають; у всіх граблі за плечима, у іншої торбина в руці, у другої рядно на плечі, деякі позаквітчувані польовими цвітками.

*Над моїми воротами
Чорна хмала стала,
А на мене молодую —
Поговор і слава».*

(«Глитай, або ж Павук»).

— «Чумак (у дьогті), за ним музика, баби і народ.

*Над річкою бережком
Бреде чумак з батіжком,
Гей, гей, з Криму додому!..»*

(«Пропава грамота»).

— «Здалеко чутно гуртовий спів, а згодом в човні проїздить молодь.

*Ой зійшла зірка спідвечірка
Та й упала додолу;
Ой хто ж мене, молоду дівчину,
Та й проведе додому?..»*

(«Чайковський, або Олексій Попович»).

Хоч у яких би трупах працював Кропивницький, він завжди прагнув створити хор, про що згадував у автобіографічних матеріалах, зокрема «За тридцять п'ять літ»: «Хутко організувався чудовий хор з універсантів та ветеринарів (у Харкові 1873 р. — Г. Ф.). І в Одесі, під моїм регенством, теж був гарний хор з універсантів та семінар[ист]ів»⁴.

На гастролях першої української трупи М. Л. Кропивницького у Петербурзі чоловічий хор, керований ним самим, «переспівав <...> всі пісні із збірників Лисенка і інших»⁵.

Чимало в драматичних творах Кропивницького народних пісень, які сприяють створенню певної атмосфери дії. Настрій смутку відчутний в

одній зі сцен «Лихо не кожному лихо, – іншому й талан» завдяки пісні старої жінки – Хотини Журавлихи:

*Світи, місяцю,
І ви, ясні зірниці.
Нема милого –
Невеселі вечорниці...*

Подібний приклад – сцена Насті з IV дії «Гитарівни».
– «Настя (промовляє чуло під музику):

*Зірки засяяли в небі блискучо,
Ніби до себе зовуть.
А в серцеві так нестерпучо,
Мов його списами тнуть».*

Атмосферу гуляння, веселощів, жартів створюють пісні Микити і Максима у п'єсі «Чайковський, або Олексій Попович»: «Ой візьму я квартиру, а другу із жарту, а третьою та і похмелюся», «Сюди-туди навприсядки, потоптала всі висадки!», «Гей, шинкарко, сповняй чарки, щоб не було меж нас сварки» та ін.

Чимало в драмах Кропивницького пісень в обрядових сценах весілля: «Де зерно, там і полова» (IV дія), «Дай серцю волю, заведе в неволю» (III дія). В епізоді на одну дію «Дурисвітка» через пісні відтворено обряд калити.

Про звучання пісень, інструментальної музики йдеться як у авторських ремарках Кропивницького, так і в текстах персонажів його п'єс. Ось декілька прикладів.

«Де зерно, там і полова» (сцена музик Яшки і Гаврика):

– **«Яшка:** Што ж, почньом з польки.

Сідають під хатою, починають грати, дівчата і хлопці танцюють.

Яшка: *Ой їхав, їхав, їхав,
Чом до мене не заїхав?*

Гаврик: *А я тебе дожидала,
З помийниці воду брала».*

«Дай серцю волю, заведе в неволю»:

«Одарка: А яку я пісеньку склала про свою журбу!.. Нехай колись тобі заспіваю (I дія).

1-й музик: Я тобі усякий танець так заграю, що... Я можу козак-вальця, і жидівочку, і всякі панські танці!.. (III дія)».

«Вергілійова Енеїда» (II дія):

«Музики грають, всі стають в коло, Дідона з Енеєм всередині.

Здалеку чутно пісню троянців».

«Дурисвітка»:

«Хотина: Спершу потанцюємо, а потім балабушки виймемо з печі.

Хвилимоне, гайда зо мною у танець. Заграйте ж, музики, такої, щоб я аж умліла від танців».

«Чайковський, або Олексій Попович» (II дія):

«(З другої хатини чутно дівочий спів: «Сонце низенько».)

Марина (ідучи до краю ганку): Так, я не помиляюсь: човен пливе уподовж річки; у човні він, Олексій!.. Співає. Який дивний голос!»

Успадкувавши від батьків музичне обдарування, маючи чудові вокальні дані, М. Кропивницький виступав у концертах – виконував українські народні пісні («Ой кум до куми», «Дощик, дощик капає дрібненько», «Куріпочка» тощо), класичні російські та західноєвропейські солоспіви – романси М. Глинки, Булахова, Шереметьєва, Шуберта, Мендельсона та ін.

Ставши професійним актором, Марко Лукич брав участь в оперетах як режисер і актор, про що неодноразово зазначав у «Автобіографії». Так, у сезоні 1876–77 років у російській трупі в Сімферополі він «переграв ролі у п'ятнадцяти оперетках»⁶.

Виконував Кропивницький і вокальні партії в операх: Мельника у «Русалці» О. Даргомижського, Невідомого в «Аскольдовій могилі» О. Верстовського, Карася у «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, Виборного в «Наталці Полтавці» І. Котляревського – М. Лисенка, Батька в «Катерині» М. Аркаса.

Збереглися спогади сучасників Кропивницького про виконання ним вокальних партій у різних музично-драматичних творах. Це, зокрема, досить докладний опис І. Мар'яненком виконання Марком Лукичем ролей Карася і Виборного⁷. Російський письменник С. Г. Петров (псевдонім – Скиталець) дав високу оцінку вокальним та акторським даним М. Кропивницького, відзначивши, що серед попередників Шаляпіна він – найзначніший. «У нього, як і у Шаляпіна, було все: різноманітний сценічний талант від трагічних ролей до висококомічних, велика музикальність, сценічна зовнішність і багатий голос <...> У співочих ролях у нього поєднувалися першокласний артистичний талант з чудовими голосовими засобами й іншими даними його щедро обдарованої натури»⁸.

Співаючи народні пісні, М. Кропивницький нерідко акомпанував собі на бандурі. «У години відпочинку, – згадував його син Володимир, – грав на бандурі, бажаючи повсякчас удосконалити її механізм і придумуючи задля цього особливі педалі, як у арфи. Охоче він грав на саморобних, ним же зроблених сопілках. Журливі, задушевні мелодії перемінювались на віртуозно виконуваних козачки і гопаки»⁹. «В присмерку, як і завжди, Марко Лукич сідав за свою стареньку фісгармонію і майже щовечора грав хорали і невеличкі прелюди Баха»¹⁰

Цю фісгармонію Кропивницький брав із собою під час поїздок.

У спогадах «За тридцять п'ять літ» читаємо таке: «Либонь у Снятині й

оркестру не було, і в антрактах якийсь місцевий аматор грав на скрипці, здебільшого все вальси, а я пригравав йому на фісгармонії...»¹¹.

Володів Кропивницький скрипкою і фортепіано, виконуючи улюбленим ним твори: полонез Огинського, антракт до IV дії опери Дж. Верді «Травіата», «Вечірню серенаду» Ф. Шуберта. Саме вона відіграє особливу роль у створенні атмосфери, розкритті внутрішнього світу персонажів у драмі «Перед волею»:

«— Проакомпаніруйте йому серенаду Шуберта» (капельмейстер Діброва).

— «Яка розкішна і чудова душа у Шуберта» (Панна з квіточкою).

— «Чорт його батька зна! Либонь це ще краще від Варшавського марша!» (Завойко).

Говорячи про М. Л. Кропивницького як музиканта, доречно зазначити, що він був одним з піонерів впровадження багатоголосся у вірменську музику. Це сталося, коли він мешкав у 70-х роках XIX ст. у м. Акерман (з 1944 р. — м. Білгород-Дністровський, райцентр Одеської області), поблизу вірменської церкви, до якої заходив і слухав одноголосі співи. Тоді він задумав перетворити їх на партесне багатоголосся. Спочатку були вінчальні співи, потім — літургичні співи й молитви. Кропивницький зафіксував їх європейською нотацією — це два рукописних зошити: збірник різних занотованих церковних вірменських співів та літургія під назвою «Партитура Марка Лукича пана Кропивницького, вчителя вірменського церковного співу» (1873). Надалі Марко Кропивницький розучив їх з хором церкви, і за кілька місяців під його керівництвом чотириголосий хор зазвучав під час служби¹².

Висвітлюючи різнобічну музично-театральну діяльність М. Л. Кропивницького, слід зупинитись на його композиторських працях — власна музика до своїх же сценічних творів, де «незмінно панує музична стихія. Пісні героїчні, історичні, ліричні і комічні змінюють одна одну. Сольні номери змінюються хоровими і ансамблями. Мелодії тут частково народні, а більшість створені в народному дусі самим Марком Лукичем. Особисте й народне злилися воедино!»¹³.

Серед композиторських праць Кропивницького — музика до: фантастичної комедії у 5 діях з апофеозом «Вій» (сюжет запозичений у М. В. Гоголя), драматичних малюнків у 5 одмінах «Невольник» (перероблено з однойменної поеми Т. Г. Шевченка), етюд у одній дії «По ревізії», а також «шутка-оперетка» в 3 діях «Пошились у дурні» та оперета-дивертисмент у 3 діях «Зальоти соцького Мусія» («Пісні в лицах») ¹⁴.

Музика до драматичних малюнків «Невольник» за Шевченком налічує 11 номерів. Музичний матеріал сольних і хорових епізодів — переважно мелодії українських пісень: «Ой продала дівчина курку» (№ 3 — пісня

Ковалю), «Дощик» (№ 4 – пісня Ярини), «Гей, не дивуйте, добрії люди», «Гей, нум, братці, до зброї», «Ревуть, стогнуть гори-хвилі» (№№ 5, 8, 9 – хори козаків). У заключному хорі Кропивницький використав «Молитву за Україну» М. Лисенка.

Музика до одноактного етюд «По ревізії» складається з одного ансамблю (№ 5) та пісень таких персонажів, як Писар (№№ 1–3), Пріська (№ 4), Риндичка (№ 6; використана народна пісня «Ой хто п'є, тому наливайте»).

Вокальна – сольна і ансамблева – музика становить основу «шутки-оперетки» «Пошилися у дурні» (тринадцять з шістнадцяти номерів). Це пісні Кукси (№ 3), Оришки (№ 5), Писаря (№ 6), Горпини (№ 9), дуети Кукси і Антона (№ 1), Горпини і Василя (№ 10), Дранка і Нечипора (№ 14) та ін., декілька хорів (№№ 8, 13, 16).

Музика до фантастичної комедії «Вій» складається з 32-х номерів: сольних, ансамблевих, хорів, танців тощо. Всі музичні номери – оригінальна музика Кропивницького, окрім № 19 – дуету Козака і Тіберія, що є трансформованою під романс відомою піснею «Їхав козак за Дунай». Витоки музичної мови всіх номерів – український пісенно-танцювальний фольклор. Це, скажімо, чоловічий вокальний ансамбль «Три діди, три діди полюбили бабу» (№ 21), заснований на ритмах «козачка», танок «Халандра» (№ 20), в якому відчутні угорсько-циганські інтонації, зокрема чардашу тощо.

Низка музичних номерів, пов'язаних переважно з образом Панни, близькі до побутового міського ліричного романсу: арія з I дії «Ой чи давно ж те було» (№ 6), арія з II дії «В той момент, як тебе я спізнала» (№ 14). Романсовістю позначені арія Хоми «Та чи се ж тая квітка» (№ 30) і дует Хоми та Халяви «Де ти бродиш, моя доле?» (на слова Степана Писаревського, поета-романтика першої половини XIX ст.) (№ 12), що став репертуарним у камерно-вокальному виконавстві (у деяких виданнях М. Кропивницькому приписано авторство цього тексту).

Хори бурсаків (№№ 2 і 9 з I дії, №№ 17 і 18 з III дії) – це стилізація чотириголосих кантів.

Кропивницький розширює межі жанру фантастичної комедії з музикою і наближається до оперної форми. Це стосується особливо жанрово-побутових сцен, як-от 8-й номер, в якому беруть участь Хома, Бублейниця і хор бурсаків. (У п'єсі ця сцена позначена автором терміном «кантата»). Тут вокальні репліки закоханого Хоми, його розмова з Бублейницею, яка запрошує Хому до себе на обід, звучать на тлі псалмоподібного хору бурсаків. З музичним театром споріднює музику «Вія» використання таких оперних форм, як арія і речитатив (№№ 6, 11, 14, 23, 30), дует і тріо (№№ 7, 12, 13, 19, 29), сцени солістів з хором (№№ 16, 31) та ін.

Повнометражний твір Кропивницького для музичного театру – оперета-дивертисмент «Зальоти соцького Мусія» («Пісні в лицах»), де вже відсутня номерна побудова, а переважають сцени наскрізного розвитку дії, в яких

сольні епізоди органічно переходять в ансамблі чи хори, а ті – в танці або інструментальні композиції. Один із сольних епізодів – пісня Галини (початок II дії) – набув популярності поза оперетою і відомий як «Соловейко» Кропивницького.

Використовуючи подекуди народні мелодії як музичний матеріал вистав, Кропивницький писав переважно оригінальну музику, близьку за мелодикою до народнопісенних джерел. Сольні номери, ансамблі, хори органічно вплітаються в драматургічну тканину як п'єс, так і їх сценічних втілень. «Музика Марка Лукича завжди дуже мелодійна, – писав у спогадах його син Володимир. – Народна за характером, вона виразна і різноманітна. Незважаючи на деяку інколи примітивність, вона легко слухається, мелодії, завдяки своїй дохідливості, швидко запам'ятовуються»¹⁵.

Подекуди Кропивницький лише створював мелодії до текстів та зазначав основні гармонічні функції акомпанементу. Диригенти, які працювали в його трупах, робили остаточну гармонізацію, аранжування, оркестровку. Надалі «нотний матеріал кимсь відкрито або ж потай переписувався і розповсюджувався в інших трупах. Недбале переписування призводило часто до багатьох помилок і калічило музичний задум автора»¹⁶.

Інколи все – від створення музики до оркестровки – Кропивницький робив сам: окремі номери «Пошились у дурні», дві дитячі опери – «Івасик-Телесик» і «По щучому велінню», які були виконані дитячою трупкою, організованою Кропивницьким на хуторі «Затишок». Ще раніше з цими ж дітьми була поставлена опера М. В. Лисенка «Коза-дереза». Маленькі артисти були неграмотні (крім молодших дітей Марка Лукича – Володимира і Ольги), тому їх вчили читати й писати, а також танцювати, співати та грати на музичних інструментах»¹⁷.

Розуміючи недостатність своїх музичних знань, Марко Лукич звертався по допомогу до професійних музикантів: В. І. Заремби (аранжування «Соловейка», «Де ти бродиш, моя доле?»), М. Т. Васильєва (опрацювання «Зальотів соцького Мусія»), Богумила Воячека (оркестровка «Вія») та ін.

Часом Кропивницький запрошував до спільної роботи композиторів. Так, у 1875 р. для написання музики до вистави «Назар Стодоля» Т. Шевченка, яку він здійснив з аматорським гуртком у Єлисаветграді восени 1875 р., він залучив українського композитора і поета-перекладача Петра Івановича Ніщинського. Це музична картина «Вечорниці», що складається з оркестрової інтродукції та низки сольних і хорових епізодів (всього – 7). Центральний епізод «Вечорниць» – суворий і мужньо-драматичний чоловічий хор «Закувала та сива зозуля», в якому втілені героїчні образи запорозьких козаків. Судячи з тогочасних рецензій, можна говорити, що цей хор був написаний раніше, у 1872 році в Одесі, як вставний номер до першої постановки вже згаданої п'єси Кропивницького «Невольник» (на сюжет поеми Шевченка «Сліпий»)»¹⁸. Хор «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського Микола Лисенко

неодноразово включав до виступів створеного ним професійного хорового колективу.

Щира дружба, тісні творчі контакти єднали Марка Кропивницького з відомими українськими музично-громадськими діячами Володимиром Сокальським, Миколою Лисенком, Миколою Аркасом. Кропивницький був першим постановником опери М. Аркаса «Катерина» (за однойменною поемою Т. Г. Шевченка), яку «вистановлював» у різних містах – Москві, Одесі, про що докладно пише у листах до композитора¹⁹. У деяких з них Кропивницький розповідає про великий успіх вистав, детально описує декорації, виконані художником Денисовим, танці, поставлені балетмейстером Ніжинським, музичні фрагменти, які особливо прихильно були сприйняті глядачами-слухачами, навіть повторені на їх прохання (листи від 21 та 23 лютого 1899 року).

У 1879 році Марко Кропивницький познайомився з Миколою Лисенком. Того вечора у помешканні композитора у Києві були М. Старицький, В. Антонович, О. Русов, М. Комаров та ще декотрі відомі діячі української культури. За спогадами Марка Лукича, «захотіли земляки почути пісень херсонських степів... І я заспівав: “Добривечір тобі, зелена діброво”, “У полі могила з вітром говорила”, “Шука-риба в морі гуляє доволі” і інші. Пісні всім вподобалися, хвалили і голос мій»²⁰.

Надалі М. Л. Кропивницький був постановником таких творів М. Лисенка, як оперета «Чорноморці», опера «Утоплена»; над останньою з них працював особливо ретельно, пропонуючи композиторові коректуру певних сцен (перенесення з однієї дії до іншої, літературне редагування тощо).

Двох митців пов'язувала спільна робота з організації культурно-просвітницьких заходів та видавничої справи, фольклористична діяльність. Неодноразово Марко Лукич надсилав Лисенкові до його пісенних збірок народні мелодії, записані ним від лірників та селян²¹.

Різнобічна творча діяльність Марка Кропивницького сприяла створенню українського музично-драматичного репертуару, формуванню національного музичного театру.

«Приємно усвідомлювати, – зазначав у спогадах про батька Володимир Кропивницький, – що Марко Лукич увійшов до історії української культури не лише як актор і драматург, але й додав свою частку як обдарований музикант»²².

¹ Вечорницький А. По ревізії. (Розмова з Марком Лукичем Кропивницьким) // Спогади про Марка Кропивницького. – К. : Мистецтво, 1990. – С. 190.

² Приклади з п'єс М. Л. Кропивницького наведені за виданням : Кропивницький М. – Твори. У 6 т. – К. : Держ. вид-во художньої літератури, 1960. – Т. 1–5.

³ Франко І. Збірник творів М. Л. Кропивницького // Франко І. Про театр і

драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Нечиталюк. – К. : Вид-во Академії Наук Української РСР, 1957. – С. 146.

⁴ Кропивницький М. Твори у 6 томах. К. : Держ. вид-во художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 106.

⁵ Там само. – С. 231.

⁶ Там само. – С. 235.

⁷ Мар'яненко І. Марко Лукич Кропивницький (зі спогадів) // Спогади про Марка Кропивницького. – С. 108–109.

⁸ Скиталець. Про співаків // Там само. – С. 126.

⁹ Кропивницький В. М. Л. Кропивницький як композитор // Там само. – С. 163.

¹⁰ Кропивницький В. М. Із сімейної хроніки Марка Кропивницького (Спогади про батька) / В. М. Кропивницький – К. : Мистецтво, 1968. – С. 157.

¹¹ Кропивницький М. Твори. – Т. 6. – С. 114.

¹² Меліксет-бек Л. М. Зв'язок українського актора і драматурга Марка Кропивницького з вірменською музикою // Спогади про Марка Кропивницького. – С. 196–199.

¹³ Кропивницький В. М. Л. Кропивницький як композитор // Там само. – С. 162.

¹⁴ Див.: Кропивницький М. Музика до вистав: У 3 т. / Упорядник і відповідальний редактор П. Поляков, засл. арт. УРСР / – К. : Музична Україна, 1967–1968.

¹⁵ Кропивницький В. М. Л. Кропивницький як композитор // Спогади про Марка Кропивницького. – С. 162.

¹⁶ Там само. – С. 163.

¹⁷ Див. Кропивницький В. М. Із сімейної хроніки Марка Кропивницького (Спогади про батька). – С. 134–141.

¹⁸ Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1958. – С. 26–27.

¹⁹ Кропивницький М. Твори у 6 томах. К. : Держ. вид-во художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 471–496.

²⁰ Кропивницький М. Автобіографія (За 65 років) // Кропивницький М. – Твори у 6 т. – Т. 6. – С. 237.

²¹ Листи М. Л. Кропивницького до М. В. Лисенка від 18 грудня 1884 р. та 19 жовтня 1888 р. // Там само. – С. 339–340, 374.

²² Кропивницький В. М. Л. Кропивницький як композитор // Спогади про Марка Кропивницького. – С. 162.

ПЛАСТИЧНЕ ВИХОВАННЯ АКТОРА В РЕЖИСЕРСЬКО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ М. Л. КРОПИВНИЦЬКОГО

У статті розглянута притаманна акторам театру корифеїв пластична виразність не тільки як природна властивість їх фізичного апарату перетілення, а й як об'єкт постійної уваги та результат наполегливої праці над своєю виконавською технікою.

Ключові слова: театр корифеїв, М. Л. Кропивницький, пластичне виховання актора, майстри перетілення.

В статті рассмотрена присущая актерам театра корифеев пластическая выразительность не только как природное свойство их физического аппарата перевоплощения, а как объект постоянного внимания и результат упорного труда над своей исполнительской техникой.

Ключевые слова: театр корифеев, М. Л. Кропивницький, пластическое воспитание актера, мастера перевоплощения.

The plastic expressiveness is inherent to actors of the theatre of coryphaeus and considered in the article not as natural characteristic of their physical device of the impersonation, but as an object of constant attention and result of the hard work at their masterly body.

Keywords: The theatre of coryphaeus, M.L. Kropivnytskyi, plastic training of an actor, masters of impersonation.

У сучасному українському суспільстві, де триває пошук соціальної, політичної та культурної ідентичності, не втрачають актуальності дослідження епохи відродження українського театру, епохи театру корифеїв: «<...> коли саме театр, завдяки своїй синкретичності, стає носієм систем, що зберігали базові елементи автентичної культури, передусім акустичних та візуальних. До перших відносяться мова, музика та спів, до других – побутова та обрядова пластика, танок, побутовий простір»¹. На думку української дослідниці О. Островерх, парадоксально, але саме цензурні обмеження утримували репертуар театру в межах побутового етнографізму, зумовлюючи

таким чином реалістичне відображення та закріплення в своїй практиці етнографічних джерел. У цій ситуації театр корифеїв ставав найактивнішим чинником програми, яка сприяла національній ідентифікації.

Окрім національних відмінностей, у діяльності видатних українських театральних діячів спостерігаємо і спільні риси змін, характерних для всього європейського театру кінця ХІХ ст., що акцентує приналежність відродженого на той час українського театру до загальноєвропейського театального процесу. Освоєння нової реалістичної драматургії, створення акторського ансамблю, ствердження професії режисера не тільки як організатора, а й як мистецького керівника-педагога – основні питання, що їх вирішують як європейські, так і українські діячі сцени.

Водночас у європейському театрі починається освоєння пантомімічних основ майстерності актора та використання їх у режисурі, оскільки: «Мова і пластика в їх динамічній та суперечливій єдності давали безмежну свободу режисерській фантазії»². Цей факт для українського театру не набуває особливого значення, враховуючи вже притаманну українським акторам виразну пластичність фізичної дії, що можна було б пов'язати з синкретичністю їх вистав та наявністю в цьому разі відповідної природної розвинутої акторської техніки та вмінь. Але після опрацювання літературної спадщини П. Саксаганського, В. Василька, І. Мар'яненка, Б. Романицького, П. К. Саксаганського, Б. Чернова-Мацієвича формується впевненість у тому, що пластична виразність українських акторів, базуючись на непересічних природних даних, є результатом наполегливого навчання з перших кроків у артистичній діяльності та постійного вдосконалення в подальшій сценічній роботі.

У цьому бачимо велику заслугу М. Кропивницького, який, відновлюючи професіональний український театр, мав уже достатній сценічний досвід, добре володів мистецтвом композиції синкретичної театральної вистави і вдало, з відчуттям міри, з розумінням значення кожного жанру, вплітав у драматичну дію пісню, танок, мімічні сцени та ін. Багато уваги приділяв він пластичному рішенню образу, був великим майстром перевтілення і своїм прикладом та вказівками допомагав освоювати цю науку своїм учням.

Заперечуючи поширені серед акторів того часу прийоми гри «нутром», гри під «суфлера», М. Л. Кропивницький наполягав на принципі копіткої роботи над роллю – вивчення запропонованих обставин, пошуки психології образу та реалізації його у виразній пластичній формі. Такий ретельний підхід до підготовки ролі тоді ще був акторам не відомий.

Акторський стиль періоду класицизму в Європі характеризувався пластикою, так би мовити, «позахарактерною», умовною, підготовленою до всіх випадків імпазантності та величності. Існував набір мімічно-жестових стереотипів, що передавали при потребі горе, мольбу, відразу,

подив, гнів тощо. Як відзначають історики сценічного мистецтва, багато що було запозичене із придворних церемоній та балетів. Декламаційний театр класицистичної орієнтації не мав культури виразної пластики й ансамблю. Вистава складалась немовби з сольних номерів – в той час, як один актор говорив, він же й діяв, – інші створювали тло, необхідний антураж, або були статистами. Змістовна концепція втілювалась у словесному тексті, пластика ж вирішувала тільки зовнішню, «орнаментальну» сторону театральної вистави.

Тільки в комедійних виставах долалася ця «орнаментальність» класицистичної пластики. Взірцевими щодо цього були вистави трупі Мольєра, які ще в XVII ст. поєднали в собі настанови класицизму з традиціями народних комедій та фарсів. Про його акторську пластику виразно говорилося в некролозі: «Одним кроком, посмішкою, поглядом, порухом голови він міг повідомити більше, ніж найкращий у світі говорун міг розповісти за цілу годину»³.

Незаангажований нормами класицизму, спираючись саме на народне мистецтво, знаючи досконало український фольклор, народний побут та обряди, М. Л. Кропивницький пластичне мистецтво актора розумів так, як його набагато пізніше характеризував К. С. Станіславський: «<...> без переживання пластика втрачає своє призначення красивої виразності життя духу; вона починає існувати сама для себе <...>»⁴. Ще раніше він дає більш технічне пояснення: «<...> під час гімнастики і класу танців ви мали справу з зовнішньою лінією руху рук, ніг і тулуба <...> на уроці пластики ви пізнали іншу, внутрішню лінію руху. <...> – Таким чином <...> виявляється, що в основу пластики потрібно поставити зовсім не видимий зовнішній, а невидимий рух енергії»⁵.

Саме досконалим володінням цією умовною внутрішньою енергією, можна пояснити коментар журналіста газети «Южный край» після перегляду вистав за участю М. Кропивницького ще у 1883 році. Він пише, що майстерний грим тільки доповнював майстерну передачу всіх деталей міміки і жестів, що вираз обличчя, очей, положення всього тіла змінювались самі по собі, без будь-якого видимого зусилля з боку артиста, відповідно до його слів і стану⁶.

Таким чином, володіючи унікальним розумінням театральної пластичності як передачі у зовнішній формі «життя внутрішнього духу», М. Кропивницький цю істину передавав своїм учням. Зважаючи на відсутність театральних шкіл, він ставав не тільки вчителем, а й взірцем сценічної майстерності.

Б. Чернов-Мацієвич згадує, що актори, коли митець грав, сиділи в партері або за лаштунками і намагалися запам'ятати окремі деталі виконання, грим, мізансцени. «Гра Кропивницького характеризувалась передусім простотою

і природністю <...>, коли кожен рух, жест, слово, інтонація, міміка обличчя є результатом глибокої продуманості внутрішніх причин і вчинків персонажа <...>»⁷. Майстер перевтілення, він шокував публіку швидкістю зміни зовнішності – переодягався, накладав новий грим, знаходив інший пластичний малюнок ролі. Володіння сценічною технікою допомагало йому якісно виконувати у виставі кілька протилежних за характером дійових осіб. І. О. Мар'яненко описує таку «неймовірну трансформацію» М. Л. Кропивницького у виставі «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», де першим Марко Лукич створював образ Максима Хвортуні – старезного діда, в старенькій свиті, у поношеному картузі, постать якого трохи згорбилась, похилилась уперед, рухи повільні, розмовляє лагідно старечим голосом. А вже через п'ять-шість хвилин після його відходу на сцену «влітає» невдоволений поміщик (другий образ), капітан у відставці – Воронов, з високо задертою головою, з сигарою в зубах, вся постать і поведінка його справляють враження нерозумного, пихатого самодура: «В останній картині Марко Лукич знову з'являвся на сцені в ролі лагідного діда Максима. Це був небачений показ акторської техніки <...>»⁸.

М. Кропивницький не залишив письмового опису, будь-яких вказівок щодо сценічної майстерності або техніки перевтілення. Але його школа, в тому числі і розуміння театральної пластичності, відчутна в артистах його театру, соратниках та учнях.

І. Мар'яненко пише, що в роботі з акторами Марко Лукич, в тому разі коли актор не міг упоратися з виконанням і робив не те, що треба, переходив до методу показу, і наводить випадок з актрисою Б. Козловською, якій тривалий час не вдавалася сцена з писанкою в ролі Федоски у п'єсі «Дві сім'ї»: «Марко Лукич, показуючи роль, цілком перетворювався в молоденьку дівчинку, якій і хочеться взяти писанку від хлопця, і соромно, – і після впертої роботи таки добився потрібного виконання. Так, кажуть, – зазначає І. Мар'яненко, – він свого часу працював з М. К. Заньковецькою, Г. П. Затиркевич, М. К. Садовським і П. К. Саксаганським – тоді ще молодими, недосвідченими акторами»⁹.

З повагою вставилася до пластичного втілення образу протягом свого акторського життя видатна актриса М. Заньковецька. Б. Романицький розповідає, що вона багато працювала над тим, як правильно, просто й правдиво подати назовні свої (персонажа, що грала) переживання, що у неї саме ця частина роботи була грайливо легкою, настільки вправним був її виконавський апарат: рухлива постать, руки, очі, гра обличчя, голос¹⁰.

І. Мар'яненко відзначає, що «хоч малообізнаним і здавалось, ніби зовнішня техніка її нічим особливим не відрізняється; звичайні традиційні мізансцени, скупі і навіть занадто обмежені пластичні вирази. Секрет же був не так у зовнішній, як у внутрішній техніці». Далі він пише, що роль Марія

Костянтинівна розробляла поволі, аналізуючи, внутрішньо заглиблюючись у неї, розподіляла на окремі сцени, розставляла акценти, вводила все нові й нові деталі та нюанси. Вона діяла на сцені і проказувала текст поволі, тихесенько, приміряючись. Таким чином, сценічний образ поступово зростав тільки їй відомим процесом, якимось ізсередина, внутрішнім життям: «І ось цей процес шукань переходив, нарешті, у виконавиці в емоційний порив. <...> Всім еством своїм Марія Костянтинівна перевтілювалась у сценічний образ. Все, що в процесі підготовчої роботи тільки намічалось, <...> чітко звучало і виливалось внутрішньо й зовнішньо в конкретну пластичну форму»¹¹.

Про іншого видатного актора театру Кропивницького – Миколу Садовського, В. Василько пише, що він прекрасно володів пантомімою, що його сценічні паузи незабутні, а міміка, погляди – це цілі гами переживань його героїв: мовчазний, задумливий, благальний погляд Дмитра («Не судилося»), п'яні, ображені, заплакані очі Самрося («Дві сім'ї»); злі, зухвалі, пронизливі або улесливі очищі городничого («Ревізор»), хитрі, насмішкваті, добродушні погляди Карася («Запорожець за Дунаєм») та ін.¹².

Характеризуючи ще одного актора школи М. Кропивницького, Р. Коломієць у своїй монографії пише: «Усі захоплювалися дивовижною здатністю П. К. Саксаганського до сценічної трансформації і збереження при цьому рідкісної органіки», а далі наголошує, що ця здатність не була якістю, одвічно притаманною майстрові, бо «вироблялась і шліфувалася багаторічною і – що характерно для Саксаганського – систематичною працею над собою <...> Постійно самовдосконалюючись, він виробив «власну систему роботи над роллю» і залишив думки з цього приводу, які не втратили своєї цінності й сьогодні»¹³. У теоретичній праці П. Саксаганського «До молодих режисерів», один з розділів має назву – «Тіло актора – його головне виробниче знаряддя»¹⁴.

У результаті багаторічної праці, озброєний накопиченим практичним досвідом, П. К. Саксаганський доходить висновку: «Натхнення може <...> зрадити на сцені всякого майстра. А технічна вправність ніколи не підведе. Техніка в поєднанні з талантом може поставити актора на найвищий щабель мистецької вивершеності і разом з тим допомагає йому утриматись на цій височині і тоді, коли з будь-яких причин натхнення раптом згасне»¹⁵.

Отже можемо зробити висновок, що М. Кропивницький був одним із перших театральних діячів Російської імперії, який зрозумів важливість для майстерності актора тісного зв'язку внутрішньої і зовнішньої техніки, що надзвичайна пластична виразність М. Кропивницького і талановитих акторів його театру залежала не тільки від синкретичності вистав та рівня природних сценічних даних, а більшою мірою від постійної усвідомлюваної праці над удосконаленням свого акторського апарату, котру проводив

митець і привчав до неї акторів свого театру, що було незвичним на початку його режисерської діяльності, але згодом дало такі разючі результати.

¹ Український театр ХХ століття / [Н. Мірошніченко, О. Левченко, В. Селіванова та ін.] ; під ред. Н. Корнієнко. – К. : ЛДЛ, 2003. – 512 с. (Монографія). – С. 396.

² Зарубежное театральное искусство ХХ века. Взаимоотношения театра и литературы : [сб. науч. трудов / науч. ред. Левбарг Л. А. и др.]. – Л. : ЛГИТМиК, 1981. – С. 9.

³ Хализев В. Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – М. : Искусство, 1978. – С. 139.

⁴ Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1955. – Т. 6. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания. – С. 49.

⁵ Станиславский К. С. Собрание сочинений : В 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1955. – Т. 3. Работа актера над собой. – С. 49.

⁶ Кропивницький Марко Лукич. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – К. : Мистецтво, 1955. – С. 88.

⁷ Там само. – С. 95.

⁸ Мар'яненко І. О. Минуле українського театру (Зустрічі, творча праця) / І. О. Мар'яненко. – К. : Мистецтво, 1953. – С. 134.

⁹ Там само. – С. 33.

¹⁰ Акторська майстерність актора : збірка / [упоряд. І. О. Волошин]. – К. : Мистецтво, 1973. – С. 142.

¹¹ Мар'яненко І. О. Минуле українського театру (Зустрічі, творча праця) / І. О. Мар'яненко. – К. : Мистецтво, 1953. – С. 115.

¹² Василько В. Микола Садовський та його театр / В. С. Василько. – К. : Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. літ-ри УРСР, 1956. – С. 128.

¹³ Коломієць Р. Г. Театр Саксаганського і Карпенка-Карого / Р. Г. Коломієць. – К. : Мистецтво, 1984. – С. 50–51.

¹⁴ Саксаганський П. К. Думки про театр / П. К. Саксаганський. – К. : Мистецтво, 1955. – С. 120–121.

¹⁵ Там само. – С. 135.

**ЕПІСТОЛЯРНА СПАДЩИНА М. Л. КРОПИВНИЦЬКОГО
ЯК ДЖЕРЕЛО ВИВЧЕННЯ ЙОГО ПОГЛЯДІВ
НА ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО**

У статті здійснено частковий аналіз епістолярної спадщини видатного українського драматурга і театрального діяча М. Л. Кропивницького у контексті сучасних театрально-естетичних поглядів на театрально мистецтво і акторську творчість.

Ключові слова: *театральне мистецтво, акторська майстерність, специфіка акторської творчості, театральна естетика, театральний глядач.*

В статье дан частичный анализ эпистолярного наследия выдающегося украинского драматурга и театрального деятеля М. Л. Кропивницкого в контексте современных театрально-эстетических взглядов на театральное искусство и актёрское творчество.

Ключевые слова: *театральное искусство, актёрское мастерство, специфика актёрского творчества, театральная эстетика, театральный зритель.*

In the article there was done a partial analysis of epistolary heritage of a famous Ukrainian playwright and theatrical figure M. L. Kropyvnytskyi in the context of the modern theatrical aesthetic views on the dramatic art and acting work.

Keywords: *dramatic art, acting, the specificity of acting work, theatre aesthetics, a theatrical audience.*

Епістолярій Марка Лукича Кропивницького своєю кількістю нечисленний – налічує всього понад 200 опублікованих листів до різних осіб. Як стверджує син М. Кропивницького Володимир Кропивницький, – їхній родинний маєток під Харковом згорів у 1917 році, й під час пожежі пропали майже всі батькові архівні матеріали. Сьогодні єдине найновіше зібрання листів М. Кропивницького вміщено у 6-му томі шеститомного видання його творів, виданому в 1958 – 1960 рр. Державним видавництвом художньої літератури України. Інтервал листування з 1867 по 1910 рік.

Зацікавлення епістолярною спадщиною великого майстра припадає вже на 20-ті роки минулого століття.

Уперше зробив спробу систематизувати епістолярну спадщину та ввести її у науковий обіг одеський дослідник Тарас Слабченко, який у 1927 р. видав невеличку книжечку «З листування М. Л. Кропивницького». Видання оприлюднило всього 25 листів, з них: 11 листів до Антоніни Маркович – сестри відомого українського письменника Д. Марковича, яка мріяла стати професійною актрисою і в яку серйозно був закоханий адресат та мав намір одружитися з нею; 6 листів до відомого дослідника літературно-мистецьких процесів М. Комарова та 8 листів до свого учня по сцені О. Сулова. Однак Т. Слабченко згодом був репресований і збірку на багато років вилучили з наукового обігу. Щоправда, автори двотомної історії українського театру у першому томі насмілилися зробити посилання на працю Т. Слабченка, та не могли, звичайно, вказувати прізвище упорядника, а цитували за назвою «З листування М. Л. Кропивницького».

Видатний театрознавець П. Рулін, який готував повне зібрання творів М. Кропивницького, встиг видати у 1929–1931 рр. сім томів його «Творів», а восьмий том, де мало бути вміщене листування митця, залишився невиданий. Підготовлений П. Руліном корпус листів зберігається нині в його фонді у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України.

Епістолярна спадщина М. Кропивницького є надзвичайно важливим джерелом вивчення творчої індивідуальності митця, його поглядів на драматургію і театр, на мистецтво режисера і актора, що не втратили своєї актуальності й сьогодні та можуть вагомо прислужитися творчому становленню мистецької молоді.

М. Кропивницький разом із своїми сучасниками – М. Старицьким, І. Карпенком-Карим, М. Садовським, П. Саксаганським, М. Заньковецькою та ін. – чесно і самовіддано служили мистецтву театру, а через нього – народові. І цілком закономірно, що по смерті митця на труну його було покладено терновий вінок з написом «Борцеві за мрії». Недаремно одеська театральна громадськість у зв'язку зі смертю великого діяча визначала, що М. Кропивницький з повним правом міг сказати: «Український театр – це я».

Під час листування з редактором газети «Новое время» О. С. Суворіним М. Кропивницький викладає щирі міркування про стан українського театру, про мрії та віру у народження театрального мистецтва високих національних ідеалів, досконалих форм та виховного змісту і свою власну місію у ньому: «Посвятив себя вполне сознательно на служение родному искусству и полагая в него всю свою душу, я и в Москву приехал служить серьёзно делу народного театра, а не подделываться под вкусы литературных разночинцев; и беда лишь в том, что люди, действительно компетентные в этом деле, как бы игнорируя, обходят его молчанием! Но я уверен, что это делается только пока! Играю же я на малорусском языке потому, что родился в Малороссии,

в малорусской семье, воспитался на народных сказках, легендах, песнях и традициях, вырос в обществе крестьянских детей, знаю язык моей родины, знаком с её нравами, обычаями и дорого мне всё это. И я в малорусском театре на своём месте»¹.

На початку своєї творчої діяльності, М. Кропивницький, перебуваючи у багатьох провінціальних трупах, де умови сценічної праці часто бували жахливими, де переважно атмосфера була отруєна користолюбством і самолюбством, напружував усі свої зусилля й розум, для того щоб не втратити гідності і не зануритись у болото акторського ремісництва та егоїзму, не розгубити творчі сили. В одному з листів читаємо: «... Я привык играть, а не баловаться. Те же спектакли, в которых я участвовал в Полтаве, были для большинства баловством, препровождением времени, целью порисоваться перед публикой. Кроме того, чтобы играть хорошо, надо быть спокойным, как для того, чтобы и обдумать роль, ровно и для того, чтобы хватило сил для спектакля, я же во все эти спектакли расстроен, усталый, измученный! ... Нет, этак не годится! Так играя, недолго и до того, что верхним корешком да вниз! Словом, я не могу участвовать там, где нет ни организованного общества, ни правил о репетициях, ни положенных часов для репетиций... В вертепе, в содоме не хочу быть»².

Навіть у листах до близьких друзів, в інтимному листуванні з А. В. Маркович М. Кропивницький виливає гіркоту й жалі, щиро сповідь про душевний біль і віру в мистецтво благородних ідей: «Притом же я слишком строг к себе, как актёр, и потому отрицаю в себе те таланты, которые приписывает мне полтавская публика. Я понимаю, что, играя, я не порчу ролей, я немножко знаю сцену и до одурения люблю искусство – вот все мои таланты»³.

У листі до М. Заньковецької з пропозицією ангажементу у своїй трупі М. Кропивницький зізнавався: «Что поделаю с собой, никак не могу и до сих пор взглянуть на моё дело как на лавочку»⁴.

Своєю подвижницькою працею М. Кропивницький вивів новостворену трупу на високий мистецький рівень – з цього приводу відомі знамениті оцінки майстерності різними діячами культури і мистецтва. Правда, деякі навіть робили закид О. С. Суворіну, що він перебільшує мистецькі вартості трупи Кропивницького. Але в запалі суперечок публіцист проголосив вагому істину: «Может ли быть что хорошее из Малороссии, когда у нас александринская труппа? Я отвечаю, что в этой малорусской труппе такой ансамбль, какого нет на александринской сцене, в этой труппе есть такие дарования, которые были бы первыми на Императорских театрах»⁵.

Виховуючи високохудожній акторський ансамбль, М. Кропивницький дуже ретельно ставився до комплектації трупи. Навіть на прохання Я. П. Гулака-Артемовського, племінника композитора і співака С. С. Гулака-Артемовського, прийняти до своєї трупи певну особу М. Кропивницький

грунтовно пояснював принципи зарахування до свого колективу: «Нікого я не можу взяти в свою трупу, доки власними очима не побачу, що воно таке є, окрім того, я мушу знати, з якої причини воно йде до нас, – ця річ тепер у мене на першій плані! <...> Кожен суб'єкт, прямуючий до нашого гурту, найперш усього мусить сказати чи пак дописати мені: що я ось яка, мовляв, птиця, ось тим-то була, ось те-то робила, а тепер... Тоді я скажу, чи їхати їй до нас, чи ні. Спитаєте, чому я це так роблю? А тому, що до нашого берега пливають усе люди, здебільшого покалічені життям, або ледацюги, або ж хворі манією величчя, психопатією. Не треба нам таких»⁶.

М. Кропивницький усвідомлював, що для того щоб театр міг відповідати ідейним запитам прогресивної частини суспільства, мусить ставитися відповідна драматургія, тому формування репертуарної афіші для майстра було важливою ділянкою праці, бо, на його переконання, чесний антрепренер мусить завжди «суворо дотримуватись певної височини» в доборі репертуару. Проте за його власним зізнанням, зривався і він іноді з тої височини: «... но всегда чувствовал боль и сознавал собственное малодушие в известной мере, и не идти на компромисс с толпой: пляши до одурения, пой до хрипения, танцуй до умопомрачения <...> пьеса без крови и резанины, пьеса без танцев не пьеса»⁷.

У деяких ситуаціях фінансово-матеріальне становище змушувало поступатися смакам невибагливих глядачів і ставити п'єси невисокої художньої якості, на зразок «Нещасного кохання». З цього приводу М. Кропивницький у листі до Б. Грінченка пояснював: «Що я виставляю драму Манька (Л. Я. Манько – український актор і автор кількох п'єс. – Л. О.), то нехай за це відповідають Вам цифри. У Одесі “Зайдиголова” пішла всього один раз і дала збору 176 р. (рецензент “Нов[оросийського] т[елеграфа]” назвав її одною із невдалих і скучних драм, а другі часописи обмовчали), “Дві сім’ї” дала 235 р. (рецензент сказав: “Недурна была Шостаковская и очень типичен Кропивницкий”); “Олеся” (не удостоїлась рецензії) – дала збору 220 р., “Нещасне кохання” пройшло тричі, дало збори: 460 р., 375 р. і 425 р. Рецензії аж захлебнулись хвалячи, а публіка аж стогне! ... “Ай да Манько, – розмовля публіка, – що ступінь” і: “Давай ще заспіваємо весело”; “А як Варка жбурля дитину, а як б'ється об долівку головою”»⁸.

Піклуючись про розширення репертуарних можливостей українського театру після революційних подій 1905–1907 рр. і послаблення цензурних утисків, М. Кропивницький звертається до перекладів п'єс зарубіжної драматургії. У листі до О.З. Суслова від 24 січня 1908 р. він звертається: «Я давно перевів на нашу мову “Отелло” і маю дозвіл цензури. Якщо ти довго думаєш пробути в столиці і хотів би поставити “Отелло”, я дав би тобі і сам приїхав би заграть Брананцію»⁹.

Сповідуючи високу просвітницьку ідею мистецтва театру серед широких народних мас, М. Кропивницький був вірний їй упродовж всього свого життя і працю в необлаштованих провінційних сценах не проміняв на багатство сценічних облаштувань столичних театрів. Майже з юнацьких років виробив свій мистецький заповіт: «В деревню, туда, в толпу простолюдинов, где честное слово свято, где люд не развращён, где пословица и заветчания батьков соблюдаются свято, там наш удел, там арена для приложения наших сил»¹⁰.

Як відомо, ця думка не полишала митця впродовж всього життя, тому недаремно на схилі життя він започатковує театр і драматургію для дітей. Його п'єси «Івасик-Телесик» і «По щучому велінню» та наявну вже «Козу-дерезу» грав по селах організований ним дитячий колектив.

Піклуючись про збагачення репертуарних афіш українських труп, М. Кропивницький протягом останніх трьох років свого життя написав ще шість нових п'єс: «Голомозий», «Старі сучки й молоді парості», «Дійшов до розуму», «Хоть з мосту в воду головою», «Зерно і полова» і «Страчена сила».

Правда, ці п'єси своєю художньою якістю значно поступалися перед попередніми його драматичними творами, і керівники театральних колективів не бажали включати їх до репертуару. Але М. Кропивницький і сам був самокритичним у їхній оцінці. У листі до Л. Сабініна писав, що вони «суховаты, скучноваты, но они не ворованы, они жизненно правдивы, не глупы и не пошлы. Что скучноваты, так ведь и жизнь не всегда весельем опьяняется. А театр есть отражение, зеркало жизни»¹¹.

Відстоюючи реалістичні погляди на сценічне мистецтво, М. Кропивницький за всяких обставин відстоював позицію: «Помните только одно правило: никогда не старайтесь подделываться под вкусы публики, а добивайтесь естественности и правды»¹².

Вже у 90-х роках, коли український професіональний театр, відбувшись, зазнав всебічного суспільного визнання, але був розрізнений через певні, як стилістичні, так і побутові розходження, М. Кропивницький закликав керівників труп до творчого об'єднання у єдиний колектив. У листі до свого учня М. Садовського, з яким складалися непрості стосунки, він все-таки наставляв об'єднатись і змінити становище труп гастролерів на стаціонар: «Хатнім змаганням та чубленням, що недоумки-підлизи виносять на вулицю та розволочують по всьому світу, ми тільки оточуємо проти себе своїх же, плодимо поміж себе непорозуміння, а чужим даємо привід шантажу і пасквілянства; пора нам поладнатись й порозумітись та по-братськи любо, тихо та коштовно виробити напрямом, щоб та каліка-недоріка не дибала вже навпомацьки, а пішла смілою й твердою ходою поруч з другими слов'янськими театрами, почувуючи під ногами твердий і рівний ґрунт. Репертуар нашого театру вже чималий і, коли б вільно було користатись

ним кожній українській трупі, то путяща трупа змогла б у гарнім городі осісти і на цілу зиму: змінити хоч на зиму шатра на хати»¹³.

М. Кропивницький у своїх листах виступає передусім як актор, не випадково він сам визначив основний зміст свого життя: «Для всіх я останусь актором». Уже в ранніх листах до свого земляка – бобринчанина Є. Мячикова він, розмірковуючи про свої перші кроки на театральному кону, висловлював важливі думки про зміст, покликання і першорядні завдання, що має нести в собі театральне мистецтво. Діяльність актора для нього – «Ох, какая скользкая дорожка: каждый шаг, каждое движение, каждое слово ты говоришь публике, тебя смотрят тысячи глаз, следят за тобою, слушают... Тяжела судьба актёра! Хотя роль его истинно высокая!»¹⁴.

М. Кропивницький твердив, що на сцену може піти лише той, хто ради театру зречеться абсолютно всього, хто складе собі звіт у тому, що «театральний кін – це його бог». Підносити драматичне мистецтво до божества треба було не тільки тому, що цього вимагала незвичайна любов до сцени, але також і через умови, котрі легко підставляли театр під безкінечні удари з боку всякої адміністрації. Тому М. Кропивницький і казав, що людина, яка йде на сцену, тим самим прирікає себе нести тяжкий хрест: «Подумайте вы, только серьёзно, что такое актёр. Он совмещает в себе целые миры то страсти, то злобы, то отчаяния, то любви; он в один час тратит больше слёз, чем другой во всю свою жизнь, он в 5 минут переживает десятки лет. <...> Где силы, которые, отрешившись от всего, возьмут крест свой и последуют на служение искусству? Играть же, как поденщик, как подчинённые и т. п., игра не стоит свеч»¹⁵. Це не означає, що кожний, хто приніс би таку самопожертву, став би затребуваним актором. Адже театр, на переконання М. Кропивницького, «держався завжди на талантах». Отже самопожертва мусить виходити від талановитої в драматичному ділі людини.

Виникає питання: в чому ж, на думку М. Л. Кропивницького, полягала талановитість? Певної, ясної відповіді митець не дає. З розкиданих у багатьох листах вказівок можна, однак, визначити елементи цього складного поняття. У листі до внучки він писав: «Йди на українську сцену, це твій біг і це твій шлях широкий. Маєш ти голоса, маєш іскру божу, маєш тям, знаєш мову, не дурною вродилася і не занедбала розума, а підтримала його освітою і маєш непогану мордочку, й це дуже важно; хоч фарби роблять з мордяки мордочку, але краще як ті фарби дасть природа людині. Я, певно, писав Кості (син Кропивницького. – Л. О.) про ролю в “Кононі Блискавиченкові”. Правда, що ту ролю треба виконувати не кожній актрисі, а тій, котра мізкує і осягає розумом більш, ніж та, котрій увесь світ міститься у вікні»¹⁶. Хоч М. Кропивницький говорить про те, що акторові потрібні зовнішні дані, але двічі підкреслено «тяму» та «мізкування розумом».

Під час роботи над ролю актор зустрічається, наприклад, з авторськими розділовими знаками, що для артиста зовсім не є обов'язковим. Актор

мусить уміти їх сам переставити, коли вони не відповідають тому почуттю, що виникає в нього при проробці ролі. У листі до А. Маркович митець пояснює: «... Делайте растяжки и паузы, где найдёте удобными; и боже сохрани, в этих случаях придерживайтесь авторских ремарок. Известно, что у одного выходит хорошо, другому может не удастся, и потому призывайте в суфлёры чувство»¹⁷.

Коли загалом актор правильно зрозуміє внутрішню суть особи і правильно тлумачитиме та уявлятиме загальний обрис характеру, то деталі складуться самі собою. У листі до цієї ж адресатки М. Кропивницький наставляв молододу артистку, що коли правильно провести роль Галі з «Назара Стодоли», то «обморок уже выйдет сам собой»¹⁸. Отже, «емоція є ґрунт гри для артиста. Без неї жодна роль не буде виконана вдатно». Потрібні сильне почуття й власні переживання, щоб можна було відійти від самого себе та наблизитись цілою істотою до виконуваної ролі: «Вам не удалась роль Ульяны, не потому, что вы не знали роли, а потому, что вы не на миг не могли сосредоточиться, забытья, увлечься, отрешиться от самой себя, потому что чувство, в Вас боровшееся, было как бы под строгим надзором, под перекрестным огнем, вы не умели справиться с этим чувством»¹⁹. Проте «захоплення» не може йти шляхом перебільшення відтворюваних на сцені життєвих ситуацій. У М. Кропивницького немає прямих вказівок, як дотримуватись дози, міри природності і правди, хоча він неодноразово закликає до володіння відчуттям міри. Таку норму він визначає у ситуації плачу, сліз на сцені: «Что касается плача в роли, то это вещь опасная и иногда может вызвать смех. Надо плакать немножко, а показывать множко»²⁰. Самому собі і своїм вихованцям М. Кропивницький постійно ставив вимоги до переживання ролі, користування чуттям правди у співвідношенні з життєвою правдою. Прагнення правдивості М. Кропивницький не зіставляв з протоколізмом, а наставляв вихованців завжди шукати правди художньої й поетичної, що є мистецькою міркою для правди реальної.

У цій ситуації М. Кропивницького ніколи не зраджувало досконале вивчення обставин, у яких формувався і розвивався характер дійової особи. Потрібне було глибоке розуміння суті персонажа і його місця у розвитку сценічної дії постановки. Для прикладу слід навести аналіз майстром ролі Галі з п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля». На його розуміння: «Галя – это наивное существо, воспитавшееся под крылышком матери, предположим, до 8–10 лет. Затем остается на руках отца-самодура, тщеславного человека, который посредством брака дочери рассчитывает добиться полковничьей булавы. <...> Галя принадлежит по своему происхождению и воспитанию к привилегированному сословию, поэтому в местах ее речей, в жесте, движениях должна быть панночка. Что Галя решается бежать с Назаром, это лишь следствие того же воспитания: романтическая головка, помешанная отчасти на героизме Острицы, Наливайка и пр. исторически чубатых

удальцов. Поэтому монологи ее, где она упоминает о подвигах этих героев, должны быть произнесены с увлечением, с пафосом»²¹.

Далі наставник молодій актрисі А. Маркович роз'яснює характер способу спілкування Галі з усіма персонажами п'єси: з батьком, Назаром і Стехою, а також про поведінку героїні у кожному епізоді. Так: «Выход Гали при сватах: грация, изысканность манер, маленькая застенчивость, смешанная с лёгким кокетством»²².

Сам М. Кропивницький мав прекрасний соковитий голос з віртуозними інтонаціями. Він навчав молодь, щоб слово звучало не лише у моделюванні інтонацій, але в рухові, жестові та міміці. У декламації майстер також дотримувався простоти й правдивості. У вірші Кропивницький закликав учнів не надавати римі великого значення. Потрібно було шукати тільки зміст, що був захований у віршовану форму. Вірш ламався при читанні, й тому складалося враження не декламації, а гри. У листі до сина К. Вукотича він писав: «Читай тільки серцем і душею, а не одними губами, не зупиняйся на рядках і римах, а зупиняйся на змісті»²³.

В оцінці до товаришів по сценічній праці М. Кропивницький ставився доброзичливо, проте найбільше шанував талант. М. Заньковецька для нього була «ясною зірочкою» на українській сцені. Ставлення Кропивницького до своєї учениці і вихованки, до геніальної артистки було ніби до божества: «Я был и остаюсь служителем святого искусства, и каждый, вступив в храм моих богов, почувствует себя обновлённым, удовлетворённым и возрождённым, ибо оно только, святое искусство, живет природы исключительные, к каковому я Вас всегда причислял, и потому моё отношение к Вам часто было боготворением, идолопоклонничеством»²⁴. І він не тільки сам шанував талант М. Заньковецької, але вимагав цього і від інших. Наприклад, добре ставлячись до свого учня О. Сулова, звинувачує його у безпринципності та в негідних стосунках з М. Заньковецькою. Він писав Сулову, що можна бути незадоволеним нею як жінкою, але як артистку гріх не визнавати її першокласною, не бачити в ній того, що всі мислячі люди бачать: «Говоря откровенно, мне крайне неприятно твоё отношение к Заньковецкой как к артистке; не в этом ли лежит главное горе всех недоразумений и кружение в колесе?»²⁵.

Геніальна М. Заньковецька, яку М. Кропивницький ставив врівень із славетними Е. Дузе, С. Бернар, уособлювала для митця, за його висловом, «всю мою любимую Украину».

У вихованні яскравих акторських індивідуальностей М. Кропивницький був переконаний, що актора творить репертуар. У листі до Д. Гайдамаки він наставляв: «Вспомни только, какой репертуар создал: Заньковецкую, Затыркевич, Садовского, Саксаганского, Максимовича, Линицкую, Грышая, Верину, Косиненко?.. “Глытай”, “Наймычка”, “Невольник”, “Доки сонце зійде”, “Безталанна”, “Назар Стодоля”, “Сватання”, “Наталка Полтавка”,

“Дай серцю волю...” Вот тот репертуар, из которого выросли те колосья на украинской ниве, которыми Украина долго будет гордиться»²⁶. І тут же автор зауважує, що акторові важливо не лише глибоке проникнути в духовний зміст ролі, а й необхідно показати, як у виконавців відбувається процес мислення персонажів: «Для молодых талантов нужна на сцене работа мысли»²⁷.

Важливим для акторів, вважав М. Кропивницький, є неспокій внутрішнього багажу, постійна робота над удосконаленням акторської техніки, в іншому разі актор часто вичерпує запаси свого розвитку і перетворюється хоч і на здібного, але ремісника: «Вот почему у Боярской, бесспорно даровитой, но не развитой, дальнейший двигатель испортился, а также и у Манька (талантливого) остановился процесс дальнейшего движения в смысле артистического развития сил»²⁸.

Листи М. Кропивницького переконують, що головним для актора майстер вважав щоденну наполегливу натхненну працю, невдоволення досягнутим. А це пов'язано з першорядною умовою – палкою, пристрасною любов'ю до театрального мистецтва. М. Кропивницький був дуже вимогливим до себе як актор, тому вважав це основним, тим, що дає йому право на увагу публіки.

У роботі акторів М. Кропивницький вимагав органічного поєднання думки, почуття й засобів сценічної виразності, наголошував, що ця праця не зупиняється і після того, як відігралась прем'єра. Адже при глибокому проникненні актора в сценічний образ після вистави він продовжує ще «жити» в ньому. Граючи мільйонера-багатія, актор, котрий сам живе у нестатках, шукатиме забуття від злигоднів, які його терзають і мучать.

М. Кропивницький надзвичайно дбайливо ставився до виховання молодих акторів, він тонко розумів психо-фізичний стан акторських індивідуальностей, які повинні вмщати в себе цілі світи пристрасностей, злоби, розчарування та кохання: «Ежедневно напряжённые больные нервы, вечно отуманенная голова, измученная, истрёпанная и разбитая, как почтовая кляча, память; ежедневная трата своего вдохновения в бессодержательных ролях, ежедневный расход богатого запаса внутренних сил на какую-нибудь дребедень – всё это заставляет актёра прибегать к сильным ощущениям, <...> актёр вне сцены долго ещё не может отрешиться от сыгранных ролей»²⁹.

Надзвичайно вимогливим М. Кропивницький був до здібностей тих акторів, які не лише поступали до його трупи, а й до театру взагалі. Його роздратуванню не було меж, коли «є якийсь голосок – в артистки; сказав якесь слово і розсмішив товаришів – комік, скорчив морду і заревів білугою – трагік <...> Наприклад, тенор <...> Луговий на питання моє, чому не вчиться співать, відповів: “Мэня и так женщины любят” – і при цім так зареготав, що у мене язык прилип к гортани і нестачило охоти балакати і далі»³⁰. І тут стає зрозумілим прохання М. Кропивницького до свого

товариша юнацьких років Є. Мячикова: «Не сможешь ли ты мне разыскать самородков: хлопча и дивчину, пригодных для сцены, с голосами: конечно, с некоторой подготовкой умственной и нравственной; я бы <...> занялся ими, с обещанием заботиться о их дальнейшей судьбе и средствах»³¹.

Якщо у драматургічній творчості М. Кропивницький інколи використовував прийоми жанру мелодрами, то в акторській грі він різко засуджує мелодраматизм: «Наші доморослі артисти та артистки охотніш беруться за ролі Старицького та за Маньківські, ніж за мої. Моя Домаха (“Зайдиголова”) цілий 5-й акт мусить вести ролю рівно, непохибно без сліз і пісні, <...> а на таке виконання треба не маленького таланту; за Варку чи за Азу викличуть 20 разів, а за Домаху тричі. От у чім сила! Боярська, граючи Зіньку у “Двох сім’ях”, прохала мого дозволу упасти на сцені у 4-й дії, а не вибігати з хати вішатись, бо інакше не хотіла грати, а другої актриси не було»³².

Виводячи український театр з вузьких і часто фольклорно-етнографічних меж, М. Кропивницький, зважаючи на менш жорсткі цензурні заборони на західноукраїнських землях, рекомендував керівникам галицького театру включати до постановки п’єси В. Шекспіра, наголошуючи всю вагомість творів великого драматурга для розвитку світового мистецтва: «Правда, що це захід не малий, не легкий і не простий; та адже ж не святі горшки ліплять. У нас, в Росії, шекспіровський репертуар відбувається у багатьох великоруських трупах і не погано. “Отелло”, “Макбет”, “Гамлет”, “Король Лир”, “Шейлок”, “Виндзорские кумушки”, “Укрощение строптивой” — це такі п’єси, котрі стільки популярні, як і класичні твори російських авторів. Коли Англія дала: Гарріка, Ольриджію; Італія: Россі, Сальвіні, Магді; Германія: Поссарта, Барная; Росія: Мочалова, Рибаківа і інших Гамлетів, то чому ж Україна не мусить дати його?»³³. І далі: «Я приїхав би в Галичину місяців на три, взявши з собою трьох-чотирьох мужчин і трьох женщин <...> і спробував би поставити хоч дві шекспірівські трагедії “Отелло”, “Гамлет” і хоч “Шейлока”. <...> Ви думаєте, що я тут не поставив би Шекспіра на нашій мові, давно поставив, коли б цензурний дозвіл»³⁴. Хоч мрія ця для М. Кропивницького так і залишилась нездійсненою.

М. Кропивницький у листах постає як патріот української землі і національної культури, людина з українським національним складом характеру. Так, висловлюючись про твори М. Гоголя на українську тему, у листі до А. Маркович він зізнавався: «Знаю, почему любя степь козаку, степь без конца, как море; и сумерки в тихой степи, и тёмная непроглядная ночь, и стоны ветра, и рёв Днепра — всё это я понимаю, всё это я изведаль на самом себе»³⁵.

Творчість видатного драматурга, актора, режисера, організатора театральної справи — зразок безкорисливого, найефективнішого служіння мистецтву. І коли траплялися невдачі, а бували й провали, або трупа розформувалась, або хтось із хороших акторів виходив з колективу, думки Кропивницького

були сповнені гіркоти та болю, адже він вважав, що справа українського театру завжди вища за особисті невдоволення, і наставляв, щоб «я мог сойти со сцены с сознанием, что храм моих богов выше всех житейских сутолок и пертурбаций»³⁶.

Невтомна праця на ниві рідної культури – то було найголовніше, про що клопотався все життя М. Кропивницький. У листі до М. Аркаса він абсолютно критично оцінював свій вклад у розвій українського суспільного життя: «Не було ні жодної нашої школи на Україні за 30 років назад, так і нині нема, не було ні жодної часописі на наській мові, і досі брак її <...>. Так за віщо шанувати мене, чи варто й ювілей святкувати?»³⁷

І сьогодні скажемо, що варт і є за що ювілеї святкувати, бо талант і здобутки на ниві театральної справи вже давно вписані «золотими літерами на скрижалях світової історії» театального мистецтва.

В ім'я цього великий митець титанічно працював, залишаючись невичерпним оптимістом, бо «якось аж ніби страшно робиться, як подумаєш, що не доживемо ми до того моменту, коли Правда гукне до Кривди: годі тобі, паскудо, на покуті сидіти та мед-вино пити, геть лиш до порога, туди, де ти мене примушувала довгі віки стояти. І сяде та Правда на покуті, сяде цупко і кріпко»³⁸.

Загальнолюдські та мистецькі ідеали М. Кропивницького як видатного митця, висловлені у листах, дали свої наслідки ще за життя – адже український театр за сприяння однодумців майстра повністю відбувся, більше того – він виховав цілу плеяду талановитих театральних діячів, частина яких зміцнювали український театр і в ХХ столітті, – М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, Г. Затиркевич-Карпинська, М. Садовська, О. Вірина, В. Грицай, Є. Зарницька, Ю. Косиненко, Л. Манько, А. Максимович, Д. Мова, Л. Ліницька, Ф. Левицький, О. Суслов, І. Мар'яненко. Ці ідеї мають неперехідне значення для наших сучасників та цінуватимуться і в майбутньому.

¹ Кропивницький М.Л. Письмо в редакцию газеты «Новое время». – 8.10.1887. – Тут і далі цитується за виданням: Кропивницький М. Твори: У 6 т. / Упорядкування, підготовка текстів та примітки П. П. Перепелиці, В. Й. Петраківського, Є. С. Хлібцевич. Редактори тому О. І. Білецький, С. Д. Зубков. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 357.

² Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович. – Листопад, 1880. – С. 294.

³ Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович. – Жовтень, 1880. – С. 283.

⁴ Кропивницький М. Л. Лист до М. К. Заньковецької. – 3.10.1891. – С. 398.

⁵ Суворин А. Хохлы и хохлушки / А. С. Суворин. – Спб.: Типография А. С. Суворина, 1907. – С. 46.

⁶ Кропивницький М. Л. Лист до Я. П. Гулака-Артемовського. – 20.12.1890. – С. 395.

- ⁷ Кропивницький М. Л. Лист до Л. Р. Сабініна. — 27.01.1908. — С. 534.
- ⁸ Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 17.01.1897. — С. 456.
- ⁹ Кропивницький М. Л. Лист до О. З. Сулова. — 24.01.1908. — С. 530.
- ¹⁰ Кропивницький М. Л. Лист до Є. Є. Мячикова. — 13.07.1872. — С. 246.
- ¹¹ Кропивницький М. Л. Лист до Л. Р. Сабініна. — 27.01.1908. — С. 533.
- ¹² Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович. — Початок листопада, 1880. — С. 295.
- ¹³ Кропивницький М. Л. Лист до М. К. Садовського. — 8.05.1892. — С. 409–410.
- ¹⁴ Кропивницький М. Л. Лист до Є. Є. Мячикова. — 23.02.1876. — С. 257.
- ¹⁵ Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович. — 22.12.1880. — С. 314–315.
- ¹⁶ Слабченко Т. З листування М. Л. Кропивницького. Лист М. Кропивницького до онуки. — 5.12.1906 / Тарас Слабченко. — К. : Державне видавництво України, 1927. — С. 22.
- ¹⁷ Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович. — 4.12.1880. — С. 309.
- ¹⁸ Там само.
- ¹⁹ Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович. — 23.11.1880. — С. 304.
- ²⁰ Слабченко Т. З листування М. Л. Кропивницького. — Лист до К. М. Вукотича-Кропивницького. — С. 23.
- ²¹ Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович. — 4.12.1880. — С. 308–309.
- ²² Там само. — С. 310.
- ²³ Слабченко Т. З листування М. Л. Кропивницького. Лист до К. М. Вукотича-Кропивницького. — 20.02.1907. — С. 27.
- ²⁴ Кропивницький М. Л. Лист до М. К. Зацьковецької. — 15.05.1891. — С. 397.
- ²⁵ Кропивницький М. Л. Лист до О. З. Сулова. — 16.02.1905. — С. 501.
- ²⁶ Кропивницький М. Л. Лист до Д. А. Гайдамаки. — 20.03.1895. — С. 443.
- ²⁷ Там само.
- ²⁸ Там само.
- ²⁹ Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович. — 22.12.1880. — С. 313–314.
- ³⁰ Кропивницький М. Л. Лист до І. О. Мар'яненка. — 29.03.1909. — С. 554.
- ³¹ Кропивницький М. Л. Лист до Є. Є. Мячикова. — 2.05.1882. — С. 332.
- ³² Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 17.01.1897. — С. 457.
- ³³ Кропивницький М. Л. Лист до В. Лукича-Левицького. — 18.10.1893. — С. 428.
- ³⁴ Там само. — С. 429.
- ³⁵ Кропивницький М. В. Лист до А. В. Маркович. — 28.12.1880. — С. 317.
- ³⁶ Кропивницький М. Л. Лист до М. К. Зацьковецької. — 15.05.1891. — С. 397.
- ³⁷ Кропивницький М. Л. Лист до М. М. Аркаса. — 21 січня 1902. — С. 492.
- ³⁸ Кропивницький М. Л. Лист до М. Ф. Сумцова. — 26.05.1905. — С. 503.

**М. Л. КРОПИВНИЦЬКИЙ ТА Г. М. ХОТКЕВИЧ:
ПЕРЕТИНИ ДОЛІ НА ТЕАТРАЛЬНИХ ПЕРЕХРЕСТЯХ**

У статті розглянуто спорідненість творчих кредо двох видатних митців українського театру – М. Кропивницького та Г. Хоткевича. Точки дотику у долях та творчості митців різних поколінь і в подібності шляхів до театру, і у поглядах на стан вітчизняного театрального мистецтва, і в оцінці конкретних явищ.

Ключові слова: Кропивницький, Хоткевич, український театр, драматургія.

В статье рассмотрена общность творческих кредо двух выдающихся деятелей украинского театра – М. Кропивницкого и Г. Хоткевича. Точки пересечения в судьбах и творчестве художников разных поколений и в похожести путей к театру, и во взглядах на состояние театрального искусства, и в оценке конкретных явлений.

Ключевые слова: Кропивницкий, Хоткевич, украинский театр, драматургия.

The article describes the affinity of creative credo of two outstanding Ukrainian theater artists – M. Kropyvynitskyi, and G. Hotkevich. Intersection in the fate and work of artists from different generations is in same ways to theatre, and over the status of national theatrical art, and in the evaluation of specific phenomena.

Keywords: Kropyvynitskyi, Hotkevich, Ukrainian theatre, playwrights.

Марко Лукич Кропивницький та Гнат Мартинович Хоткевич належали до різних поколінь вітчизняних митців. Проте вікова різниця у 30 років не стала на перешкоді особистому знайомству і не завадила мати спільні погляди щодо шляхів розвитку українського театру, щодо суспільно-громадської місії театрального мистецтва загалом. Засобами театру, на переконання митців, необхідно нести в широкі, малоосвічені народні маси національну культуру, українське слово. Г. Хоткевич писав: «Щиро народний театр» сягає глибше. Він розбуджує думку і оставляє по собі враження, о котрім думається довго ще потім, як зовнішній ефект уступить. Як серед селянських верств, так рівно ж і серед інтелігенції будиться почуття самопевності народної, віри в

сили свого народу і то сили ріжносторонньої»¹. Ідею створення народного театру Кропивницький реалізував, створивши не одну професійну трупу, Хоткевич – організувавши відомі народні колективи, – Робітничий і Гуцульський театри. Хоча безпосередньо вони зустрічалися на театральних перехрестях нечасто, обох митців поєднувала не тільки закоханість у театральне мистецтво, українська ідея, а й певна подібність шляхів на цих теренах. Ще у юнацтві і М. Кропивницького, і Г. Хоткевича назавжди поглинула аматорська театральна стихія. І хоча Кропивницький згодом стає професіональним актором, режисером, а Хоткевич віддає перевагу аматорству, доволі критично ставлячись до деяких вад професіонального театру, найперше, що впадає в око, коли вдивляєшся у долю митців, – це універсальність їх обдарувань. На театральній ниві вони виступали і як драматурги, актори, режисери, організатори театральної справи, педагоги, а за потреби – і як композитори та декоратори власних вистав. Безперечно, така універсальність часом була вимушеною, враховуючи стан вітчизняного театру і за часів Кропивницького, і за часів Хоткевича, коли фахівців у тих чи інших театральних професіях надто бракувало.

Шлях до театру Гната Хоткевича показовий ще й тим, як під впливом мистецтва М. Л. Кропивницького і його трупи українська молодь прилучалася до театру, до українського слова. Театр почав вабити Г. Хоткевича досить рано. За свідченням друга родини Хоткевичів – актриси Олександри Костюк, перше знайомство з театром відбулося під час навчання у Харківському реальному училищі (1890–1894 рр.) саме під впливом гастролей трупи М. Л. Кропивницького: «Хоткевич не впускав нагоди бачити вистави, захоплювався грою артистів, знайомився з ними, що далі перейшло в дружбу»². Спираючись не тільки на вищезгадані спогади, а також на гастрольні маршрути українських труп, що пролягали через Харків, можна припустити, що, навчаючись тут спочатку у реальному училищі, а потім у Технологічному інституті (1894–1900 рр.), ще замолоду Г. Хоткевич відвідував вистави труп М. Кропивницького (1888–1893 рр., 1894–1900 рр.), М. Садовського (1888–1898 рр.), П. Саксаганського й І. Карпенка-Карого (1890–1909 рр.) та ін. Згідно з хронологією артистичної діяльності М. Кропивницького, укладеною Ю. Меженком, під час навчання у Харкові протягом 1890–1900 рр. Г. Хоткевич мав змогу майже щорічно відвідувати вистави за участю і у постановці видатного корифея³. Зокрема, лише у перший рік навчання Г. Хоткевича у реальному училищі, коли, за ствердженням О. Костюк, і розпочалося захоплення театром, трупа М. Кропивницького давала вистави у Харкові впродовж майже трьох місяців 1890 р.⁴

Після закінчення Харківського реального училища приблизно в 1894–1895 рр. Г. Хоткевич разом із однокласниками – товаришем по навчанню Доброскоком та вчителем дергачівської церковноприходської школи Петрусенком – організував аматорський театр у селі Дергачі (тепер місто –

районний центр Харківської області), де минуло його дитинство. Своїми силами і на зібрані пожертви вони будують спеціальне приміщення і дають вистави. Готували їх організатори з усією серйозністю: певна кількість репетицій, якомога повніша декорація й бутафорія. Разом із «Назаром Стодолею» Т. Шевченка, «Як ковбаса та чарка» М. Старицького у репертуарі колективу був одноактний етюд М. Кропивницького «По ревізії».

«Деякі ролі грали селяни, але більше, очевидно, було отої сільської інтелігенції»⁵, – згадував пізніше Г. Хоткевич. Хто ж була та сільська інтелігенція? Народний театр села Дергачі згуртував навколо себе ледь не всю місцеву молодь (серед якої можна пригадати Я. Мамонтова, О. Олеся, О. Матюшенка, М. Олешко...), яка згодом стала символом відродження української культури на Слобожанщині. Вистави в Дергачах відбувалися протягом одного літа. «Мало, але в ті часи, коли ніде не було нічого, і це щось значить»⁶, – скромно написав у спогадах Г. Хоткевич. Насправді, це мало неабияке значення, і головним чином для самого Хоткевича, який уперше випробував себе в театральній справі: він виступає як актор, режисер, тут виявляються його блискучі організаторські здібності («був я не тільки агентом по збиранню пожертв, будівничим, режисером, актором, бутафором, а й суфлером»⁷). Вже в цей час формуються його мистецькі уподобання, його спрямованість на український репертуар.

Надалі жоден аматорський колектив, до організації якого був причетний Г. Хоткевич не обходився у своєму репертуарі без п'єс М. Кропивницького. Окрім, звичайно, Гуцульського театру, де особливий склад колективу потребував відповідного матеріалу. Наступним театральним започаткуванням, до якого був причетний Г. Хоткевич, був гурток, організований з кола однодумців, до якого належали студенти-технологи і студенти Харківського університету. З цим гуртком пов'язані імена: українського мистецтвознавця, театального критика, автора книжки «Триста років українського театру», одного з організаторів Револуційної Української партії (РУП) Дмитра Антоновича (тоді відомого під псевдонімом «Муха», що на афішах іменував себе «известный артист Войнаровский»); Льва Мацієвича, який згодом віддав своє життя за освоєння повітряного простору та увійшов в історію як перший загиблий в Росії авіатор; Олександра Коваленка, який служив інженером-механіком на панцернику «Потьомкін» та був єдиним офіцером, що став на бік повсталих матросів, згодом викладав математику у школах російських політемігрантів у Швейцарії та Франції, був вихователем сина М. Горького. Також у гуртку брали участь Юрій Коллард – інженер-технолог, один із засновників у Харкові РУП (Револуційної української партії, 1900 р.) та три сестри Максимович – Олена, Людмила й Ольга⁸. В один суцільний гурт їх об'єднувала ідея «української вистави, ідея українського слова, щоб воно просто хоч прозвучало там, де заборонено йому панувати на своїй землі»⁹. Репертуар гуртка становили п'єси української класичної драматургії. Зі

своїми виставами колектив його гастролував по всій Харківщині, був навіть у Полтаві.

Серед вистав цього гуртка була відома драма М. Л. Кропивницького «Дай серцеві волю, заведе в неволю», у якій самому Г. Хоткевичу випало грати роль Микити. Через брак матеріалу важко визначити характер цієї вистави і виконання Хоткевичем ролі, сам же він, із властивою самоіронією, у спогадах зауважував: «Видимо, я був найталановитіший з тої братії, бо все випадали мені ролі героїчні, хоч я на героя мало підходив — невисокий на зріст та й ще кривий на одну ногу. Ото так герой!»¹⁰.

Після молодого аматорства настала серйозна театральна діяльність. І початком цього важливого періоду в своєму житті Г. Хоткевич вважав організацію Робітничого театру при Народному домі в Харкові. У 1902 р., працюючи інженером на Харківсько-Миколаївській залізниці, він організовує театральний гурток з робітників Паровозобудівного заводу, заводів Гельфріх-Саде, Мельгозе та інших. На початку свого існування аматорський гурток заводських робітників не був численним, відсутність окремого приміщення перешкождала його розвитку. Репетиції проходили в брудних приміщеннях залізничних майстерень, не вистачало театральних костюмів, декорацій та іншого сценічного реквізиту. Від мізерної заробітної платні робітники виділяли частину грошей для потреб свого театру. Значну суму грошей вносив і Г. Хоткевич, крім того, він сам малював декорації для вистав. Сценічному оформленню протягом усього існування театру допомагав визначний український художник С. Васильківський. Потягом 1902 р. аматорський театр показав 17 вистав. Популярність театру серед робітничих верств постійно зростала. З відкриттям у Харкові Народного дому в 1903 р. пов'язаний період розквіту Робітничого театру.

За час існування в Народному домі театр розрісся до 150 осіб самих тільки робітників. Незабаром вистави почав супроводжувати духовий оркестр робітників Паровозобудівного заводу. Спочатку робітники давали одну виставу на місяць, потім, на їх прохання, — дві. На відміну від виступів інших аматорів Народного дому, сезон Робітничого театру тривав навіть улітку. Кожна вистава йшла один або два рази, репертуар весь час змінювався, репетиції провадили безперервно.

Г. Хоткевич клопотався про розширення репертуару українськими п'єсами. «Скільки мені довелося витримати боротьби з Комітетом Народного Дому, аби там були українські вистави, — писав він у листі до В. Гнатюка, — бо комітет попереду і слухати не хотів, щоб сцена Народного Дому поганилася хохлацькими п'єсами. А потім, коли я добився-таки свого, — як тяжко доводилося відстоювати, щоб нам дали хоч 2 вистави у місяць, бо вони хотіли дати лише одну (при 7–8 російських)»¹¹. Так само чималих зусиль доводилося у 1871–1876 рр. докладати і М. Л. Кропивницькому, щоб домогтися постановки п'єс українського репертуару в антрепризах, де

він працював як актор і режисер, а потому долати цензурні перешкоди як драматургові. Серед дозволених п'єс для постановки у Робітничому театрі були – «Циганка Аза», «Крути, та не перекручай», «Ніч на Івана Купала» М. Старицького та «Чумаки», «Сава Чалий», «Понад Дніпром», «Хазяїн» «Розумний і дурень» І. Карпенка-Карого. Найціннішим же в діяльності цього колективу керівник вважав, що в робітниче оточення йшла українська ідея. «А дати в ті часи 150 свідомих українців у робітничу масу – це я вважаю серйозною своєю заслугою»¹².

Та значення Робітничого театру не обмежується лише цим. Заслуга Г. Хоткевича була не тільки в несенні української ідеї, хоча це було головним прагненням його життя, а й у підході до справи. «Повне і абсолютне знання ролі, достатнє число добре опрацьованих репетицій, бесіди з приводу кожної ролі, а й то не ролі, а участі в масовій сцені»¹³, – такі засади роботи театру, які виводили його з кола аматорів на значно вищий рівень. Стиль вистав був реалістичним, режисер сумлінно дбав про відповідність до зображуваної епохи театральних костюмів, барвистість декорацій, етнографічну та побутову точність. Вистави були насичені співами й танцями, широкого вжитку набули сценічні ефекти. Рецензенти вистав наголошували дружній ансамбль виконавців, що свідчить про велику роботу, проведену режисером. Напевно, приклад бачених колись вистав у постановках М. Кропивницького, які вирізнялись і сценічним ансамблем, і барвистими масовими сценами, і широким застосування пісень та танців, наслідував Хоткевич-режисер і намагався прищеплювати ці традиції театру корифеїв на аматорському ґрунті.

П'єси М. Л. Кропивницького у репертуарі Робітничого театру, як значилось у звіті Комітету з керівництва Народного дому за 1904 р., становили 34 %. Загалом 9 назв – «Чмир», «Дай серцеві волю, заведе в неволю», «Олеся», «Вуса», «Дві сім'ї», «Зайдиголова», «Невольник», «Підгоряни», «Пошились у дурні». Невідомо, чи відвідував хоча б одну виставу у робітничому театрі автор, така можливість не виключена. Адже інший драматург – І. Карпенко-Карий, твори якого також були у репертуарі колективу, – бачив свою п'єсу «Чумаки» у виконанні робітників-аматорів.

Особливо незабутнє враження на харківського глядача та рецензентів справляли масові сцени. «Массовые сцены прошли великолепно, – сповіщав анонімний кореспондент у розділі «Хроніка» газети «Харьковский листок», після вистави «Дай серцеві волю, заведе в неволю». – В общем спектакль прошел весьма оживленно, публика единодушно награждала исполнителей аплодисментами. Театр был битком набит и многие опоздавшие не застали билетов»¹⁴. Маса у виставах Робітничого театру була не безликою, а живою, що складалась з певних індивідуумів, кожна зі своїми особливостями, властивостями, віком, звичками. Велика кількість учасників театального колективу й детальні режисерські розробки постановника давали змогу

блискуче відтворити будь-які масові сцени. Наприклад, у виставі «Невольник» М.Л. Кропивницького Г. Хоткевич переніс на сцену Запорізьку Січ і так змалював її у своїх спогадах – «... і оживало буйне товариство, не було статистів на сцені, а все жило, буяло. Там і побутові сцени, і музика, й танці, й п'ятника, і все до чого додумувалась молода режисерська фантазія»¹⁵. Сам Хоткевич грав у «Невольнику» роль кобзаря. Час зберіг кілька світлин цієї вистави, де можна побачити Хоткевича із улюбленою бандурою.

Робітничий театр під орудою Г. Хоткевича мав широкий резонанс – про нього схвально писала місцева преса, його полюбив глядач. Навколо театру згуртувалась українська громадськість Харкова – окрім С. Васильківського, з Робітничим театром була тісно пов'язана родина Алчевських, особливо Христя Алчевська, відома згодом поетеса, а одна з учениць недільної школи її матері – Христини Данилівни Алчевської – Пашкова навіть брала участь у виставах як актриса.

Попрацювавши в Народному домі неповних два роки (протягом 1903–1904 рр.), колектив покидає його. Г. Хоткевич у «Спогадах з театральної діяльності» причиною цього вважав нерівнозначне ставлення до російського і українського гуртків. Робітничий театр після виходу з Народного дому проіснував недовго. Протягом року ще тривали вистави в робітничих районах, у найманих приміщеннях, але пік розквіту театру залишився позаду. Остаточо театр перестав існувати, коли події 1905 р. змусили його керівника – Гната Хоткевича емігрувати до Галичини.

Робітничий театр став уособленням тих вимог, що їх Г. Хоткевич висував до театрального мистецтва загалом. Він організував колектив, котрий, прилучаючись до національної культури, сам ніс її в широкі робітничі маси. За недовгий час свого існування він набув відомості й популярності не тільки в робітничому середовищі, а став помітним явищем у театральному житті міста. Робітничий театр, велика аматорська трупа, багатий український репертуар – це було вперше на теренах Російської імперії. За своїм високохудожнім репертуаром, серйозними мистецькими засадами, що продовжували традиції театру корифеїв, закладені М. Л. Кропивницьким, організацією справи Робітничий театр наближався до професіонального. Враховуючи, що в той час у Харкові постійної української трупи не було, значення організованого Г. Хоткевичем колективу для міста є неоціненним.

Вплив творчості і непересічної особистості М. Л. Кропивницького на Г. Хоткевича неважко помітити і у його театральної публіцистиці. Як критик він був безкомпромісний і безжальний (навіть до визнаних авторитетів), коли спотворювалась українська мова, перетворюючись на суржик, коли митці розмінювались на дешеві сценічні ефекти заради «зборів», гребуючи почуттям міри й естетичного смаку. Схожим настроями та уболіваннями за долю українського театру просякнуті й висловлювання М. Кропивницького. У статтях Г. Хоткевича збереглися не тільки роздуми про українську

драматургію й стан театру на межі XIX–XX ст., а й висловлювання про мистецтво актора. І в цих роздумах більше запитань ніж відповідей: «Чи є він (артист – Я. П.) творцем, здібним олицетворити собою, той або інший, даний драматургом тип? <...> Яке його загальне становище? <...> Чому він пішов на сцену? Що йому Гекуба і що він Гекубі? <...> Хто ж створив цю атмосферу, в якій зростає здеморалізоване покоління героїв сцени, ці мізерні нащадки великих Гарріків, Сальвіні, Россі?»¹⁶. Із його спроб відповісти на поставлені запитання вимальовується, яким, на вимоги Г. Хоткевича, повинен бути актор і яким він у своїй більшості, на превеликий жаль, є – «це досить плиткий комедіант, ремісник, що вміє тільки „валяць дурка” по раз зробленій програмі, на заведений лад»¹⁷.

Щодо вимог, що їх автор статті висуває до мистецтва актора, він (актор – Я. П.) має бути, на його думку, насамперед освіченим, пройнятим національною ідеєю. Хоч як дивно, віддаючи перевагу акторам-аматорам у своїй практичній театральній роботі, Г. Хоткевич виступає за професіоналізацію сценічного мистецтва, необхідність обов'язкової освіти, «без котрої і талан не талан». Тому і завершується стаття запитанням, чи скоро замість «здеморалізованого артиста» українських труп з'явиться артист знаючий, освічений, думаючий?»¹⁸. У статті «Гнат Хоткевич як театральний критик» Р. Пилипчук висловлює припущення, що роздуми Г. Хоткевича щодо освіти українського актора могли з'явитися під впливом його особистих розмов з М. Кропивницьким, трупа якого виступала в Харкові наприкінці 1899 р., адже саме цим часом датована і стаття¹⁹. Згодом і сам М. Кропивницький у приватному листі до Л. Сабініна від 27 січня 1908 р., говорячи про поповнення українських труп не акторами зі спеціальною освітою, а за рахунок «отбросов из разных профессий», писав: «Знаю я, что Козельский был военным писарем, а потом сделался знаменитым артистом, но я знаю и при каких условиях он сделался артистом; знаю я, что знаменитый Гаррик был прежде цирковым клоуном. Но много званных, да мало избранных; не все же Козельские, и не все Гаррики»²⁰. Певно, і сумісність думок, і згадка імені великого англійського актора Девіда Гарріка в обох митців не випадкові.

Так само в обох митців можемо віднайти й критичне ставлення до низькопробної драматургії, яка заповняла репертуар українських труп. Засилля в українському театрі недолугих драматургів Кропивницький назвав «Нашествием варваров», давши такий заголовок своїй п'єсі, а Хоткевич охрестив їх драмописателями і куховарами. «І чому се ми, українці, такий безшасний народ, що у нас процент таких творців на загальне число робітників письменства більший, ніж де в якому іншому краю?»²¹, – писав він у рецензії на зібрання драматичних творів В. С. Жернова, а в іншій статті з відчаєм запитував, чи скоро в драматургії «з'являться нові сили», чи скоро «на руїнах віджившого театру маріонеток, на купках макулатури з п'яних

жартів засяє нова, або принаймні повернена на другий шлях драматична українська література? Чи скоро? Чи скоро?»²².

В унісон із ним М. Кропивницький у відомому листі до Л. Сабініна 1908 р. з неменшим боєм писав: «За границей зрелище – потребность публики, без зрелищ публика не может быть; у нас пока потребность для массы – кабак с мордобитием; для среднего класса: актер-жонглер-клоун-Ванюшка рютютю – одно и то же, на одном уровне»²³.

Серед критичної спадщини Хоткевича є стаття, яка безпосередньо присвячена театрові корифеїв. «Фактом історичної вартості» він назвав статтю 1900 р., присвячену об'єднанню корифеїв українського театру в одну трупу. В цій статті Г. Хоткевич провадить полеміку з тими, хто відмовив українській драмі у майбутньому: «Хоча короткозорі недоуки, кажуть, що українська драма наближається до свого природного кінця, що їй нема виходу із зачарованого кола мужичого побуту <...>, але це тільки брак обсервації і студіювання. Теперішній підупад драматичної літератури, сучасна її мізерність – се не початок кінця, се лише струп гнойливий, що при обновленні крові загоїться сам собою і відпаде, бо саме тіло здорове і повне життєвих соків»²⁴. Згадуючи славне минуле української драми, якою «прекрасною, історично-чистою була вона, ся драма, в початку свого існування»²⁵, критик віддає честь і славу тим, хто втілював її на сцені у трупах корифеїв. Характеризуючи сьогодення українського театру, Г. Хоткевич говорить про засилля малоестетичних українських труп, кількість яких не означає якості. Більшістю таких товариств керують не благородні пориви, які спонукали до творчості корифеїв, а «спекулятивний дух, смашний шматок „хліба з маслом”»²⁶. Звісно, Хоткевич у своїй статті дуже радіє тому факту, що прекрасні виконавці, які показують *суспільності ??? Може, громади, товариства, спільноти ???* найкраще, знову об'єднались в одне товариство і щиро бажає цьому, за його висловом, чудовому добору талантів, не розпастися і не «разменять на мелочь і українську штуку драматичну»²⁷. На жаль, цим сподіванням не судилося справдитись – об'єднана трупа проіснувала недовго і вже вкотре розпалася. А сам М. Кропивницький через вісім років потому із сумом писав: «Антрепренер честный должен всегда строго держаться известной высоты в ведении репертуара <...> и известной меры, и не идти на компромисс с толпой: пляши до одурения, пой до хрипения, танцуй до умопомрачения!.. Этим злоупотребляет Суходольский и другие: пьеса без крови и резанины, пьеса без танцев не пьеса. Но довольно»²⁸.

Спорідненість двох митців відчутна й в оцінці драматургічних творів, і також у драматургічній майстерності кожного. Спадкоємність традицій драматургії корифеїв у творчості Хоткевича – тема, що потребує окремого, глибшого розгляду, як і спроба осмислення митцями подій революції 1905 р. та її втілення у драматичній формі.

Кращі часи для українського слова, театру, культури, на які сподівались

обидва, за їх життя не настали. Хоткевич розпочинав свій творчий шлях у Харкові, Кропивницький його тут закінчував, життєві ж шляхи обох обірвались на харківській землі, де вони і спочили. Але, на відміну від М. Кропивницького, могила якого збереглася, можливо й дивом, Г. Хоткевич знайшов свій останній притулок невідомо де. Бо хто знає куди відвозили енкаведисти тіла після розстрілу на Раднаркомівській і чи ховали їх взагалі? Дозволю собі припущення, що вічний спочинок митців може бути зовсім поруч. Місце поховання Марка Лукича знаходилося на відомому харківському кладовищі на вул. Пушкінській, яке було варварським чином знищене і перетворене на парк, за винятком кількох могил відомих постатей, в тому числі і могили М. Кропивницького. За однією із місцевих легенд, саме сюди звозили тіла розстріляних у підвалах НКВС на Раднаркомівській у 1930-х рр. і ховали у загальній могилі. Такий останній перетин долі, а можливо, її гірка іронія вкотре поєднала імена митців місцем їх вічного притулку.

Вітчизняні театральні перехрестя, на яких час від часу випало зустрічатись представникам різних генерацій Кропивницькому і Хоткевичу, більше нагадували розгрузле роздоріжжя, яке вони всіма зусиллями намагались привести до ладу. Їх праця була спрямована у майбутнє.

¹ Хоткевич Г. Гуцульський театр // Діло. – 1911. – 8 липня.

² Костюк О. Будитель пам'яті народу // Гнат Хоткевич. Спогади. Статті. Світлина. – К. : УКСП «Кобза», 1994. – С. 77-89.

³ Меженко Ю. Хронологія артистичної діяльності М. Л. Кропивницького (матеріали до біографії) // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – К. : Мистецтво, 1955. – С. 379–500.

⁴ Там само. – С. 421–422.

⁵ Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності // Хоткевич Г. Твори: В 2 т. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 2. – С. 503.

⁶ Там само. – С. 508.

⁷ Там само. – С. 506.

⁸ Коллард Ю. Спогади юнацьких днів: 1897 – 1906 : Українська студентська громада у Харкові : Революційна українська партія (РУП). – Торонто : «Срібна сурма», 1972. – С. 25.

⁹ Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності // Хоткевич Г. Твори: В 2 т. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 2. – С. 510.

¹⁰ Там само. – С. 509.

¹¹ Хоткевич Г. Листи до В. Гнатюка. – ЛНБ ім. В. Стефаніка НАН України. – Відділ рукописів, спр. 590, папка 25.

¹² Хоткевич Г. Моя автобіографія // Хоткевич Г. Твори: У 8 т. – Харків : Рух, 1928. – Т. 1. – С. 21–22.

¹³ Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності // Хоткевич Г. Твори: В 2 т. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 2. – С. 522.

¹⁴ Хроника. – Харьковський листок. – 1903. – 17 июля.

¹⁵ Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності // Хоткевич Г. Твори: В 2 т. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 2. – С. 523.

¹⁶ Сумний стан теперішнього українського театру: Драм. «твори» М. Ф. Сластина : З рос. України // Літературно-науковий вістник. – 1900. – Т. 9. – Кн. 2. – С. 126–127.

¹⁷ Там само. – С. 126.

¹⁸ Там само. – С. 135.

¹⁹ Пилипчук Р. Гнат Хоткевич як театральний критик // Дивосвіт Гната Хоткевича: Матеріали науково-практичної конференції «Творча спадщина Гната Хоткевича». – Харків: Форт, 1998. – С. 52–63.

²⁰ Кропивницький М. Лист до Л. Сабініна від 27 січня 1908 р. // Кропивницький М. Твори: В 6 т. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 531.

²¹ Хоткевич Г. Збірник творів Матвія Семеновича Жернова. – Харків, 1901. – 88 с. / Новини нашої літератури // Літературно-науковий вістник. – 1901. – Т. 14. – Кн. 6. – С. 165.

²² Сумний стан теперішнього українського театру: Драм. «твори» М. Ф. Сластина : З рос. України // Літературно-науковий вістник. – 1900. – Т. 9, кн. 2. – С. 135.

²³ Кропивницький М. Лист до Л. Сабініна від 27 січня 1908 р. // Кропивницький М. Твори: В 6 т. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 531.

²⁴ Факт історичної вартости: [Про становище драматургії]: З рос. України // Літературно-науковий вістник. – 1900. – Т. 12, кн. 12. – С. 173–174.

²⁵ Там само. – С. 173.

²⁶ Там само. – С. 175.

²⁷ Там само.

²⁸ Кропивницький М. Лист до Л. Сабініна від 27 січня 1908 р. // Кропивницький М. Твори: В 6 т. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 534.

**Василь ВІТЕР,
Галина КРИВОРЧУК**

МАРКО КРОПИВНИЦЬКИЙ НА УКРАЇНСЬКОМУ ТЕЛЕЕКРАНІ

У статті висвітлено проблеми популяризації у ЗМІ видатних діячів української культури, зокрема одного із фундаторів українського професійного театру ХІХ століття – Марка Лукича Кропивницького на телебаченні. Створення телевізійного документального культурологічного серіалу «Гра долі», один із фільмів якого цілком присвячено життю і творчості М. Кропивницького, може слугувати одним із прикладів такої роботи. Автори розглядають перспективи зйомок ігрового телевізійного серіалу про Марка Кропивницького та його соратників, видатних діячів українського театру, молодим поколінням кінематографістів.

Ключові слова: Марко Кропивницький, музей Кропивницького, модерне телебачення, імідж, телевізійний серіал.

В статье затронуты проблемы популяризации в СМИ известных деятелей украинской культуры, в частности одного из фундаторов профессионального театра XIX века – Марка Лукича Кропивницкого на телевидении. Создание телевизионного документального культурологического сериала «Игры судьбы», один из фильмов которого полностью посвящен жизни и творчеству М.Кропивницкого, может служить примером такой работы. Авторы рассматривают перспективы съемок игрового телевизионного сериала про Марка Кропивницкого и его соратников, известных деятелей украинского театра, молодым поколением кинематографистов.

Ключевые слова: Марко Кропивницкий, музей Кропивницкого, современное телевидение, имидж, телевизионный сериал.

Problems of popularization of Ukrainian culture outstanding figures in mass-media, particularly Marko Lukych Kropyvnytskyi (one of founders of Ukrainian professional theatre of the 19th century) in television are elucidated. Television documentary culturological serial “Fate’s Game” including film about M.Kropyvnytskyi’s life and creative work could be an instance of such a work. Authors discuss prospect of fiction

television serial making about Marko Kropyvnytskyi and his companions (prominent figures in Ukrainian theatre) by young cinematographer generation.

Keywords: *Marko Kropyvnytskyi, Muzeum of Kropyvnytskyi, modern television, image, TV-serial.*

Ім'я Марка Лукича Кропивницького добре знайоме в Україні тим, хто любить театр і українську літературу. Адже в культуру нашого народу він увійшов саме як театральний діяч і як класик одного з літературних жанрів – драматургії. Та чи добре відома постать цього велетня української культури, фактично засновника театру корифеїв, широкому колу сучасної української публіки, а саме глядацькій телевізійній аудиторії? Напевно, що ні.

Наше сучасне телебачення, на жаль, втратило функцію просвітництва. Тому ювілейні дати визначних українців переважно присутні хіба що в коротких репортажах або в сюжетах тelenовин. Та й то не на усіх телеканалах. А дарма.

П'єси М. Кропивницького – це справжня драматургія. Не висмоктані з пальця безликі сюжети чи кільканадцять раз перелицьовані голлівудські історії. П'єси Кропивницького – це повнокровні історії, точно спостережені характери, що беруть свої витoki із самого виру життя. Окрім того, – глибокий зріз українського культурного життя ХІХ ст. – початку ХХ століття. Драми, комедії, оперети Кропивницького мають дуже сучасне звучання, тому й просяться на сьогоднішній телеекран. Зрозуміло, що тут потрібні певні затрати. Але не такі вже й великі ці кошти з огляду на те, що подібні фільми не мають обмеження віку в сприйнятті, бо з часом стають дедалі більш дорогоцінними і з огляду цінності драматургічної, а також цінності акторської та режисерської, що сама по собі стає згодом культурним спадком народу.

Проте сучасні телевізійні продюсери так захопилися зомбуванням телеаудиторії, що, здається, не помітили, як самозомбувалися на низькопробну телемакуху. А якщо говорити про якісні документальні фільми чи наукові кінодослідження, то сподіватися на державну підтримку і відповідне фінансування таких проектів і поготів не доводиться. Але ж для того щоб фільм був готовий до ювілейної дати або хоч у рік святкування ювілею якоїсь визначної особи, треба подбати про це заздалегідь, адже будь-який екранний продукт вимагає часу на ретельну підготовку і на самі зйомки фільму.

Про це мало дбають і в Міністерстві культури, і в Державному департаменті кінематографії, і на державних телевізійних телеканалах. Державна просвітницька програма про видатних людей української історії, культури, науки, мистецтва та інших давно назріла і потрібна українському глядачеві. Та поки державні установи, що «відповідають» за культуру, не поспішають

працювати в цьому напрямі, деякі культурологічні екранні проекти все-таки заповнюють цю величезну ефірну прогалину. Саме з такою метою було засновано телевізійний проект «Гра долі» про видатних українців, про їхнє життя, про їхні історії кохання, муки творчості, сходження на олімп слави і часом сізіфів труд на ниві культури і мистецтва.

Героями цього проекту, який вже налічує понад 50 персонажів, ставали безперечно знамениті, геніальні українці, але й не тільки етнічні українці, які залишили помітний слід в культурі народу, який живе на цій землі.

Фільм про Марка Лукича Кропивницького знімався не до ювілею. Авторі серіалу натрапили на цікаві біографічні матеріали із життя цього неймовірно багатого на творчу спадщину чоловіка. Фільм, який замислювався на початку всього лише на 15 хвилин, збільшився втричі, коли знімальна група виїхала на зйомки фільму до Кіровограда (колишній Єлисаветград). Саме туди, де засвітився талант Марка Кропивницького. Туди, де знаходиться його меморіальний музей, туди, де ще зберігаються стіни театру, збудованого за життя М. Кропивницького, який тепер має його ім'я.

Робота над фільмом, як і годиться, почалася з літературного сценарію. Коли молода журналістка Юлія Орленко почала збирати матеріал, з'ясувалося, що нащадок – онук М. Кропивницького, мешкає у центрі Києва, на вулиці Димитрова; що у нього збереглося багато цікавих фотографій його діда; що він підтримує добрі стосунки з Кіровоградським меморіальним музеєм і давно передав туди частину антикварних меблів, які залишилися від його предків; що він не раз відвідував і хутір Затишок на Харківщині. І що сам Ігор Олексійович Кропивницький досить цікавий творчий чоловік – у минулому телевізійний оператор ще часів зародження української телестудії на Хрещатику, 26. Він цікавий фотограф – один із представників жанру поштової вітальної листівки у Радянському Союзі. І тому початок знайомства з родом Кропивницьких у творчої групи «Гра долі» відбувся зі зйомок самого Ігоря Олексійовича Кропивницького. Про нього була підготовлена і показана телепередача на телеканалі «Культура». Звісно, її зробили не у форматі серіалу «Гра долі». Але за весь творчий період існування цього серіалу (понад 5 років) такий підхід до вивчення героя через його нащадків, наших сучасників, було застосовано вперше. Треба сказати, що І. Кропивницький належить до людей такої вдачі, яким передусім важлива і дорога пам'ять його знаменитого предка. Але, розуміючи, що дід належить тепер не тільки йому одному, а є частиною культурного масиву цілої нації, він не намагався диктувати знімальній групі своє і тільки своє бачення біографії М. Кропивницького. А так часто траплялося в роботі колективу «Гра долі», коли нащадки або близькі до них особи втручалися в роботу документалістів і намагалися виступати як єдині носії істини. Їх до певної

міри можна й зрозуміти, тим більше, що концепція серіалу полягає у тому, що до вершин творчості будь-якого персонажа автори «Гри долі» підходять з боку приватного життя цього героя і через приватне життя намагаються розкрити той чи інший його вчинок, той чи інший його твір, той чи інший здобуток чи прорахунок у його житті, який часто-густо впливає не тільки на долю самого персонажа, а й на долю його творчості.

Отже, в цьому разі спадкоємці геніального актора – Ігор Олексійович і його дружина пані Мар'яна – виявилися мудрими людьми і, попри те, що Ігор Олексійович був онуком від другої дружини Марка Кропивницького і що йому, очевидно, найбільше хотілося почути у фільмі саме про період життя і творчості діда та бабусі – Надії Гладушенко, він повністю довірився авторам серіалу «Гри долі». І, напевне, не помилився, тому що його прихильне ставлення до нашого творчого колективу відбилосся і на тому, що кінознімальну групу надзвичайно гостинно прийняли в Меморіальному музеї М. Л. Кропивницького, і в Кіровоградському академічному обласному українському музично-драматичному театрі його імені..

Коли ведуча фільму – Наталка Сопіт зайшла у кімнати, обставлені старовинними меблями і речами, яких торкалися руки знаменитого актора і режисера, де жила його душа, раптом все у цих кімнатах ожило і стало сприйматися інакше. Дзеркало, біля якого гримувався Марко Лукич. Невеличкий диванчик біля журнального столика, на якому стояли прибори для чаю. Фісгармонія, на якій грала дружина актора. Великий обідній стіл, за яким збиралася родина. І грамофон... Тепер на цьому грамофоні навряд чи можна щось прослухати. Але служителі музею-квартири показали нам платівку, на якій записаний голос М. Кропивницького. Це один з перших записів, зроблених в Україні на початку ХХ століття. І тепер це, мабуть, одні із найдавніших носіїв, які зберегли нам голоси корифеїв українського театру. Голос Марка Кропивницького – красивий м'який баритон неповторного тембру – звучить надзвичайно яскраво. Він читає поезії Тараса Шевченка «Думи мої, думи мої, лихо мені з вами...». Достатньо почути його один раз, щоб ніколи ні з ким не сплутати. Глибокий, печальний, філософський. Так сьогодні ніхто не виконує Шевченка. Геніальну поезію читає геніальний актор. Цей запис звучить у фіналі фільму.

Звичайно, прикро, болісно, що згоріли будинок, і майно, і бібліотека, і архіви на хуторі Затишок. Адже саме там, на Харківщині, мешкала родина Кропивницького в останніх роках його життя, отже там знаходилась більша частина його сімейного і головне – творчого скарбу. Цього вже не відновиш ніколи. Знімальна група «Гри долі» досить часто стикається з тим, що вкрай мало, а то й зовсім немає автентичних інтер'єрів, будинків, квартир, маєтків, де перебували і мешкали герої наших фільмів і де було

б найцікавіше фільмувати стрічки про них. А це переважно видатні особи XVI–XIX століть.

Усе це наслідки історичних утисків української культури. Почалося з ікони Богородиці Вишгородської, яку вивіз Андрій Боголюбський, пограбувавши і зруйнувавши Київ. А потім культурний грабунок перейшов у варварську імперську традицію. На початку XVIII століття – спалений і зруйнований Батурин. Потім давні літописи і богословські книжки з України вивезла Катерина II, заодно зруйнувавши Запорозьку Січ. У XIX столітті археологічні знахідки і старожитності було взято до північної столиці імперії, а тим часом видано ще й укази про заборону писати, друкувати п'єси і грати в театрі українською мовою.

Тому, коли потрапляєш у будь-який меморіальний музей-садибу, де зібрано хоча б залишки, хоча б схожі на той період речі, що могли належати тодішньому господареві, це стає знахідкою і величезною допомогою для знімальної групи. Музейні працівники добре розуміють це і часто називають свої експозиції копіями тих часів. Але кінематографісти, знімаючи фільми, не можуть обмежитися тільки цікавими фактами у слові і в надрукованому документі. Глядачеві потрібно показати хоча б ознаки того часу, в якому існував і творив митець – тоді фільм і його герой сприймаються достовірніше й емоційніше. Та коли заходиш, до прикладу, у театр, що не раз зазнавав ремонту, і бачиш крісла, які нагадують сільський клуб часів 70-х років XX століття, пронизує глибока досада.

М. Л. Кропивницький прожив довге і цікаве творче життя. Повороти його долі могли б стати сценарієм цілого ігрового серіалу – саги про акторське і театральне життя в Україні другої половини XIX ст. В його житті було все: перші акторські овації на одеській сцені. Дружба з братами Тобілевичами. Цікаві спроби працювати на театральних підмостках і на сході, і на заході України: в Харкові і в Галичині. Сузір'я акторів, яких фактично вивів на сцену режисерський талант Кропивницького: М. Садовський, М. Заньковецька, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий. Виступи у рідному Єлисаветграді та блискучі гастролі у багатьох містах України й Росії, аж до імператорського театру Санкт-Петербурга. У Києві – знайомство і співпраця з драматургом і режисером Михайлом Старицьким та композитором Миколою Лисенком. У Петербурзі, де корифеїв носили мало не на руках, де трупа Кропивницького здобула шалений успіх, Марко Лукич знаходить найцінніший скарб свого особистого життя – своє останнє кохання, а потім дружину, – Надію Гладушенко.

Пізніше були конфлікти з найближчими друзями – так часто буває, коли декільком геніям стає тісно в одному колективі, і далі вони починають множити театральні трупи по Україні. А наприкінці життя – бажання

створити сімейний затишок. От і з'являється хутір з подібною назвою. Але у Затишку Кропивницькому довго не сиділося, бо знову тягнуло на гастролі, до глядачів, до творчої діяльності й аплодисментів. І зрештою – відхід у вічність: у поїзді, на колесах, повертаючись з гастролей. Ну хіба це не епізоди до телевізійного серіалу? Можливо, комусь іще пощастить зняти цей серіал. І він буде не менш захопливим, ніж «Сага про Форсайтів» чи «Петербурзькі сновидіння».

А поки що «Гра долі» і тільки одна його актриса – Наталка Сопіт доносить до глядача усі ці повороти приватного життя геніального творця новітнього українського театру в усіх його вимірах: театральної трупи, театральної драматургії, театральної постановки, театральної режисури, театральної організації та менеджменту.

Імпозантний чоловік, європеєць на вигляд: манери, одяг, поведінка, голос. Нині сказали б – харизматична особистість. Так воно й було. Про таку людину ми хотіли зняти свій фільм у серіалі «Гра долі». Нам хотілося, щоб Марко Кропивницький був цікавий не тільки в ювілейний рік, щоб наш фільм слугував людям довго. А як це вдалося – судити глядачам.

**АРХІВ М. Л. КРОПИВНИЦЬКОГО
В КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО
ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ**

Стаття є аналітичним оглядом колекції предметів, що належали М. Кропивницькому, у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Ключові слова: *фонди музею, рукописний архів, автограф п'єси, листування, фотографії, рецензії, машинописи спогадів, меморіальні речі, автографи М. Кропивницького.*

Статья является аналитическим обзором коллекции предметов, которые принадлежали М. Кропивницкому, в фондах Музея театрального, музыкального и киноискусства Украины.

Ключевые слова: *фонды музея, рукописный архив, автограф пьесы, переписка, фотографии, рецензии, машинопись воспоминаний, мемориальные предметы, автографы М. Кропивницкого.*

The article is an analytical review of items collection, that used to be Kropyvnytskyi's property, and now they are saved in the Museum of Theatre, music and cinema art.

Keywords: *Museum funds, archive, autograph of play, correspondence, photos, reviews, memories, memorabilia, autographs of M. Kropyvnytskyi.*

Марка Кропивницького називали «людиною-оркестром» – не було жодної театральної професії на той час, до якої б він не мав хисту проявивши себе як драматург, актор, режисер, театральний керівник, педагог, композитор, співак, декоратор, естрадний виконавець. А проте сам Кропивницький вважав себе насамперед артистом. От і в музейній колекції є багатогранний архів Кропивницького, що налічує велику кількість рукописних документів, листів, драматичних творів, а також особисті речі – рештки величезного архіву М. Кропивницького, який згорів на хуторі «Затишок» на Харківщині у 1917 р., тобто все, що надійшло до фондів музею здебільшого від родини та сторонніх осіб.

Найбільшу цінність має рукописний архів митця, в якому є такі види документів: матеріали до біографії; написана ним власноруч «Автобіографія»;

машинопис на десяти сторінках «З театральних спогадів. Дебют на українській сцені»; рукопис «Спогадів про Бобринець та бобринчан», які були опубліковані Миколою Вороним у журналі «Життя і революція» 1928 року під назвою «Спогади Марка Лукича Кропивницького».

Наступний вид документів архіву, що зберігаються у фондах музею, це рукописи п'єс (деякі з них з цензурними резолюціями), та перші видання його драматичних творів.

У експозиції музею можна побачити рукописи першої (під назвою «Микита Старостенко, або Незчуєшся, як лихо спобіжить») та другої редакції драми «Дай серцю волю, заведе в неволю», а також драми «Глитай, або ж Павук», віршованої казки для дітей на 4 дії «Івасик-телесик» і казки для дітей на 4 дії «По щучому велінню». Представлено і перше видання збірки творів Кропивницького 1882 р.

У фондах музею зберігається автограф п'єси Кропивницького «Де зерно, там і полова», драма в 4-х діях, датована 1888 роком, з цензурною поміткою «К представлению признать неудобной». Це перша редакція п'єси «Дві сім'ї», яка отримала дозвіл 1889 р. Цей цензурований примірник, датований 1889 роком з написом «К представлению дозволено с уточнениями», так само зберігається в музеї.

Драма на п'ять дій «Титарівна» за Т. Шевченком (датована 1891 р.), яка була заборонена до постанови у першій редакції під назвою «Глум і помста», п'єса отримала дозвіл у 1896 р. У фондах музею зберігається фотокопія цієї п'єси, а оригінал – у Санкт-Петербурзькій театральній бібліотеці у фонді колекції царської цензури. На постійно діючій експозиції представлено видання драми «Титарівна» (коштом Товариства «Руська Бесіда у Львові», Львів, 1892), що під назвою «Глум і помста» була опублікована в «Повному збірнику творів М. Кропивницького» (Т. 3, Харків, 1903) – збірник також представлений в експозиції.

Народна драма-бувальщина у 5-ти діях «Чайковський, або Олексій Попович» за романом Є. Гребінки «Чайковський». Цей рукопис був подарований музеєві антрепренером Онисимом Сусловим.

Як бачимо, авторських текстів п'єс зовсім небагато. Основний масив їх зберігається в Санкт-Петербурзі в театральних бібліотеках та Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.

У колекції музею є дуже цікавий та цінний експонат «Генеалогічна таблиця» родини Кропивницького, яку склав його син Володимир Кропивницький.

Також у фондах музею зберігаються документи з цензурного комітету, за якими можна дізнатись про стосунки митця з цензурою і місцевою владою. Наприклад, фотокопія документа Головного управління у справах друку від 23.11.1894 року за № 6879, про повідомлення Київському губернаторові щодо заборони п'єси Кропивницького «Глитай, або ж Павук», та фотокопія

з оригіналу – прохання М. Кропивницького про дозвіл на гастролі його трупи у Києві. Документ датований 1890 роком (м. Харків).

Особливу цікавість для дослідників становить листування М. Кропивницького. Збереглась досить велика кількість його листів до різних адресатів. Це листи до видатних діячів літератури, мистецтва, науки того часу: В. Антоновича (лист 1887 р.), М. Аркаса (31 лист періоду 1897 – 1902 рр.), О. Волошина (3 листи періоду 1886 – 1888 рр.), Д. Гайдамаки (18 листів періоду 1891 – 1900 рр.), Б. Грінченка (32 листи періоду 1894 – 1907 рр.), Я. Гулака-Артемовського (лист 1890 р.), М. Заньковецької (9 листів періоду 1883 – 1899 рр.), Є. Зарницької (6 листів періоду 1888 – 1893 рр.), П. Карпинського (8 листів періоду 1885 – 1886 рр.), Л. Квітки (2 листи 1893 р.), О. Коваленка (8 листів періоду 1907 – 1909 рр.), М. Лисенка (2 листи 1884 р., 1888 р.), І. Мар'яненка (2 листи 1909 р., 1910 р.), Л. Сабініна (23 листи періоду 1907 – 1910 рр.), М. Савіної (9 листів періоду 1888 – 1909 рр.), М. Садовського (2 листи 1895 р.), О. Суворіна (9 листів періоду 1892 – 1899 рр.), М. Сумцова (8 листів періоду 1905 – 1913 рр.), О. Суслова (31 лист періоду 1889 – 1909 рр.). Більшість цих листів увійшла до шостого тому шеститомного зібрання творів М. Кропивницького (К., 1960).

Також у музейній колекції є інші цінні експонати: ескізи декорацій до вистав (ескіз задника «село»), режисерські замальовки мізансцен, зроблені власною рукою Кропивницького.

Велика ж кількість фотографій, що зберігаються у фондах музею, представляє реалії творчої діяльності Кропивницького-актора, з яких можна дослідити, яку акторську техніку митець використовував у створенні образів.

Це фотографії М. Кропивницького в ролях, – як портрети – актор у ролі, так і сцени з вистав за його участю.

Є також фотографії з повсякденного життя. Наприклад, фото 1890 р. Кропивницького зі своїми молодими акторами, серед яких Г. Борисоглібська, К. Вукотич, Є. Зарницька, Ф. Левицький, Л. Ліницька, І. Мар'яненко та інші. Згодом їх називатимуть другим поколінням корифеїв.

Зберігаються в музеї і рецензії, перші відгуки про мистецьку роботу трупи Кропивницького – це переважно вирізки з газет того часу. Дуже цікавий експонат – зошит, датований 1896 роком, з вклеєними в ньому газетними вирізками рецензій на вистави трупи Марка Кропивницького в Одесі, Житомирі, Харкові, Києві. В основному представлені вирізки з одеської періодики.

Також у музейній колекції зберігаються рукописи та машинописи спогадів сучасників Марка Кропивницького про нього. Наприклад, машинописи «3 моїх зустрічей» Н. М. Богомолець-Лазурської; «Початки українського театру на Зінов'ївщині. Про роботу Марка Кропивницького в Єлисаветграді» Наталії Бранер; машинопис статті «Марко Кропивницький і

Борис Грінченко» С. Єфремова, а також уривки з статті російською мовою під такою ж назвою з журналу «Русское богатство» 1910 р. (2 аркуші: ст.ст. 35–36, 39–40 ст.); «Читець і актор. Спогади очевидця» П. Коваленка, а також його ж рукопис (два зошити) «Про Марка Лукича Кропивницького». На 10 аркушах шкільного зошита написаний рукопис сучасника корифея, антрепренера Л. Сабініна під назвою «Уривок з моїх спогадів», присвячений саме Кропивницькому.

Цінний рукопис (зошит) «Спогади української артистки А. М. Войцехівської-Рассудової», в яких вона описує свій сценічний шлях у трупах Кропивницького, Садовського, Саксаганського, Деркача та ін. Актриса дає характеристику режисерам Кропивницькому і Садовському. Додатком до спогадів є склад труп Кропивницького, Садовського, Саксаганського, Деркача. Цей зошит був придбаний науковці музею придбали у актриси Войцехівської в 1947 році.

Наступний цікавий вид документів, що зберігається в архіві Марка Кропивницького, – це програми та афіші вистав його труп, з яких можна дослідити гастрольний графік цих труп та їх склад за різних періодів.

Найціннішими в колекції музею є меморіальні речі – особисті речі М. Кропивницького. Наприклад, золотий годинник, подарований шанувальниками його таланту (датований 1889 р.), сценічні костюми: жилетка до ролі Кукси з вистави «Пошилися в дурні», жупан до ролі Івана Непокритого з вистави «Дай серцеві волю...». Реквізит: кавказькі кинджали до ролей Кабиці з вистави «Чорноморці» Михайла Старицького і бойовий обладунок Тараса Бульби з однойменної драми за повістю Миколи Гоголя.

Надходили матеріали до фондів музею поступово. Процес збирання розпочався в перші роки заснування музейної комісії при мистецькому об'єднанні «Березіль». Самі березильці ходили до всіх, хто був пов'язаний з діяльністю корифеїв, а також і до них самих, та збирали й купували всі цінні (меморіальні) речі. 1926-го комплектування музейного фонду продовжив перший директор Українського театрального музею професор Петро Рудін. Наприклад, Марія Заньковецька до музею передала листи від М. Кропивницького, учень Кропивницького антрепренер О. Суслов та учень О. Сусллова – Л. Сабінін подарували музеєві примірники рукописів п'єс із своїми режисерськими нотатками, що сьогодні мають уже подвійну цінність.

Звичайно, і пізніше фонди музею поповнювалися новими надходженнями.

Частина колекції архіву М. Кропивницького представлена в постійно діючій експозиції музею.

Відтворено за спогадами сина Кропивницького – Володимира кабінет Марка Лукича Кропивницького. Цей меморіальний куточок дає змогу уявити робочу атмосферу, в якій працював і творив великий корифей.

Оскільки відомо, що М. Кропивницький мав власний музичний інструмент – фісгармонію, то в експозиції її представлено, хоч немає

певності, що це саме його власний інструмент. На книжкових полицях представлені видання улюблених творів – Т. Шевченка, В. Шекспіра. На столику – атрибути літературної праці. У вітрині – улюблена скрипка, яка супроводжувала Марка Лукича протягом усього життя.

Також у залі постійно діючої експозиції представлена широка галерея фотографій актора в ролях. Це, зокрема, і сатиричний Стецько зі «Сватання на Гончарівці» та комедійний Шельменко-денщик з п'єси Григорія Квітки-Основ'яненка, гостродраматичні образи Балтиза та Бичка з власних драм «Олеся» та «Глитай, або ж Павук».

У виставі «Дай серцю волю, заведе в неволю» Марко Кропивницький виконував роль парубка Івана Непокритого, сценічний костюм якого теж представлений в експозиції.

На портреті в рамі із кори дуба перед відвідувачами музею постає величний образ народного героя: Кропивницький – Тарас з вистави «Тарас Бульба». Поряд реквізит до вистави – козацька шабля та люлька.

Кропивницький є автором музики до власної п'єси «Невольник» за поемою Т. Шевченка, програму вистави та ноти можна також побачити в експозиції музею.

У 1903 р. Марко Кропивницький за станом здоров'я залишив трупу і більшість часу проводив у своєму маєтку – на хуторі «Затишок». Там він організував з селянськими дітьми театральний гурток та написав для них музичні вистави «Івасик Телесик» і «По щучому велінню». Відповідно в експозиції представлено автографи Кропивницького, а поряд його фото з маленькими акторами.

В експозиції розміщені афіші, програми вистав, режисером яких був М. Кропивницький.

Отже, архів Марка Кропивницького, що зберігається у фондах музею і представлений у постійно діючій експозиції, є багатovidовим та різноманітним, що дає можливість відвідувачам музею пізнавати, а науковцям – досліджувати життя і творчість видатного митця національного театру.

Також у музеї науковці-екскурсоводи проводять екскурсію «Корифеї українського театру», з якої можна дізнатись про життя і творчість Марка Кропивницького. Ця екскурсія призначається як для звичайних відвідувачів, так і для студентів профільних – театральних, культурологічних – навчальних закладів.

За допомогою наших фондів було написано велику кількість наукових публікацій. До фондових матеріалів звертаються при написанні дипломних робіт, кандидатських та докторських дисертацій.

¹ Долина П. Літературна спадщина М. Л. Кропивницький // Марко Лукич Кропивницький : Збірник статей, спогадів і матеріалів. – К. : "Мистецтво", 1955. – С. 510–523.

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА



Михайло РЕЗНІКОВИЧ

НАЛАШТУВАТИСЯ НА РОБОТУ

**(Хоч про що б я сьогодні казав,
варто це переводити на себе)**

У статті, викладеній у довільній формі тезисів-лекції, автор з позицій мистецької педагогіки аналізує внутрішнє творче життя артиста, процес роботи його, режисера й усієї команди над виставою. На прикладах конкретних постановок, досвіду визначних режисерів та мистецьких творів наголошено значення слова та жести, міри особистої відповідальності при зустрічі зі справжньою драматургією, важливість процесу підготовки до репетиції тощо.

Ключові слова: Г. Товстоногов, А. Ефрос, режисер, тема в мистецтві, драматургія, мова, художнє явище, мистецький твір.

В статье, изложенной в произвольной форме тезисов-лекции, автор с позиций художественной педагогики анализирует внутреннюю творческую жизнь артиста, процесс работы его, режиссёра и всей команды над спектаклем. На примерах конкретных постановок, опыта известных режиссёров и художественных произведений акцентировано значение слова и жеста, меры личной ответственности при встрече с настоящей драматургией, важность процесса подготовки к репетиции и другое.

Ключевые слова: Г. Товстоногов, А. Эфрос, режиссёр, тема в искусстве, драматургия, язык, явление искусства, художественное произведение.

The article is given in the free form of thesis and lectures. The author examines the inner life of the artist, the creative work process of the Director and the entire team over the performance. On the samples of the specific productions, the experience of outstanding film directors and artistic works he emphasizes the special meaning word and gesture, the degree of personal responsibility while meeting with a genuine dramaturgy, the importance of the process of preparation and rehearsals, etc.

Keywords: Tovstonogov, A. Efros, Director, subject in art, drama, language, art phenomena, artistic essay.

По всьому світові спостерігається епідемія, навіть пандемія, кітчу, тобто розвитку масової культури та **стрімке зростання рівня кризи високої культури і професійного мистецтва**.

Масова культура має дві складові частини: гроші та популярність понад усе.

Молодь «виховується» в основному телебаченням. Але там переважно панують неуки й профани. Без перебільшення кажучи, сучасне телебачення «відкидає» нас до **найжахливіших часів середньовічного невігластва**. В кращому разі, ми спостерігаємо тут стьоб та баламучення, а замість самоіронії – непристойне глузування з власних слабкостей.

Втім і театр скочується у бік подібного шоу та дилетантизму. Театр часто-густо видає себе за драматичний, але він насправді таким не є, оскільки йде на повіді в масовій культурі, яка все спрощує, принижує, опошлює...

Як цьому протистояти?.. Дуже просто. Наші духовні та професійні пріоритети в театрі мають бути високими. Цього треба прагнути.

Я хотів би відразу сформулювати головну проблему, яку надалі намагатимусь розкласти на складові. Ось таким чином, наша головна театральна проблема: **головний бич наших репетицій та вистав – БУКВАЛЬНІСТЬ**. Говоримо добре, органічно, якщо не збиваємося на скоромовку, не проковтуємо закінчення слів, хоча дуже часто грішимо саме цим, але коли не проковтуємо – то реально виходить те, що написано літерами тексту. Від цього – недоречні крапки та паузи. Зауважимо, що в житті ми говоримо майже без пауз, одним диханням, тривалими періодами, тому що мета – попереду. І тому в житті ми підсвідомо завжди маємо на увазі два об'єкти, а в театрі – часто-густо один, а то й три об'єкти. Якщо гумор, то це «Лазня» М. Зошенка. Але це вже тренінг, і все, що з ним пов'язано. Я пропоную замислитись над таким аспектом, аби з цієї точки зору переглянути артистові завдання й перспективи своєї ролі...

На сцені внутрішнє життя артиста в епізоді часто-густо, в кращому разі, відповідає змістові тексту, що промовляється, а також закладеним у ньому емоціям, які іноді підсвідомо він ілюструє.

Але **внутрішнє життя артиста має бути завжди якомога глибшим, гострішим, змістовнішим та найпотаємнішим**. В ньому має бути присутнім прагнення до потаємної мети, яка переважно перебуває завжди поза текстом.

Слова на сцені – лише маленька частка внутрішнього життя актора в ролі. Мету не вкладено в слова. Сьогодні я бачу **малу** турботу щодо змісту і проживання потаємного внутрішнього життя та **велику** стосовно того, з якою інтонацією буквально промовити слова. Але ця буквальність і вимовляння слів, а також наголошування кожної безглуздої паузи не є акторським професіоналізмом.

Саме цю «не-буквальність» нам, студентам режисерського факультету II курсу театального інституту, колись пояснював наш викладач, провідний

артист тодішнього Ленінградського Великого драматичного театру ім. М. Горького, Є. Лебедєв. Але я ніяк не зміг упоратися з двома об'єктами. Можливо, нашим педагогам із тренінгу варто знайти нові вправи стосовно того, як «тримати» кілька об'єктів разом із текстом. Є нескладна вправа – «Вартовий», але вона занадто складна щодо її реалізації.

Артист має оволодівати відчуттям правди. Він повинен мати бажання жити на сцені правдою і розуміти, як це складно, тому що має справу з чужими конфліктами, з чужими словами... Він повинен, зобов'язаний цього прагнути... Відчуття правди... І не вірити буквральності слів... Вслід за Б. Окуджавою можна сказати:

*...Не верьте погоде,
Когда затяжные дожди она льёт.
Не верьте пехоте,
Когда она бравые песни поёт,
Не верьте, не верьте...*

Отже, це аксіома. Артиста має непокоїти, якщо він буквально наслідує слова, бо він тоді ілюструє їх.

Друга нескладна річ. Розібратися і надалі прожити акторові хоча б головні події ролі через себе. Але саме цим артисти займаються формально, і не лише молоді. Хоча від сили проживання саме й народжуються слова... Скільки подій?.. Так, їх має бути багато. На практиці ж слова обертаються на скоромовку.

Рецепт є один: сісти, замислитися та визначити, що ж трапилось, повірити в це, а далі самостійно провести роботу з текстом, аби вимовити його на одному диханні... Хоча це й непросто.

Необхідно ламати, змінювати, шукати, знаходити індивідуальну методику підготовки та реалізації. Бо жодним чином не може артист виходити на сцену і безграмотно, поза ритмом, промовляти за текстом ролі, роблячи при цьому багато безглузких пауз, не підкоряючи текст одній думці та меті.

Дуже цікавим є визначення мистецтва старцями Оптиної пустині: «Мистецтво – це коли укладаються в домовину слова, звуки, колір... А потім приходить людина і воскрешає їх...» Ми **воскрешаємо** і слова, і звуки, і колір. Точніше, **маємо воскрешати**.

«Якби сцена була завширшки, як цирковий канат, тоді б знайшлося набагато менше бажаючих ходити нею» (Й.-В. Гете).

Режисер у рамках ідеальної моделі співпрацює зі своєю командою. І тільки тоді він досягає справжнього творчого результату. Як приклад, – телефільм С. Урсуляка «Ліквідація».

Наша розмова – це діалог, аби ми були більш-менш однією командою. І це потребує від усіх багато душевних рухів, включення, замислення. В іншому разі, – це просто лекція... Але лекція не потрібна.

Дуже важливо для режисера «потрапити до своєї теми». В саме те, що його

по-справжньому хвилює, збуджує, викликає різноманітні асоціації. В цьому разі є надія, що народиться справжня вистава. Але за однієї найважливішої умови. Якщо її – цю виставу, цю тему – підтримають артисти. Якщо ж вони не підтримають – все залишається на рівні намагань.

Чим ширше коло тем, які знаходять відгук у серці режисера, тим об'ємнішою є його художня палітра, тим вірогідніша можливість появи деякого продукту мистецтва. Тут і далі йдеться не про жанри, хоча хтось із режисерів має успіх саме у драмі, хтось у комедії, фарсі, водевілі, а хтось тяжіє до театру трагедії. Йдеться саме про тонку матерію реалізації в сценічному просторі, у коробці сцени, – сплаву гумору, іронії, навіть відсторонення від теми, від найрізноманітніших явищ життя людини в соціумі, що в різних аспектах буття притаманні режисерові й може бути втілене в різних жанрах.

Тверезе розуміння **власної теми** – одна з невід'ємних якостей режисерської професії, як і тверезе розуміння внутрішнього творчого руху у напрямі засвоєння нових тем, хоча цей вислів недостатньо точний. Скоріше, можна казати про те, що не слід замикатися тільки в тому, що болить та хвилює постійно, але намагатися виходити на нові кручені сходи взаємостосунків з довколишнім середовищем, тобто іноді хоча би теж тверезо ставити перед собою питання: чи не покидають мене сили розбурхувати найрізноманітніші прояви життя і мистецтва...

Тому для реалізації кожної теми необхідно знайти свої, власні виражальні засоби в усьому арсеналі сучасної режисури, починаючи від природи взаємодії з артистом у даному, конкретному сценічному матеріалі, тобто намацування власної природи почуттів – до принципів сценографії, костюмів, світла, видовищних рішень і знаходження при цьому особливого шарму атмосфери вистави, що є квінтесенцією теми...

Тут є рівно важливими як рух у розвитку теми, так і ясне розуміння того, чого я не можу торкатися, що мені не під силу, що не викликає справжнього відгуку в моїй душі.

Не менш, ніж режисерові, артистові важливо «натрапити» на свою тему: що саме в житті, в суспільстві його найбільш хвилює, відгукується в ньому. І розвивати, накопичувати в своєму мистецькому арсеналі обсяг цих тем... Як і в режисера, тут найстрашніше, коли взагалі немає теми, – ну, граю, ну, шалено працюю, – гроші заробляю, – і тоді – залишається бездуховне ремесло... Більш чи менш технічне... Якісь загальні слова: що хвилює в житті тощо.

При цьому дуже важливо не потонути у самовдоволенні, у самодостатності, – і артистові, й режисеру. Є самовдоволення відкрите, явне. Воно не завжди страшно. Найстрашнішим, найнебезпечнішим є самовдоволення внутрішнє, потаємне. Зовнішньо я такий «творчий», такий, який постійно шукає, судить усіх за найвищим рахунком мистецтва. Але внутрішньо –

самовдоволеній «всезнайка», який вже давно зупинився, жива «істина» в останній інстанції, «*всегда довольный сам собой...*» Про це говорив у своїх бесідах з нашим колективом А. М. Смелянський. Про те, що на кожному кроці на нас підстерігає заспокоєність. Цю аксіому в нашій творчості варто осмислити. Про це треба дбати.

Техніка. Артист всіма видами тренінгу повинен зняти із себе напруження і бути вільним на сцені. **Якщо у молодих є напруженість, коли вони виходять на сценічний майданчик**, то це свідчить про те, що час навчання у Професійній студії молодих акторів, яка є при Національному академічному театрі російської драми ім. Лесі Українки, був марним. Якщо в ритмі епізоду розмовляють погано, – теж навчання було марним... І чи варто продовжувати ці думки надалі?.. Ми дуже поблажливо ставимось до себе і часто-густо пробачаємо самим собі...

Дуже небезпечна для молодих, але не тільки для молодих, я б сказав, вражаюча тенденція для творчості, – **репетирувати тільки на репетиції**, тоді як головна робота – **МІЖ РЕПЕТИЦІЯМИ**, коли розвивають і закріплюють те, що знайдено на репетиції, а також те, про що домовились і пропонують щось якісно нове, власне, осмислене... Таким чином виникає **зворотний зв'язок** між артистом і режисером. Чому тільки режисер має постійно «заражати» артиста?.. Не тільки артистові має бути цікаво з режисером, але й режисерові – з вами, артистом.

Слід засвоїти, що призначення артиста на роль – тільки шанс, але ж ніяк не індульгенція...

І тому саме тут кілька слів про **СКЛАДИ**... Я не хочу нікого ляяти. Це просто факти. Як правило, один акторський склад працює на сцені, тоді як другий на репетиціях часто зазвичай відпочиває. І, виходячи на сцену, аби репетирувати, починає з нуля... Або майже з нуля. Це – глибокий провінціалізм... Є вечори, є ранесенькі ранки – це проблеми актора. Актор не має бути утриманцем.

Два акторських склади, з одного боку, – це минуле нашого театру, але з другого – шанс... У жодному дуже гарному театрі двох акторських складів реально не існує. А у Л. Додіна 50% репетиційного часу конкретної вистави – всі актори грають усі ролі...

Два склади. Не аксіома, що повинно з цього статись. І треба завжди казати: не сталося. І це вже справа артиста, якщо він хоче розібратися – чому?.. Ось, наприклад, артист нашого театру С. Москвін – талановитий артист, але вистава «Гравець» за Ф. Достоевським – це його біль...

Режисер – майстер конфлікту. Артист – майстер дії. Це поняття вбирає в себе як техніку, так і душу. Дуже часто режисер займається пошуком душевних рухів, але апарат артиста, його тіло не готові до цього. Хоча мають бути готовими...

Знову й знову – шлях роботи над текстом. У проміжках часу, вільного від репетицій.

За роль треба битися **«руками й ногами»**, як каже одна з героїнь п'єси О.Вампілова «Минулого літа у Чулимську», як несамовито билися молоді герої у виставі нашого театру «Молоді роки короля Людовіка XIV» за А. Дюма...

При цьому система роботи над роллю у персонажів головних та епізодичних різна... На цьому важливо призупинитися.

Саме тут ми впритул підходимо до проблеми **творчого та нетворчого**, – почуття утриманства в молодому артисті не на словах, а на ділі. Тому якщо на одну, другу, третю репетицію артист приходиться внутрішньо порожнім або напівпорожнім, то виникає питання: **«Навіщо?..»** І, як у розв'язанні питання між Україною і Росією з причин поставок газу, треба шукати альтернативу...

Ви маєте бажання грати – грайте. Не бажаєте... Не маєте змоги... Інша розмова...

Відповідь на питання щодо творчого та нетворчого приходиться через роки... Іноді студент чи молодий артист самі не розуміють масштабу свого творчого потенціалу. Мої випускники-артисти – О. Хорошко, О. Ісаєв, Г. Яськова, Ф. Летичевський, Т. Бойко... Людські якості та творчі здібності часто можуть не збігатися. Тому для тих, хто тільки-но закінчив акторський курс, все тільки починається.

І при цьому є ще одна найважливіша складова – **здоров'я**.

Справжня драматургія потребує подорожей всередину самого себе. В глибину. Тільки за цих умов на сцені виникатиме **ОДКРОВЕННЯ**. І, коли режисер береться до такої роботи, можливо, спочатку потрібно разом з артистами та художниками з'ясувати, чого ми бажаємо... Не хочемо банальності, не хочемо буквральності... Бо їх і без нас є величезна кількість. **Тому боротьбу зі штампами, з банальністю висловлення конфліктів має провадити кожна здібна людина:** артист, режисер, сценограф, – постійно. Цього позбавлено лише геніїв. **Сценограф** не повинен «обслуговувати» текст, надаючи лише місце дії. Є потреба у складних пошуках сценічного простору. **Артист і режисер** не мають ілюструвати конфлікти драми, також обслуговуючи лише текст. Але, у більшості випадків, ми його обслуговуємо. Упираємося в нього лобом і тому не «пірнаємо» до того живого життя, з якого він народився тощо... І найголовніше, – **навчитися не брехати самим собі...** Але ж брешемо... І ось тут приходиться момент, коли вже нічого неможливо висловити. А тільки – це **«те»**, або **«не те»**... І тут пошуки виражальних засобів як у сценографії, так і в акторських «зіткненнях» нескінченні. Часто-густо продуктивні... **Дуже важливо не набриднути одне одному.** Але це залежить від особистостей. Комусь цікаво працювати таким чином. Комусь – ні. Робота над виставою – шматок життя. Головний. Бо потім десятиліття життя, що промайнули, згадуються завдяки назвам вистав.

Або ж каботинство. Два приклади з режисерської практики Л. Додіна.

Актор каже: «Ви постійно вимагаєте від мене, аби я мислив, але я не можу. Від цього в мене станеться інсульт». Чи тенор відмовляється йти сходами донизу, оскільки його партія «йде вгору». Артист зберігається як творча особистість, поки в ньому живе дитяче начало...

За К. С. Станіславським, **«мистецтво – це те, в чому себе висловлює душа»**, тобто висловлює душевні та людські рухи життя... Живе почуття, живий рух... І сам К. С. Станіславський – це вічний бунт проти себе вчорашнього і навіть сьогоднішнього...

За Л. Додіним, у його транскрипції думок К. С. Станіславського, надзавдання – **це живий відчай від зіткнення з життям...** або жива надія, і у гармидері театральних буднів можна загубити ці живі істини нашого мистецтва.

Бо якщо немає розслідування душі – немає театру. І це аксіома. Сказати легко. Найважче займатися цим щоденно. В ролях... У «капуснику»... Займатися щоденно. І при цьому мати на увазі смішне запитання: **«Наскільки ви висловлюєте свою душу. Чи не обкрадаєте ви себе?»**.

Справжня драматургічна історія завжди захована за текстом п'єси, – 9/10 і 1/10. При цьому має бути безумовне людське хвилювання від цієї історії. Я утрирую, але робити вистави про «триклятих» капіталістів і добрих божевільних... Навіть беручи до уваги те, що справжня божевільня знаходиться за стінами. Все так. Або ж ставити про зраду Віри («Турдейська Манон» за Вс. Петровим). Чи сама Манон з роману абата Прево. Або ж дурепа Лаура «біситься з жиру», викидає коники («Її шалені чоловіки» за комедією Г. Ару «Лаура і Жаки»). **Треба знайти в п'єсі – «переджиття».**

Для артистів сьогодні найголовніше в творчому процесі, – виключаючи техніку, – **сенс змісту.** Він виявляє себе не відразу, далеко не на першій репетиції. Тоді – чи до нього «пробиватися», до цього змісту, повз штампи та банальності театральних формулювань, чи він залишається поза сферою акторської уваги і розуміння, а тому, природно, поза сферою реалізації. Пізнання змісту може призвести до нової реальності, **нової дійсності.**

Ось приклад. Борис («Турдейська Манон»): «Ти навчила мене цілуватися і жити...» Як ці слова зробити акторові своїми? Який переворот стався в душі? І як до цього прийти?.. Або ж що такого знає Моряк (з тієї ж «Манон») про свою дівчину, що ставить під сумнів її вірність йому?.. Все в минулому.

Є побутове самопочуття артиста, але ж є і позапобутове – художнє. «Ви маєте жити всюди, куди б не закинула вас мізансцена» (Б. В. Зон).

Найскладніший у театрі – **зворотний зв'язок.** Аби слова режисера не були порожніми, не падали у прірву. Для мене, режисера, ці слова не порожні. Під кожним моїм словом, – зміст. Я бачу те, про що говорю. Але як вчинити так, щоб слова ці були творчо засвоєні вами, артистами?.. Мені хотілося б, щоб ККД був якомога великим, але якщо він мінімальний – це вже акторська справа...

Комусь цікаво репетирувати через якийсь час після виходу прем'єри, а для когось це – смерть... Дуже часто ці постпрем'єрні репетиції в аспекті психологічному відкривають дещо нове і цікаве, якщо до цього ставитися творчо...

Вкрай важливо мислити та відшукувати подію в ролі, яка б змінила акторське життя, перевернула б його. Це питання має хвилювати кожного артиста впродовж усіх репетицій. І як цей удар пронести через усю виставу? Згадується вистава ВДТ ім. М. Горького «Холстомер» (повість Л. Толстого) за участю неперевершеного Є. Лебедева. У нашому випадку, – Ніна Олексіївна («Манон»). Для неї удар – сцена з пальтом. Але що ж змінилось, і як я, актриса, це проживаю? У видовищі також. Можливо, пішла, вибігла з вагона... Взагалі, що таке скупчення людей (дія відбувається у вагоні-теплушці під час війни), і як воно впливає на людські взаємини?

У виставі «Дивна місіс Севідж» Д. Патріка... Огідно, коли діти героїні погані, та й годі. Огідно, коли мешканці притулку – милі істоти. І це все. Нудно. Буденно. І плоско.

Ще раз про «Севідж...». Що перегорнуло життя кожного з мешканців притулку? Чому?.. За виконавицею ролі Севідж (І. Дука) постає життя. За іншими – мало життя. Всі вчинки в п'єсі завжди провокуються тією подією, яка перевернула життя. Навіть якщо це масовка...

І тому – гасло: «*Чуже життя граю, як власне...*» Але чи граю?..

Ось п'єса «Дядя Ваня» А. Чехова. Відставка професора Серебрякова. Крах ілюзій всієї родини. Тоді як у «Севідж...» – у кожного з героїв стався свій крах у житті.

І ще ось про що. У будь-якій казці закладено величезний духовний потенціал. Питання полягає в тому, як його буде реалізовано у видовищі та в артистах. Маємо такий конкретний, практичний приклад. У своїй роботі ми зіткнулися з п'єсою-казкою сучасного відомого російського поета і драматурга Г. Сапгіра «Шматочки по закуточках!». Ця казка – про справжні, фальшиві, уявні цінності, що є в людині. Про те, що є справжньою душевною щирістю. Про боягузтво. Про зраду. Персонажі казки – і Вовк, і Ведмідь, і Бик, – зраджують одного героя – Зайця. Кожен по-своєму. Кожен, виходячи з особистих інтересів. І як це схоже на людей. Та взагалі-то, казки – про людей. Не про тварин. Метафоричний рівень правди людських стосунків у цій казці, зокрема, не менш вагомий, ніж, скажімо, у «Дон Кіхоті». І хто з виконавців не дотягне, той не зіграє. Драматичний відчай Зайця від зради, – бо він повірив і Вовкові, і Ведмедеві, – має досягти свого апогею. Як його зіграти?.. В цьому рух ролі. Кажучи без жартів, Зайця тут зіграти не легше, аніж Гамлета чи Дон Кіхота, – така щільна палітра душевних рухів. І тільки потім приходить визволення. І Півневі теж нелегко. Він не знає, чи вплине на оточення його заклинання. Чи вистачить у нього сил.

У цій казці більш справді людяного, психологічно людяного, аніж

у багатьох «дорослих» п'єсах. Її не можна грати з «холодним носом», не включаючи всі душевні потужності артиста.

У технології та психології епізодів головне – знайти реальні перешкоди, які заважають допомогти Зайцеві. Саме такі ж обставини відправили на каторгу Дантеса, героя роману А. Дюма «Граф Монте-Крісто».

Висновки. По-перше, жодних тварин. Ми граємо людей з усіма їхніми слабкостями. Але ж уже згадуваний Є. Лебедєв не грав коня! І його партнерка у виставі, яскрава В. Ковель, створювала складний трагіко-комічний жіночий характер... По-друге, окрім Лисиці, у кожного персонажа нашої казки є чи має бути визначальна, головна риса характеру. Яка?..

Заєць – відкритий, добродушний, відгукується на людські нещастя, сприймає їх, як свої. Тому для нього це така страшна катастрофа, коли Лисиця виганяє його з домівки. І як грати цю катастрофу?..

Казку слід грати просто, жваво, голосно. «...Як для дорослих, тільки краще...»

Для Бика, мені здається, головне: здрейфив. Виникнення боягузтва, його розвиток... Людського боягузтва. Це окрема сцена, а не просто епізод – «утік». І чого він здрейфив? Чого він, як персонаж, боїться в житті, від чого в нього синдром боягузтва? А чого я – як виконавець?..

У виставі в кожного є багато дійових видовищних моментів... У Ведмедя, у Вовка має бути наявним гостре почуття справедливості, співчуття, а тема їхніх епізодів: на що вони проміняли ці почуття. Вони купились на обіцянки Лисиці, на її брехню. Що вона запропонувала їм в обмін? Де їхнє слабке місце, де «п'ята Ахіллеса»? А у вас, виконавців, де?..

Вистава має бути про справжнє, **дійове** почуття справедливості, співчуття, а також про уявне і як легко це проміняти на підлабузництво, на матеріальні блага. Про справжню людську хоробрість, уявну (Бик). Рух характеру Зайця. Про те, що життя непередбачуване. І позбавлення настає несподівано.

Я певен, що кожний вихід на сцену в нашому театрі – це подарунок не тільки для молоді. Про це треба постійно пам'ятати.

Сторонитися цинізму. Байдужості. Заспокоєння.

Наступ на психологічний театр здійснюється не тільки з боку масової культури, не тільки від тих режисерів, які насаджують кітч та впроваджують форми раціонального, другорядного західного театру, а й від цілої зграї людей, які пишуть про театр, які піднімають на щит низькопробність, вульгарність, явну спекуляцію.

Чим іще приваблює «Севідж...»? У п'єсі є велика кількість справжніх учинків. Так ось, якщо всі ці вчинки зробити своїми, «напоїти» їх власною живою кров'ю, – вистава стане цікавою.

Для мене «Севідж...» – це вистава не про добрих і поганих, але це людська історія, де немає винних та невинних, це історія – про «шалений, шалений, шалений, шалений світ» (якщо брати до уваги відомий американський

фільм 1963 р. за участю С. Трейсі). Можливо, конкретніше, – вистава про США, батьківщину нещодавньої фінансової кризи.

Можливо, головне в «Севідж...» після появи героїні – виникнення у всіх передчуття бід, і через це передчуття грається вся вистава. Це – неосмислена тривога... Її нелегко відчутти, і знайти, і реалізувати кожному, але вона надасть атмосферу поза текстом, ту атмосферу, без якої вистава буквальна... Рівень внутрішнього напруження у виставі має бути величезним.

У чому полягає особливість мешканців притулку в «Севідж...»? В тому, що вони не хлопчачки та дівчатка. Кожен з них пережив глибокий моральний, і навіть фізичний стрес, що вплинуло на їхню психіку. Міра їхнього негаразду величезна. Через цей стрес, через цей негаразд мають грати свої ролі всі актори. І тільки про себе. Поки що цей стрес спостерігається у характерах, створених І. Дукою, Н. Ковязіною, трохи – у грі О. Єни.

*...Жаль королеви, такой молодой,
За одну ночь она стала седой...*

Такий самий стрес довелося пережити всім, без винятку, героям «Манон...».

Свого часу А. В. Ефрос і писав, і говорив про те, яким важливим є зміст і яка це складна річ – виявлення змісту п'єси, осмислення конфліктів... Але зараз у театральному обігові – **порожнє слово, неосмислене слово**, без глибини, без почуття, що його породило. Тоді як зміст та мотив слова, яке промовляється зі сцени, часто сховані. І глибоко.

За А. М. Смелянським, у виставі мають бути присутні дорогі секунди живого життя, духовного життя, живого людського мовлення, що відбувається тієї секунди. І чим більше тих секунд, тим багатше та найемоційніше сприйняття глядачем вистави. Заради них – увесь «город», як кажуть... Ми все тісніше наближаємось до театру **процесу**. Ми в театрі дуже часто говоримо про те, чого не знаємо, чи мало знаємо чого не розуміємо... Як у «Гамлеті», – «*слова, слова, слова...*». Але за чужими словами мають стояти власні думки... Знову й знову нас має мучити питання: **навіщо я це кажу**, в якій глибині душі народилось це слово?

Я завжди кажу моїм студентам, що весь процес навчання – це шлях до себе... До себе, потаємного, до вияву тих почуттів, учинків, емоцій, що їх би ти власноруч, можливо, від себе не чекав, але вони дримають у твоїй душі, у твоїй підсвідомості. Це шлях до пізнання самого себе. Власне, театр тільки продовжує цю тему: **«пізнання себе та світу навколо»**.

Театр – музика людських пристрастей, музика людських взаємостосунків... І тому гоголівське – «*крізь себе*» означає «крізь серце»... В принципі, все просто. Людина промовляє на сцені слово – **і ти віриш навіть не тільки слову, а й тому, що стоїть за ним**. І що це – вистраждане слово. Або – не віриш.

У виставі «Севідж...» – три оркестри лунають одночасно. Один – мешканці

притулку і сама Севідж. Другий – її діти. Третій – лікар і медична сестра. І ось ці три оркестри мають злитися воедино. У першому і третьому – головна тема – співчуття. Але ж що таке – «співчуття»? І наскільки кожен із учасників вистави здатен на нього?

У виставі є два вражаючих драматургічних моменти. **Як дарують подарунки і як приймають на себе удар всі мешканці.** Якщо знайти міру індивідуальної душевної ширості в цих учинках, то це обернеться багатьма новелами, кожна з яких можна буде назвати ім'ям персонажа. Тут необхідна особиста, виняткова імпровізація вчинків. Тут необхідно «вистрибнути з себе». При цьому на кожній репетиції пробу з подарунками та з «подвигом Матросова» варто спробувати по-різному. А дітей можна зіграти лише в тій ситуації, коли вони не можуть так надалі жити, тобто через особисту драму кожного. Але ніяк не через сварку, ненависть, непримиренність.

Можливо, це виявиться дивним, але треба позбутися того відчуття, що я когось граю... Нікого я не граю. Я маю помістити свою долю у долю персонажа. Чи, навпаки, долю персонажа – в свою. Але це стосується не тільки «Севідж...», – кожної вистави, яку ми репетируємо.

На прикладі «Севідж...» можна зосередитись на вічних проблемах буття. Але ж можна залишитися на рівні традиційної мелодрами. Тому що самопожертвування – проблема вічна. І потрясіння від втрат – теж вічна проблема... не кажучи вже про співчуття.

А в «Манон...» – п'ять чи шість різних оркестрів... Ці оркестри – вияв відчаю чи вияв щастя, болю, самопожертви. Але для цього потрібна така потужна віддача душевних сил у кожному епізоді. В кожній події. І знову непросто запитання: *«Що таке людський відчай, і чи готовий я проживати його гостро на сцені? Чи приблизно?»*

Процес роботи над «Манон...»... Що може тут хвилювати сьогодні? Це питання складне. Якщо відповідь не літературознавча. Практично так само, як у Л. Толстого, – «Війна і світ людей». «Манон...» – це ланцюг імпровізацій на тему кохання, ненависті, відчаю, самотності, душевного благородства... **Так, необхідні перевантаження в репетиційному процесі.** Молоді взагалі потребують перевантаження. Інтелектуального, душевного, фізичного. Як футболісти. Без заспокоєння...

«Вся історія справжнього таланту – суцільний ланцюг невдач» (Т. Манн). Тоді як для посередності, природно, суцільний ланцюг триумфів...

Є два типи театрів. Один – ансамбль. Або актор-герой та дресирований гарнір, – це інший театр. А. Роговцева і В. Заклунна – різні долі... Найпрекрасніше в театрі ансамблю – **АЗАРТ!..**

Азарт молодих, аби переграти майстрів. Азарт майстрів, – не поступитися, завжди бути молодими у мистецтві! Якщо це є – театр живий!.. І цьому треба віддати ЖИТТЯ. Таку назву має книжка К. С. Станіславського – «Мое життя в мистецтві», а не діяльність, наприклад... Театр – як сенс буття.

У К. С. Станіславського можна знайти будь-які слова, на всі часи, але для мене, можливо, головні його слова: «Знайти неможливо, шукати – потрібно». Шукати в «Севідж...», у «Манон...», у казці... Дуже важливо шукати та знайти людяне в комедії М. Камолетті «Родинна вечера». Тут знов є азарт. Це глибоко психологічна вистава. К. С. Станіславський завжди шукав живе... Жахливість нашої професії полягає в тому, що те, яке сьогодні є живим, завтра – мертво... Артист не може бути благополучним. Внутрішньо...

«А вы noctюрн сыграть могли бы на флейте водосточных труб...» (В. Маяковський). А ви зможете – «над вымыслом слезами обольюсь...» (О. Пушкін). Для артиста найважливіше самому бути відкритим для потрясінь, перебувати у стані приголомшення... Аби надалі, можливо, приголомшувати інших... Низький поріг болю... Велика дитяча душевна уразливість...

Знову Борис («Манон...»): «Я не можу без цього... Я збожеволю від цього...»

«Після відходу артиста зі сцени, в нього мають бовтатися шматки „живих нервів“...» (А. Ефрос).

Мова. Легато і кантілена. Кантілена – це думка. Що довша думка – довша й кантілена. «Акторська мова має бути природною і звучною». Знову кажу, якщо за рік чи роки в Студії молоді цього не засвоїли, – це їхні проблеми.

Як реальність – жодної думки. Тисяча зайвих наголосів. Зуботичин. Суцільні приголосні. І перекривляння партнера – як ознака провінційності. (Як приклад, наша вистава «Ревізор» М. Гоголя).

Проблема наскрізної дії артиста – однієї мети, однієї пристрасті в епізоді, – гостро актуальна і в наших репетиціях, і в наших виставах. Тобто текст часто не підкорено таємній меті, і тому він – важкий і буквальный.

Такими рисами відзначався Ленінградський ВДТ ім. М. Горького від «Современника» впродовж 1960–1970-х років.

Наявність неповторної інтонації. Пластика. Жест. Приклад: фільм «Дев'ять днів одного року». М. Плотников, І. Смоктуновський.

Реально побутова, брудна мова «вискакує» на перший план у будь-якій виставі. Будь-якого автора.

Велика міра особистої відповідальності при зустрічі зі справжньою драматургією. **Якщо чесно, стає боязко, що не дотягнешся...** Але наша казка Г. Сапгіра – це теж чудова драматургія... І це також треба розуміти. Не «замахуватися», як казав герой Є. Євстигнєєва у фільмі «Стережись автомобіля». **Але, на жаль, «замахуються» часто-густо...** В театрі, в інституті, не розуміючи, навіть не уявляючи собі масштабів перешкод, які постають на шляху реалізації.

Бо треба духовно вийти на рівень мислення автора, на рівень почуттів автора, наблизитися до них, дотягнутися... В нашій казці в автора є серце,

є іронія, є біль... Тому ця робота – величезна... **В будь-якій справжній драматургії почуття не побутові, вчинки не побутові, – виняткові.** До них дострибнути...

У цьому сенсі вічною є формула Г. О. Товстоногова: *«Класичну п'єсу грати – як сучасну. Сучасну – як класичну»*. І він сам подав два грандіозних приклади: «П'ять вечорів» О. Володіна і «Міщани» М. Горького. Але ось на цьому варто зупинитися ретельніше...

Казка. Весь епізод з Ведмедем про те, як підкуповують людей. Як люди, йдучи на компроміси, відмовляються від своїх переконань. І виникає аморальність...

Є роль, за якою стоїть доля, і є роль без долі. У переважній більшості випадків це залежить від самого артиста: зробити так, аби в ролі виявилась доля людини. Привнести в роль що-небудь із власної долі...

У «Манон...» у кожній ролі є своя доля, варто її тільки розкрити. У «Севідж...» також, і у казці, і в «Лаурі...»...

Ще одну якість слід виховувати – гнучкість, тобто здатність сприймати пропозиції режисера, зробити їх власними, реалізувати, тобто – **почути**.

Але можна грати будь-який жанр, – і казку теж, – як водевільний абсурд, сентиментальний абсурд, мелодраматичний...

Є **танцювальний тренінг**, – у будь-який рух включено все тіло, **акторський**, – уява тощо, **акробатичний**, надалі – гекзаметр, кантилена, тобто голосовий тренінг... Найважливіші речі для артиста... Тренінг – дитинство артиста. І він має супроводжувати його все життя...

У процесі експлуатації вистава має змінюватися внутрішньо – це важливо – або поглиблюватися. Чи розпадатися. Але змінюватися обов'язково... А якщо чесно про наші вистави, – то вони як?...

І ще важливо засвоїти одну просту річ: на майданчику – я вже не кажу про виставу, – артисти мають допомагати один одному, відгукуватися на поклик партнера і бути напоготові до проби. Сказати – це легко, а ось здійснити... Діалог – проба – сидячи. Діалог – проба – стоячи. Діалог – проба – в русі. В танці... В пантомімі. Але спочатку зрозуміти, засвоїти: **«що»...** Що грати...

У Бориса («Манон...») – другий монолог – тяжке визнання своєї хвороби, або щастя від того, що все сталося, від чого запаморочення, і «весь світ у волошках»... Але головне – що змусило його написати. Хоча він зміг би просто сказати, або не сказати...

Слово, слово... Звідки виникло слово?.. Від якого почуття, від якого імпульсу... За Е. Гемінґвеєм: *«Гарна проза – дев'ять десятих під водою, одна десята над водою»*. Так це проза, а що ж казати про драму, де слово підібране більш ретельно... Як розгадати оці дев'ять десятих, що сховані під водою?.. Як знайти та прожити мотив виникнення цього слова... Що йому передувало?..

Зіграти по-справжньому можна лише те, що ти пережив чи зможеш пережити, – тут набуває сили могутність уявлень, асоціацій... Це стосується будь-якої роботи. Деяка поправка на жанр. Але не п'єси, а вистави. Політ уяви. Її розвиток, і все, що сприятиме цьому.

На репетиціях вкрай потрібно одну й ту саму сцену випробувати по-різному, різними ходами, не заспокоюватися, і артисти мають бути до цього готові. Із варіантів виникає те, що шукається.

У поганому чи середньому театрі грають сюжет. У гарному – досліджують автора. В дуже гарному, – досліджуючи автора, – ти починаєш досліджувати себе. На що ти здатен. На які вчинки?.. Їхнє вимірювання. Їх максималізм. І якщо є клепка в голові, ти починаєш щось міркувати сам... Де на сьогодні твоя межа душевної ширості, безкорисливості, зради тощо...

Будь-яка вистава створюється заради розповіді про життя людини. Про її проблеми. Не про те, хто добрий, а хто поганий, а про те, що є всередині людини і як вона стикається з собі подібними через гострі життєві ситуації, через конфлікти.

Взагалі головне в театрі – подолання театру. Театральності як такої. Тоді як вона у більшості випадків і в режисера, і в артиста буквально лізе зі всіх дірок. Ось молоді... Чи все вони «взяли», що змогли, за рік чи роки перебування в театрі, що прогавили?.. І чи можна наздогнати?..

Два слова стосовно імпровізації. Імпровізація – це моя сьогоднішня, наголошую, сьогоднішня реакція на вчинки партнера, або на подію, – удар, що відбувається. Немає події – немає імпровізації. Імпровізація – вияв психіки, нервової системи, біоенергетики...

Найпростіший приклад у «Лаурі...» («Її шалені чоловіки»). Вона б'є чоловіка листом. Або *«пальто»* в *«Манон...»*. Подарунки в *«Севідж...»*. Взагалі будь-який дійовий акт може виявитись по-імпровізаційному живим, а може не виявитись. Імпровізація, як правило, народжується від потрясіння. Але може і не народитися.

Ми досить часто намагаємось навчити артистів якнайкраще зробити саме неправильне. Мужність полягає у тому, аби поглянути на себе збоку і замислитися: чи правильно те, що я запропонував. Бо те, що ми іноді пропонуємо, не завжди є правильним. Рецепт один: знову й знову розбиратися в тому, що відбувається. **Переказувати в усіх подробицях.** Затягти до переказу артистів. Докопатися в тому, що відбувається, до дрібниць, до **мотивів потаємних.** Змусити «пестощами та казками» переказувати... Артист гадає, що він усе розуміє і його марно катують. Втягнути. Примусити втягнутися...

«Севідж...». Що ж сталось у цих двох дійових сценах? А в сцені, коли вона (героїня) зізнається, де зберігаються її цінні папери... Тут несподіваність, – справжня, **приголомшлива** ласка та ніжність її до дітей... Що таке жіноча **приголомшлива** ласка?..

Підвалиною кожного мистецького явища є людське потрясіння. Гігантська кількість потрясінь у «Лаури...». І завжди до подібного потрясіння є поштовх. Який же він для кожного в цих двох епізодах?.. А в сцені з дітьми? А потрясіння Севідж від того, якими жорстокими можуть бути діти? А ще в артиста є свій природній темперамент, але на сцені він чомусь користується фальшивим, театральним. І у виставі «Дивна місіс Севідж» це є.

Аналізування поза пробою не має сенсу. І ще театр – це багато в чому мистецтво зробити неможливе.

А у «Лаури і Жаках» («Її шалені чоловіки») – три різних Сюзанни (позасценічні персонажі), і як з ними розмовляти по телефону... Кожного разу інше пристосування, інша історія взаємостосунків. Яка?.. Головне питання: яка Сюзанна... І мої з нею стосунки... І ніжність, і просто природа розмовляти з чоловіком інша... А від Сюзанни – якої? – іноді залежність, іноді повага... І міра довіри інша.

І ще пластика. **Танець допомагає ідеально відчувати своє тіло.** І це стосується не тільки наймолодших, але й студійців. Ось усі учасники «Лаури...» – 30 хвилин класичного танцю щодня. Тут ще дуже важливо просто професійно «розділити» всі телефонні розмови. Як Лаури, так і Жака. В цьому немає нічого безмежно важкого. Просто треба мислити. Написати, що говорить партнер по телефону, виходячи за подіями із логіки конфлікту, йому відповідати.

Я провів кілька репетицій «Лаури...», а до того – вистави «Останнє кохання» В. Мухарьямова. Репетиції були доволі жорсткі. Тут артисти максимально витрачали фізичні сили. Але ж так і має бути. Тому кожен з артистів повинен не тільки ретельно готуватися до репетицій, а й берегти своє здоров'я.

Без чого не можна зіграти персонажам-чоловікам у «Лаури...»?.. Без іронії та смутного гумору з приводу природності жіночих зрад. Без деякої іронії щодо себе. Без іронічного світлого смутку з приводу того, що не тільки ми, чоловіки, зраджуємо, а й нас зраджують жінки. Без ностальгії з приводу того, що вже ніколи не повернеться... Молодості, ідеальної жінки, яка пройшла повз. Це – початок і фінал.

Однак для цього текст ролі на одному диханні має не тільки відскакувати від зубів, він має бути легким, «повітряним», нібито між іншим, треба знати, про що ми говоримо. Не «ляскати обличчям». Скажений ритм, повільний темп і діяльність розуму.

І ще, який ККД у репетиціях. Чи не забагато я відпочиваю, тоді як режисер займається з партнером.

Казка. Заець – не як всі. Півень – не як всі. І що це таке? Ось О. Янковський від імені свого героя Мюнхгаузена каже: «Я не як усі...» Що це таке? І взагалі, дослідження феномена О. Янковського.

Щоразу на сцені має відбуватися дещо людяне, але не піднесено театральне.

І це слід засвоювати, це має стати потребою. Сцена – концентрований вираз людської логіки... І найважливіше – завжди намацувати індивідуальність спілкування людини з людиною, іноді навіть гіперболізуючи ознаку спілкування...

Під час роботи над роллю потрібно хоч раз щось відчувти. Щось індивідуальне, поза текстом, поза логікою, і надалі не відпускати від себе це почуття, намагатися жити ним...

Заповіт К. С. Станіславського на всі часи і на всі нюанси театрального життя: **«Ніколи не читайте п'єсу візникові».**

Щодо поточних вистав: не можна грати їх «жваво». Все знаючи, не привносячи до них чогось власного, сьогоднішнього, людського. Не можна грати, як учора. Ми про це знаємо, однак гармидер життя затуляє... І граємо, як позавчора... «Ревізор» М. Гоголя, «№ 13» Р. Куні, «Тепленьке місце» О. Островського...

І ще дуже важливо зрозуміти про «час вистави». Те, який він, час?.. Який був учора, сьогодні, завтра... Ось «Пані міністерша» Б. Нушича – про який час?.. Чи «Фернандо Крапп...» Т. Дорста?.. Чи «Севідж...» Д. Патріка. І так далі... Якщо серйозно замислитися, то у виставі щось зміниться. **Жива вистава завжди живиться від життя.** Мертва – перебуває у хмарах.

У **«Манон...»** дуже важливо грати дотичність. Підхід до неї. Саме дотичність. І післясмак... Як довго він триває...

Взагалі-то ми знаємо, що «театр має потрясати». Це за А. Чеховим. Але в реальності?.. Чи відбувається це?.. Дуже рідко. І ще питання: що це за потрясіння? В манері режисера А. Жолдака теж є потрясіння, після якого ходити до його театру немає бажання... **Бути по-справжньому артистом нашого театру можна, лише відчувши систему потрясінь на сценічному майданчику,** доторкнувшись і утворювавши до них шлях методом своєї роботи. Хоча це й важко. І тут – знову, кого наскільки вистачає. Хтось має цих душевних рухів забагато. Комуś – треба їх розвивати. А хтось лінується або не замислюється.

Репетиція – не тільки «любов моя», це глибоко інтимний процес, де потрібно відкриватися й відкриватися, іноді до шаленства, до безсоромності, аби щось вийшло. Але для цього треба створити відповідну атмосферу однодумності чи принаймні товаришування. Інакше не відкриєшся. Тому виникає проблема, коли репетиція здійснюється з «чужинцями»... Людська довіра на репетиції – найважливіша річ. А іноді в академічних театрах сходяться вороги. Артисти, які ненавидять одне одного. У випадку, коли це генії, – щось досягається. А якщо не генії?.. Яка ж уже тут відкритість...

Справжні репетиції можуть омолоджувати, а можуть старити... А молодих – без досвіду – дотичності теж справжньої до невідомих пристрастей, конфліктів, – може старити. Вони, репетиції, обертаються на щось більш важке. І перше, і друге – корисне... Головне на репетиції – набуття досвіду,

а не тільки гадання: «відбулося—не відбулося». Тим більш, що до того, що відбулося сьогодні, завтра треба підходити іншим шляхом. (Як, наприклад артистка Н. Доля в показах «Манон...».)

На репетиції процеси відбуваються вкрай різні. Є артисти, які зосереджені тільки на собі. Інші, подолавши шлях зосередженості, вже сприймають партнера. І він їм уже потрібен. Хоч не завжди. Однак будь-яка серйозна репетиція надає можливість і навіть konieczність дізнатися про себе щось нове, про свою душу, про свої імпульси.

Почути на сценічному майданчику партнера, просто по-людському, — велике мистецтво, а не вдавати, що ти нібито його чуєш, як це часто-густо трапляється. Тому що, почувши по-справжньому, ти віднайдеши у собі зміни, хоча б і в малому. А якщо ти тільки уявляєш, що чуєш партнера, то нічого не станеться. У процесі роботи над роллю взагалі слід чогось позбуватися. А — важко. Якщо тільки намагаючись зрозуміти, саме від чого...

Недобрі очі. Це явище неприйнятне. Причому спостерігається воно в основному в молодих... Я нарахував кілька випадків такої конфліктності під час моїх зауважень. Лютість від того, що від тебе щось вимагають, хоча в тебе все добре. Тобто є очі, які не намагаються щось зрозуміти. Над цим молодим варто замислитись. Що це: автоматизм сприйняття чи тільки ці запити у вас. Я все ж таки вважаю, — автоматизм, а запити вище... Треба якимсь чином зрозуміти, над чим слід іронізувати, а над чим — ні. Наді мною — **ТАК!** А щодо переписування ролі кілька разів?.. Приклади — Ю. Толубєєв, Е. Гопкінс.

А втім, із лютістю не можна жартувати. Бо це явище далеко не творче. Процес зауважень режисера артистові — завжди діалог. Артисти з власною завищеною самооцінкою та деякою, скажімо так, обмеженістю творчого душевного потенціалу, якщо вони не генії, — театрові не потрібні.

Є очі, які все сприймають, очі розгублені, смутні, очі, які не все розуміють, але намагаються зрозуміти, очі, в яких спостерігається діалог, — радісні.

Для роботи підсвідомості потрібна пауза. Тоді як без роботи підсвідомості роль та вистава в цілому буквальні.

Ось уривок з листа В. Жуковського до П. В'яземського щодо Є. Баратинського: *«Он споткнулся на неровной дороге, а забежал на неё, т.к. не было хранителя, который с любовью остановил его и указал другую дорогу. Но он не упал. Он — поэт!.. Несчастье это случилось, когда он ещё не был знаком ни с собою, ни с достоинством жизни... Испытав горечь вины, он уже никогда не будет порочным. Может быть, он будет надёжнее многих чистых...»*

Найголовніше тут: *«не був знайомий із собою»*. Саме так, як артист на початку свого шляху, чи як студент театрального інституту.

В. Жуковський. 3 листів до О. Пушкіна:

«...Ты создан попасть в боги — вперёд. Крылья у души есть! Вышины она не побоится... Дай свободу этим крыльям, и небо твоё. Когда подумаю, какое

можешь состряпать для себя будущее, то сердце разогревается надеждою за тебя...»

{З приводу сварки з батьком}. «...*На всё, что с тобою случилось, и что ты сам на себя навёл, у меня один ответ, — поэзия. Ты имеешь не дарование, а гений. Ты богач, у тебя есть неотъемлемое средство быть выше незаслуженного несчастья и обратить в добро заслуженное. Ты более, нежели кто-нибудь, можешь и обязан иметь нравственное достоинство. Ты рождён быть великим поэтом, будь же этого достоин».*

«...Глуго и низко не уважать жизнь. Прошу не упрямиться и не играть безрассудно жизнью и не сердить дружбы, которой твоя жизнь дорога. До сих пор ты тратил её с недостойною тебя и с оскорбительною для нас расточительностью, тратил и физически, и нравственно. Пора уняться.

...Прошу покорнейше, уважать свою жизнь и помнить, что можешь сделать в ней много прекрасного, несмотря ни на какие обстоятельства».

«Манон...»... Звичайно, що досить тривалий час у процесі репетицій виконавець ролі Бориса та інші артисти, окрім головних героїв, **зосереджені на собі**. Має значення найпродуктивніше пройти весь цей шлях, засвоюючи зміст слів (тих, які я промовляю), зміст моїх вчинків, а також минуле, — мотиви, звідки воно виникло. І пошуки виразних митей минулого життя, **ударів** минулого життя. Іноді роль «лягає» на тебе, і робота йде на лад, легко, радісно, навіть непомітно... Але так буває не дуже часто. І залежить це ще й від міри досвіду, сили досвіду.

На кожній репетиції ти маєш вирішити багато питань, прийняти багато рішень, маючи на увазі кінцевий результат. Тому що від правильності прийнятих рішень залежатиме весь рух репетиційної роботи. Що сказати артистові сьогодні, а що — пізніше. Наскільки продуктивно наполягати на кінцевому результаті сьогодні. Куди «підштовхнути» артиста в імprovізації. Наскільки він готовий до сміливих рішень. Що випустити, що відзначити, на чому наполягти, — наскільки доцільно «вимотати» артиста до виснаження або пощадити його. В який момент треба зупинитися, аби «не зарепетирувати». А в який момент — взагалі відійти вбік. У пісню. У танець. Щоб звідти прийти вже до правильного самопочуття. Але **самопочуття, хай найправдивіше, — це тільки половина справи, якщо немає намагання щось отримати від партнера**, — реального чи уявного. Але — **ЩО?..** Ось найголовніше питання. Це «щось» так іноді глибоко заховано. І тоді виникає банальне, але насправді найважливіше питання: **про що грати?..** До нього треба звертатися на кожному етапі роботи... Воно визначає спосіб виражальних засобів та енергію пристрасі.

«Манон...». **Якщо є одна добра спроба** — правильна, точна, емоційна, не слід думати, що цей епізод, ця сцена у мене «в кишені», та заспокоюватися, відкладаючи її, не думаючи про неї, не шукаючи чогось нового, випробовуючи це нове. Неможливо через якийсь час зіграти сцену, як колись раніше...

«Манон...». Неможливо «живитися» тільки режисером. Треба ще й **відавати режисерові**, приносити, а для цього треба думати про роль. Роль – шматок життя. Закон єдиний: **репетиція має бути живою. Сьогодні не можна, як учора. Як тільки** вчора. Щось має обов'язково змінитися. І тут немає рецепта, як добре зіграти роль. Ось маршрут, напрямок шляху... На цьому шляху, крім акторської техніки, з якою у вас є проблеми, є також розкріпачення уяви, здатність імпровізувати, пропонувати, проживати варіанти... І вистава має бути живою.

Вкрай важливе питання процесу **підготовки до репетиції**, аби виникла ниточка живого зв'язку, але без повного розкріпачення цього не станеться, а також без віри у свої власні сили, – на що ти здатен. Проте ця віра не схожа на самодостатність. Спробувати по-іншому можна тільки зібравши до купи велику волю і зосередженість. **Інакше – «автомат» того, як вчора... Інерція репетиційного процесу** – жахлива річ. Пастка, до якої можуть потрапити найобдарованіші... Тому – фундаментальна підготовка до репетиції. Фундаментальна! Питання тільки: **ЯК?**

Ми недооцінюємо наш репертуарний театр. І можливість репетирувати довго та й разом... Недооцінюємо віддачу режисера.

«Манон...». Переказувати історію як шматок життя. І які асоціації... Причому всі учасники.. Про всі долі. Головне вміти **знайти** в матеріалі драматургії, ролі. Чим найбільше виявлено, тим більша вірогідність зіграти жваво. **Іноді штамп сильніший за актора**. Це мене найбільше хвилює, викликає протест... Штраус. Електра. Клітемнестра. Штамп – діти в «Севідж...» У «Манон...» штамп – це **поганий Левіт, грубий Розай...** Якщо Розай грубий, то звідки народжується друга сцена, – через біль втрати... Штамп – Хазяйка. Погана. В усіх ніжностях вона така, що вивернута навиворіт. Віра (вона ж Манон) – це Наташа Ростова. І вони обидві – **відають!..** Взагалі до кожного в «Манон...» адресоване запитання: **«Що я можу віддати в ніжності, у безкорисливості почутті, у пристрасті?..»** І віддати.

Діти в «Севідж...», можливо, через ніжність. Жах капіталізму або жах життя. Так можна дійти висновку, що Манон – шльондра, як і Віра також.

Навіть у «Лаурі і Жаках» – розставання, прощання з кожним чоловіком особливе. Його треба знайти. І реакція Лаури на те, що чоловік про все знає, – особлива... І ревності – особливі з кожним. І співчуття особливе. І нічого не залишати для себе, тому що, як водиться, нібито французька жінка – холодна. Раціональна. Але ж була Едіт Піаф. Таким чином, про що грати? Про холодну хтивість на тваринному рівні Лаури або про Едіт Піаф, у якої багато було чоловіків-коханців. Вона шукала... Головне в Лаурі – мінливість. Вона схожа на хвилю. Накотиться. Відступить. І з Клодом вона поводить неадекватно. Але ж які тут різні – **«Так»** і **«Ні»**.

Повітря та атмосфера наших вистав. Що їх споріднює? Глибока зосередженість і готовність до дії.

Читати п'єсу!.. Знову й знову!.. Не роль – п'єсу!.. На різних етапах роботи. Вчитуватися... Замислюватися... І тоді щось відкриється... Для цього потрібно вміти визволяти мозок у житті від життя.

«Манон...». Можливо, Левіт дарує Вірі дзвіночок!.. Коли він від'їздить!.. Можливо, Віра танцює на пуантах в уяві Героя, після того, як він поїхав... Можливо, дзвіночок пізніше виникає в руках Манон. І вона його дзвоном кличе Де Гріє. Яка гра. Потім Де Гріє чує цей звук дзвіночка, коли її немає. І Герой!.. Умовний рефлекс...

ТЕМА БУНТУ. У будь-якій виставі має бути присутнім момент бунту, – в кожного з героїв. Навіть епізод бунту. В «Севідж...» – подарунки, можливо, бунт. Я взяв гроші – теж бунт. А в «Манон...»? Не може бути, аби в драмі чи в комедії не було хоча б одного бунту в кожного... І взагалі, що для всіх той момент, коли Севідж пішла?.. Драма! Трагедія! Яка сила удару і чому?..

У «Лаурі...». Чому вона кидає Жака і йде до Клода? Чому Наташа Ростова переступає через Болконського та йде до Курагіна?..

Дуже важливо грати атмосферу. Дітям. Задушно їм у цьому притулку чи Лаурі?.. І яким чином це передати?.. І безжалісність не тільки дітей, а й усіх інших. Адже всі ми, – гарні для себе, – іноді буваємо безжалісні. Як свідомо, так і підсвідомо... Або задушно, коли Севідж відкриває дітям, де вона ховає цінні папери... процес...

У «Манон...». Хто п'є?.. І що?.. І коли?.. А в «Лаурі...»?.. Можливо, вино. Франція?.. Жахливо, всі одкровення Левіта нікому не потрібні. А коли він раптово знаходить відгук?.. Якщо отримує. Та чого ж він бажає?.. Стосовно Левіта всі внутрішньо мають конфлікт. Як до Серебрякова в «Дяді Вані» А. Чехова. У вагоні, де розгортається дія «Манон...», всі розповзаються по кутах. І «висовуються», коли стаються несподівані конфлікти. Або від того, що щось трапляється...

У ВИСТАВІ неприпустимим є наявність недієвого моменту, коли просто «побалакали». Якщо поговорили – «кранти». Це залежить від режисера, але й від артистів також. Не удавати. І – «на розрив аорти». Якщо не «на розрив аорти» – то в російському театрі сьогодні нема чого робити.

У «Севідж...». Навіть коли всі чекають на неї, має виявитися напруга, передчуття грози, – і це на всю виставу.

«Манон...». Тут важливо не зупинятися на першій відповіді, чим прикувала до себе Віра Альошу, Героя, Бориса, Розая, навіть Левіта, – і співчуття всім з боку Командира. Це таємниця тяжка, особиста, і вона має підживлювати весь час репетицій. Що кожен згадує? Ночами. Без неї. Безсоромно згадує. Кохання, пристрасть не мають сорому. Після сцени з пальто **зруйнувалося** життя Ніни Олексіївни. Що це таке і як це відобразити? Протест. Смирення. Байдужість. Бунт... Вона перебуває ніби в шорах від цієї неймовірності... Вона дивиться на його ліжко, речі, кухлик Бориса, – він пив із нього, – нервово проходиться.

Персонажі проживають найгостріші події в монологах. Всі чекають на відгук... І отримують! І змінюються. Де тут кульмінація? Де несподіванки? І подробиці... Тому будь-який монолог – це діалог... Із резонансами.

«Манон...». Окрема розмова щодо того, що відбувається з Героєм сьогодні... Він не оповідач. Він починає з таємного відчаю від втрати Віри, з відчаю, що життя не вийшло, що все сьогоднішнє було прожите з Вірою. Він – приклад пушкінського: спогади – найсильніша здатність душі нашої!.. Герой змучує себе минулим. Він заново проживає всі ті події, – в цьому єдність, особливість особистості, можливо, проживає гостріше, ніж раніше, тому що не повернеш, але ніяк не коментує. Він слабкіший від того Героя, часів війни. Він – Левіт сьогодні...

– *Якби я знав, що станеться, як станеться, я б прощав...*

Він знає, як закінчиться історія з Вірою, на відміну від себе, того, часів війни...

– *Вона знак небес. Як любити... Зупинися, мить, ти прекрасна...*

Левіт:

*...Настоящих людей очень мало,
На планету совсем ерунда.
На Россию – одна моя мама,
Только что она может одна...*

Історія. Повсюди історія. Вона має вкрай схвильовати. Ось «Севідж...». Погані діти влаштували добру матір до клініки-притулку, а там добрі мешканці, – і виникає боротьба поганих і добрих. Чи цікаво це?.. Але якщо інакше подивитись на історію людських прозрінь. Кожен має змінитися. Причому радикально. І в «Манон...», і в «Лаурі...», і в «Родинний вечір».

І тому на репетиціях варто говорити не про них – персонажів, а про себе. Ось у Ю. Трифонова – інсценізація «Інше життя». Глядач приходиться до театру, оскільки бажає прожити інше життя. Йому замало власного. І він має бажання дізнатися щось про своє життя. На репетиціях потрібно відкриватися. Але трапляється так, що режисер відкривається, тоді як артист «на вус мотає». Ось бачиш, який ти. Дурень. Оголоюєшся. Тоді як я – ніколи! Дівчина не вступила до театрального – і тому зненавиділа театр.

Піднятися до рівня героїв. Це важко. Треба знищувати в собі самодостатність. Це можу. Те можу. А що не можу? В. Заклунна. К. Максимова – «Мадам „Ні”».

А в «Манон...». Борис може з'являтися, виникати часто-густо і весь час казати про те, як він кохає Віру і яка вона незвичайна. Але не тільки казати. Вона йому подарувала, і він їй подарував. Що? І потім вона померла, а Борис кричить Вірі: «Я тебе кохаю. Ні ти, ні я ніколи не помremo...» А потім, можливо, всі чоловіки вийшли, і щось вони... А Борис?.. Хлопчик провів із нею ніч. Загинув. Але вона для нього... Хто?..

Ваші самостійні роботи. З чого вони складаються та виникають. Не тільки з того, що ось є приміщення, і ми там, за зачиненими дверима, «куємо» щось життєве. Ці роботи – ваша творча, естетична програма. Це те, що виникає від зіткнення з усім найкращим, що є в світі, з виставами, з акторськими роботами майстрів і осмисленням всього цього.

У мистецтві завжди має бути загадка, щось таке, що **виходить за межі сенсу**, що збуджує нас, можливо те, що нез'ясовно хвилює. У кожній виставі. Та якщо цього немає, то найкраща вистава перетворюється на щось схоже до публіцистики. Але публіцистики нині не повинно бути в нашому театрі. Хоча на публіцистику нас тягне, можливо, підсвідомо, на те, що таке «добре» і що таке «погано». Діти погані, всі інші – добрі, Левіт – поганий, Віра – добра. Лисиця – погана, Заєць – добрий... і так далі... Лаура – погана, Жаки – добрі...

Велич Б. Окуджава в загадковості його пісень.

Чому закінчилась «Таганка»?.. Нині. І немає Д. Боровського. Тому що публіцистика не потрібна. Досягти цього об'єму вистави досить важко. Саме про це йдеться. Можна запропонувати таке визначення – «СВІТ ВИСТАВИ», – і намагатися щоразу наповнювати його посильним обсягом тем, асоціацій, емоцій, думок.

Б. Окуджава – О. Блок.

«Інтелегентна людина має постійно мати сумнів у собі, іронізувати над собою, пристрасно любити знання, нести їх на вітар Вітчизни» (Б. Окуджава).

Для того, щоб артист відбувся, потрібно багато факторів. Звичайно, дані – голос, темперамент, заразливість, безпосередність, – але ще й характер, працездатність, азарт щодо засвоєння майстерності, здібність щодо здійснення опору епосі.

ПРО ЗАСОБИ ВИХОВАННЯ ВОКАЛЬНОГО АПАРАТУ В РІЗНИХ МЕТОДИКАХ ВИКЛАДАННЯ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ

Стаття містить у собі аналіз різних методик виховання акторських співочих голосів і спирається на загальні принципи методики виховання вокального голосу на досвіді попередніх методик та сучасній методиці, що нею користуються викладачі кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Порівняння методик дає чітке визначення специфічних сторін сценічного співу і підходу до втілення їх у практиці, дає змогу створити програму виховання співочих голосів майбутніх акторів.

Ключові слова: специфіка викладання на акторських курсах, дієвість і органіка слова з акторською грою, виразність виконання вокальних творів.

Статья включает в себя анализ разных методик воспитания актерских певческих голосов и опирается на общие принципы методики воспитания вокального голоса на опыте предшествующих методик и современной методики, которой пользуются преподаватели кафедры музыкального воспитания Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого. Сравнение методик дает четкое определение специфических сторон сценического пения и подхода к воплощению их в практике, позволяет создать программу воспитания певческих голосов будущих актеров.

Ключевые слова: специфика преподавания на актерских курсах, действенность и органика слова с актерской игрой, выразительность исполнения вокальных произведений.

The article includes the analysis of different methods education of actor singing voices and based on common principles of methods of training voice using experience of previous methods and modern method used by teachers of the department of musical education of Kyiv Karpenko-Karyi National University of Theatre, Cinema and Television. The comparison of methods gives a precise definition of specific features of stage singing and approach to their implementation in practice enabling elaboration of a program of education of singing voices of future actors.

Keywords: *specifics of teaching at actor courses, efficiency and integrity of speech with acting, expressiveness of performance of songs.*

Запропонована концепція статті розрахована на педагогів-вокалістів, які займаються постановкою голосу студентів театральних закладів і тим самим щільно пов'язані зі специфікою викладання названого в заголовку курсу. Вона є спробою розкрити нинішні уявлення про механіку роботи голосового апарату, розвитку вокального дихання, про роль тембру голосу в співочому процесі в деяких методиках підходу до курсу постановки голосу акторів і вокалістів та інших творчих закладів.

У вокальній практиці є багато теорій щодо підходу у вихованні голосу у акторів, де практикується доцільність дозвуккових вправ, провідної ролі окремих частин співочого апарату, про роль гортані в звукоутворенні, і всі ці теорії залишаються для педагогічної практики достатньо дискусійними. Безперечно, кожна з методик включає в себе як сильний, так і помилковий бік викладання. Швидко досягнення мети – яскравого і гнучкого співу має в собі головний недолік – швидко амортизацію голосу. Скажімо, чому співи звучать естетично в приміщенні храму? А саме тому, що дуже важливим моментом є специфіка акустики приміщення.

Дуже важливою в процесі навчання вокалу є внутрішня акустика роботи всіх частин голосового апарату. Тому саме в такий спосіб можна простежити за тембром голосу, поліпшити його. Але це дається тривалою, послідовною роботою над співочим голосом, і жодна з теорій не може бути панацеєю його виховання. Кожна школа повинна, передусім, розкривати індивідуальне звучання, як і в майстерності актора. І, найголовніше, у навчанні слід пам'ятати про фізіологічні можливості, про голосові особливості студентів-акторів. Це зумовлено тим, що майбутнім акторам треба, як і в медицині, не зашкодити, тому що голос – це їхнє багатство і запорука довголітнього перебування на сцені.

У вокальній практиці є безліч нерозв'язаних проблем, тому що цей предмет побудований на внутрішніх відчуттях, які своєю чергою базуються на єдиних загальних принципах звукоутворення.

Великими досягненнями в сфері загальної фізіології, основою якої є функції організму людини, який діє цілісно, і тому всі деталі в його роботі взаємопов'язані, як і в фізіології.

Але твердження, що всі деталі голосового апарату однаково важливі – є крайністю, найперше тому, що не можна визначити однаково важливими окремі частини всього організму людини. Якщо говорити про комплексні частини голосового апарату – дихання, гортані та резонаторної системи – неможливо не визнати перелічені фактори однаково важливими, однаково потрібними в процесі утворення співочого голосу. Без стислого дихання – основи звукоутворення не може бути вібрації голосників та їх змикання,

утворення підголосникового тиску, без резонаторів у цьому разі голос не може бути співочим.

Тому в постановці голосу для сценічної мови і постановці співочого голосу задіяні різні принципи роботи голосового апарату. У вихованні співочого звуку тиск повітря в легенях відтворюється тулубною мускулатурою з включенням роботи діафрагми, а всередині відтворюється ще й за допомогою гладкої мускулатури, яка є більш рухливою і пристосованою до діяльності голосників. До першого пристосування мускулатури належать гортань, верхня частина трахеобронхіальних м'язів, глотка і рот. До другого – грудна клітка, череп з його надротовими порожнинами (резонаторами). І тільки при повній задіяності всіх компонентів утворюється індивідуальність співу.

У назві кафедри «музичне виховання» закладено визначення й її діяльності. На жаль, існує думка про те, що все має підкорятися вихованню суто розмовного голосу. Для цього, безумовно, слід працювати над натуральним відрізком звучання голосу, але й не забувати назви предмету «сольний спів» і назву кафедри.

Великим недоліком є набір студентів, коли не беруться до уваги природні голосові дані акторів-абітурієнтів. Є навіть студенти, які дуже погано чують музику, і їм доводиться тривалий час розвивати музичний слух, а курс сольного співу дуже обмежений (1 година на тиждень).

Щоправда, була пропозиція змінити назву курсу і замінити його курсом «сценічний спів». Це зовсім безпідставно, тому що всі види співу є сценічними (а не застольними чи побутовими). Інша річ, що треба робити ретельніший відбір абітурієнтів і не набирати тих, у кого є функціональні розлади між роботою голосового апарату та музичним слухом. Звісно, буває, що студент в процесі навчання починає співати, проте сьогодні він заспіває правильно, а наступного разу природа візьме своє, отож годі сподіватися на вокальну та інтонаційну стабільність. Річ у тому, що за час навчання треба приділити такому студентові чимало часу на виправлення слуху, на координацію роботи апарату, визначити примарний тон, і на це витрачається весь час короткого курсу навчання. Плани роботи мають урахувати безліч цілей: навчити елементарних навиків співу, ознайомити студента зі стилістикою виконання того чи іншого твору, навчити діяти словом, покращити у більшості учнів побутовий тембр голосу, навчити слухати партнера, концертмейстера, в ансамблевому співі (не зрозуміло, чому знятого з плану курс «ансамблевий спів»?) – відчуття горизонталі (мелодію – партію) і встигнути добитися розуміння в багатоголосі свого місця, тобто вертикалі звучання, розвинути діапазон голосу і т.п.

Авторка цієї праці зіткнулася з проблемами роботи акторів у театрах при постановці музичних вистав. Річ у тому, що в попередні роки мене запрошували на постановки і консультації до музично-драматичних театрів Севастополя, Ужгорода, Києва, зокрема до театру для дітей та юнацтва

на Липках, де консультувала та безпосередньо працювала над виставами «Кандід», «Пригоди Швейка», «Лис Микита», «Ярмарковий гармидер». Крім того, у Київському театральному університеті працювала над мюзиклами «Три мушкетери», «Донна Люція», «Чмир», над оперою-мюзиклом «Паризькі таємниці». В усіх випадках чула закиди в тому, що у акторів недостатньо розвинутий слух, короткий діапазон, погана музична пам'ять. Через такі вади акторів доводиться шукати варіанти заміни тих місць у музичному матеріалі, які не підкоряються акторові як професійному, так і початківцеві.

Процес виконання музичних вистав ускладнюється тим, що оркестрування та оркестрові фонограми пишуть композитори і ставлять режисери, які слабо уявляють собі вокальні можливості акторів, причому тональність твору не можна транспонувати в іншу, більш зручну, тому що на плівках-фонограмах усі тональності зафіксовані й їх технічно неможливо змінити.

Отож слід акцентувати увагу на розвиткові діапазону голосу, що дуже часто спричинює нарікання викладачів сценічного мовлення та майстерності актора.

Природа співочого і розмовного голосу побудована, як уже зазначалося, на різних принципах, тому ці нарікання не зовсім правильні і коректні. Авторка цієї статті володіє високим сопрано з великим діапазоном, а розмовний голос звучить досить низько. Я не розумію, що саме треба врахувати для низького звучання розмовного голосу під час складання іспитів абітурієнтами, але, мабуть, саме його тембр і силу. В університеті працюють досвідчені майстри сценічної мови, вони своїми засобами домагаються яскравого звучання і роблять це дуже результативно, але не зрозуміло, чому маленька ніжна дівчинка повинна розмовляти низьким, так званим сексуальним голосом – адже це протиприродно.

Деякі викладачі помилково судять про визначення стилю співів – зовсім не професійно, але досить часто згадується так званий оперний звук. Хочеться порадити ознайомитись із визначенням тих здібностей, які повинні мати майбутні оперні співаки, котрі володіють повною механікою роботи голосового апарату. Це найвищий шабель співака в мистецтві, бо треба подолати безліч перепон: оркестр, наповненість залу, мати добру фізичну і акустичну силу, красивий і приємний тембр.

Зовсім інший підхід до виховання співочого голосу акторів, де головну роль відіграють слово і вміння діяти ним. Взірцями такого співу були актори Микола Караченцов і Андрій Миронов, які повною мірою володіли арсеналом вокально-виразних прийомів у співі, вміли діяти сценічним словом, донести головну думку музичного твору, пов'язати з дією і діалогами, застосовуючи вигуки, паузи, темпоритм, ідеально підтверджуючи прекрасне володіння своїми тембральними можливостями. Їх особливі голоси не можна було сплутати ні з жодними іншими голосами.

Вокальний педагог і теоретик П. Органов вважає, що у вокально-тех-

нічному навчанні необхідно дотримуватися поступовості і послідовності виховання співочого голосу. «Не можна стару „натуральну” техніку, з якою приходять вступники до музичних училищ, різко змінювати на нову техніку *стрибокподібно* (курсив автора – Л. Т.), переходячи від засвоєного звуку до нового принципу звучання, без *дозвукової* (курсив автора – Л. Т.) перебудови окремих, неправильно функціонуючих частин голосового апарату¹. Це великий недолік для вокальної педагогіки, який полягає в недооцінці цих компонентів, у повному ігноруванні ізольованих від звуку, деталізованих вправ, засвоєних основних елементів». Ідеться про поширені останнім часом певні засоби (дозвукові вправи) у педагогічній практиці, коли учні прагнуть з перших кроків навчання весь фізіологічний бік співочого процесу опанувати за короткий час. І лише з незначним відсотком початківців-вокалістів, які мають «від природи поставлені голоси», можна легко подолати наявні недоліки і, можливо, обійтися без дозвуків вправ.

Труднощі викладання співу у акторів, як вже було зазначено вище, полягає ще і в тому, що абітурієнтів без природних даних «не відсіюють». А сьогоднішня з його немелодійною, «драйвовою музикою», з навушниками у вухах у молоді, гучним звучанням підсилювальної та виправленої механічними засобами запису звучання голосу апаратури, призводить до деградації музичних здібностей молоді, відстороняючи таким чином природні акустичні звукоутворення і звукосприйняття слухачем вокалу. Співаки або кричать, або хриплять, або шепочуть у мікрофони. Цей процес негативно впливає на володіння саме акторським співом, заснованим на виразному, чистому звучанні голосу.

Дихання

Хто не володіє вокальним диханням з його особливостями, не вміє управляти ним, той не відтворюватиме повні, глибокі чисті звуки і завжди гвалтуватиме свій організм на високих нотах (високі ноти відносно індивідуального діапазону). Все це відбувається тому, що студенту не вистачає головного елемента для освоєння принципу втримання дихання і забарвлення звуку (тембру). Такий студент при переході з низького чи середнього регістрів у вищий не в змозі відразу взяти цей вищий звук, ніби «впасти» на нього. Частіше трапляється «підїзд» до цього звуку, тому що він не підготовлений добрим диханням, і тому цей процес примушує напружуватися. Іноді звук виходить сильним і повним, але він нетривалий, поверховий, затиснений.

У фізіології розрізняють три типи дихання: грудочеревне, бокове і ключичне. Два останніх не застосовують у вокалі. Є й четвертий тип дихання, а саме: глибокий, абдомінальний, штучний, коли голос зберігається і набуває сили і краси звуку. Саме цей спосіб дихання застосовують у вокальній

практиці, він здавна рекомендувався як для співу, так і для лікування деяких захворювань.

Абдомінальне дихання. В основі такого дихання діафрагма стискається, причому точкою опори їй слугують ребра, фонічний центр опускається, черевна стінка під час видиху підіймається.

Глибоке абдомінальне дихання. При такому типі дихання грудна клітка вільно розширюється в своїй нижній частині, змушуючи одночасно подаватися назад передньо-черевну стінку. Механіка цього способу дихання завжди підкорена безпосередній дії м'язів «інспіраторів» та «експіраторів».

Легені й їхня діяльність

При диханні легені наповнюються повітрям, коли відбувається процес опускання грудо-черевної перепони (діафрагми) дією черевних м'язів, які треба збуджувати сильніше для досягання правильного глибокого дихання, корисного для голосу і загального здоров'я.

Органічне ритмічне дихання відбувається у стані спокою, і легені працюють безперервно. Набирання повітря в науці зветься інспірацією. Цей акт повинен відбуватися повільно, спокійно, привчаючи м'язи до процесу систематичного напруження й поступово виходячи зі стану спокою.

Випускання повітря (видих) має назву експірація, і цей процес також повинен відбуватися повільно, так, щоб м'язи працювали і підключалися до роботи поступово.

Велике значення в оволодінні співом будь-яких напрямів і жанрів має співоче дихання. Помилково покладаючись на те, що спочатку треба робити великий вдих, студент перешкоджає правильному розподілу та користуванню співом, вважаючи його запорукою міцного дихання. Воно повинно бути легким, спокійним, таким же як у розмові. Уявімо собі колбу, наповнену по вінця водою: ми не зможемо маніпулювати нею при нахилиннях – вона буде однаково замкнutoю. А якщо ми залишимо місце для маніпулювання нею за допомогою діафрагми, яка виконує саме цю функцію, ми зможемо розпоряджатися ним (диханням) на свій розсуд, доспіваючи до кінця музичну фразу, зможемо легко виконувати запропоновані автором чи викладачем штрихи і виразно діяти словом, що вкрай необхідно у виконанні вокального твору.

На практиці роботи зі студентами театрального університету, ми дуже часто стикаємося з «перебором» дихання, яке або «замикає» можливість користування ним, або, при демонстрації «великого» дихання, студенти позбавляють себе можливості співати, насамперед, логічно, виразно, ігноруючи розділові знаки, що збіднює живу, виразну мову.

Вельми корисним для засвоєння дихання є вокалізи, де чітко розставлено періодичність набирання дихання, при цьому правильно засвоюється

прийом розвитку, досягнення кульмінації виконання музичної фрази. Можна сказати, що найкращим другом і найстрашнішим ворогом для звуку є дихання.

Основними принципами засвоєння вокальних навиків стають *sempre sostenuto*, *legato*, *e ben portamento la voce* (завжди затримуючи, пов'язуючи, добре зливаючи голос). Повітря необхідно видихати не швидко і без шуму, повільно і спокійно. Для цього не слід пропускати ті місця, де необхідно брати дихання, щоб потім не опинитися на незручному місці й надто швидко брати його. Це, звісно, не може тривати довго. Слід довго стежити за збереженням дихання, особливо після того, як співак його візьме, тому що на першій же ноті після вдиху, особливо якщо вона не коротка, звичайно відразу вийде занадто багато повітря, яке відтворить хриплий і різкий аншлаг (упор дихання).

Таким чином, дихання слід брати, непомітно наповнюючи легені, вміти економно, але на повній силі голосу, випускати його назад. Верхня частина грудей повинна залишатися в ледь піднятому стані, тоді як нижні ребра опускаються, відтворюється певний процес, пов'язаний з діафрагмою, що підіймається і витискає повітря. Тільки таким чином можна обминути будь-який поштовх дихання, і повітря витікає рівно, як за силою, так і за подовженістю тонів. Гнучке дихання нижніх ребер і діафрагми (косно-абдомінальне дихання) співак повинен засвоїти з відносно малим набором дихання, досягаючи нового насиченого звуку.

Відчуття, що звук точно потрапляє у груди і його потрібно звідти витіснити, дає уявлення про те, що дихання безперервно витікає з рота.

Змішане дихання через рот і ніс сприятливе для спокою гортані, і особливо його потребує діяльність діафрагми.

Професор Одеської консерваторії, народна артистка України, співачка, педагог О. М. Благовидова (1905–1975) на питання, як навчитися правильно дихати у процесі співу, відповідала: «Треба навчитися бачити кінець музичної думки, яка вміщується у вокальну фразу». Ми всі запам'ятали це безпосередньо й дослівно.

Авторка цієї статті мала щастя навчатися у З. І. Тарасової ще в Одеській консерваторії, однак у 1966 р. перевелася до Київської консерваторії, де навчалася у народної артистки України, професора З. П. Христич, чудової співачки і прекрасного викладача, а в камерному класі – у З. Ю. Ліхтман, чудового музиканта і педагога.

Після закінчення консерваторії, працюючи в театральному інституті стажуючись у Київській консерваторії, авторка мала можливість ознайомитися з методикою викладання сольного співу у народної артистки СРСР, професора Є. І. Чавдар, яка, попрацювавши зі мною, на практиці зуміла дати багато корисних для педагогіки знань.

Щодо організації дихання вона вчила, що його слід набирати спокійно,

безшумно, вільно і якомога глибше, наче знижуючи його на спину. «Слід думкою супроводжувати його до легень, розташовувати по всій довжині корпусу і співати великим, але легким стовбуром, який поєднує два резонатори – головний і грудний, і тільки при такому поєднанні справді досягаються легкість і політ звучання». Вона вчила співати природно, і в сценічній практиці це допомагало авторці з не особливо великим голосом справлятися з двома октавами діапазону, перемагати будь-які акустичні умови. Так, у Карнегі-Холл у Нью-Йорку, на концерті, присвяченому 100-річчю від дня народження Джорджа Гершвіна, авторка виконала коліскову Клари з опери «Поргі і Бесс» у концертному виконанні, де на одному диханні, повним, легким стовбуром, на *glissando* було подолано понад дві октави діапазону, що викликало прихильну реакцію глядачів.

Вчила Єлизавета Іванівна і добре відкривати горло, ніби поширюючи стовбур, в стані захоплення повітря правильно організовувати весь співочий апарат.

Таким чином, м'які тканини, малий язичок втягувалися нагору, щоки ставали твердішими, дужки гланд теж втягувалися, що створювало більш тверду умову для звучання (за законами акустики відлунує більш твердо). Звук повинен бути спрямований і сконцентрований на зуби, що своєю чергою створює умови звучання природного індивідуального мікрофону (тобто верхніх зубів).

Язик повинен упиратися кінчиком в корені нижніх зубів з поздовжньою виїмкою посередині, біля кореня язик має бути звільненим від зайвої напруги, що створює умови для еластичності і рухливості гортані. Завдяки цьому положенню язика можна запобігти недолікам носового і гортанного звуків. Підвищення гортані до розмовного рівня слід ретельно уникати.

Треба уникати співу на голосну «а», яка викликає в вправах високе положення гортані, тоді як «у» навчає глибокого, сприятливого для звуку її положення. Звук «і» завдяки високому положенню язика, звільняє надгортанник від тиску кореня язика. В цілому, відкриті голосні зміцнюють слабкі і занадто слабкі голоси, а закриті – можуть надати грубому голосові блиск і м'якість.

Італійський співак Магрині вказує на необхідність прикриття верхніх нот, зауважуючи на тому, що вони не повинні бути темними, а тільки круглими і звучати попереду. Темні голосні додають інтенсивності перехідним тонам для середніх частин голосу, а для високих і найнижчих корисні світлі голосні.

Як же визначити відкриті і закриті голосні, навчитися їх класифікувати за об'ємом ротової порожнини, а не за звучанням голосової щілини?

Р. Юссон – французький вчений і оперний співак (1901–1967) задавався питанням: «Чим відрізняється одна вокальна техніка від іншої?». Він пише про те, що «будь-яка вокальна техніка забезпечує визначену ефективність,

"коефіцієнт корисної дії"² з інтенсивності, висоти, тембру та невтомності голосу. Тільки в ефективності розрізнення одного типу техніки від іншого залежить успіх вокаліста».

Надзвичайну роль Р. Юссон відводить так званому імпедансу. Хороші співаки цей процес звукоутворення роблять природно. Коли імпеданс дуже слабкий, надмірно збільшується втрата повітря через голосову щілину і гортань реагує на цей процес сильним стисканням. За визначенням ученого, «вокальна техніка – це засіб управління фонацією, але не всі засоби дають оптимальне рішення вокальних завдань, як у фізіологічному, так і в естетичному сенсі»³.

Скоріше поняття «імпеданс» можна віднести до володіння енергетикою подачі звуку.

Як бачимо, є багато методик викладання співу. Вперше у вітчизняній літературі визначено, що співи – це мистецтво, якому необхідно навчатися за спеціальною системою при посередності системи вправ під керівництвом досвідченого педагога. Тому, хто хоче обробити голос і співати професійно і виразно, треба опанувати музичне інтонування на вокальному, «поставленому на диханні звукові», на відміну від безтембрового відтворення нот, незалежно від якості тону.

У методиці Г. Ломакіна (1812–1985), викладача і теоретика, питання розвитку співочого голосу розглядається у зв'язку з завданнями музичного виховання вокаліста. Як і М. Глінка, Г. Ломакін вважає головною умовою для успішного володіння вокальним мистецтвом присутність тонкого музичного слуху, що визначає завдання педагога в процесі розвитку учня⁴.

Справді, якщо є добрий музичний слух, то студент охоплює досить широке коло навчання, йому легко дається вокальний розвиток.

Не останню роль мають природні здібності студента, його добрі фізіологічні дані, до яких належать широкі вилиці, широкий лоб, добре розвинене піднебіння, гарну дикцію, жваву енергетику – «імпеданс», гарні музичні здібності, відчуття стилю музичного твору, що виконується. Такі студенти опановують безліч прийомів вокалізації, виховують у собі музичний смак, багато знають про жанри вокального мистецтва і легко входять у процес музичних вистав, з якими вони неодмінно стикаються у своїй подальшій акторській роботі.

Багато наших студентів з успіхом працюють у театрах нашої країни та за кордоном, є лауреатами музичних і навіть вокальних конкурсів. Однак не секрет, що все залежить від прийому до театральних вишів. Коли на курсі багато обдарованих студентів, то цікаво і легко викладати. І це дає дуже гарний результат.

Перш ніж засвоїти швидкий набір дихання, потрібно привчити учня до великого вдиху за короткий термін і лише після засвоєння цього прийому: вдих – 90 с, видих – 95 с, можна опанувати спів у швидкому темпі, в

якому не завжди зручно глибоко дихати. Головне в цьому процесі дихати в характері загального темпу твору. Бажано при цьому встигати швидко поновлювати дихання, не беручи його серед слова і в середині музичної фрази.

Інтонування

Велике значення в розвитку музичного слуху має природне відчуття ладових функцій звуку в різних гармонізаціях. Звісно, ми отримуємо абітурієнтів з більш-менш розвинутим, так званим горизонтальним за-своєнням звукоряду. Дуже рідко потрапляють на навчання студенти з відчуттям гармонійного (вертикального) слуху.

Для того щоб розвинути чисту інтонацію, потрібно працювати над цими двома видами – горизонтальним (мелодія) і вертикальними звуками (хор, ансамбль). На жаль, години, що були відведені в програмі для виховання голосу, чомусь виключені з навчального плану.

Кожний музичний інтервал має свої правила інтонування. Але за браком часу викладачам слід звернути увагу на чисте виконання I та V ступенів ладу, де потрібне вельми стійке інтонування, а також інтонування великих і малих «секунд», де кожний зі ступенів має свої особливості. Коли співається гама, треба стежити за виконанням великих секунд – їх слід співати підвищуючи, стійко, а малі секунди – дещо нижче. Інтонуючи гаму донизу, потрібно загострити увагу на інтонуванні малих секунд, що співаються дуже «гостро», а великі секунди виконувати більш розлого. Надзвичайно «гостро» виконуються нижній і верхній ввідні тони. Дуже важливою є побудова унісонного звучання.

«Слухова уява має безперечно передувати співові»⁵.

Вимога абсолютної чистоти і точності звука є необхідною умовою виховання естетичної культури артиста-співака.

Про регістри

У чоловіків м'язи більш розвинуті. Тому при вдихові, інспіраційні м'язи напружуються, всі звуки одного характеру і регістри не відчуються. Тільки тенори, які не розвинули в собі м'язові сили шляхом систематичних вправ у диханні, починаючи з ноти «фа», мають труднощі з виконанням вищих звуків. Цей недолік можна подолати згладжуванням перехідного регістру.

У жінок цей процес відбувається більш ускладнено. Необхідно отримувати відчуття звучання попередніх звуків і не давати перейти на «флейтовий» звук.

В жодному разі не слід допускати підключення «несправжніх», штучних голосників. Вони зближуються і регулюють дуже малий стовбур повітря, який

виходить з голосової щілини і вібрує одночасно зі справжніми голосниками. Коли звук переходить від ріано флейтового прийому до інших ступенів сили, несправжні (хибні) голосники повертаються до свого звичайного стану і гортанні м'язи передають інспіраційне завдання підтримувати звуки середньої і більшої сили. Однак прийом флейтового звучання дає можливість зберігати голос у добрій формі та не втомлювати його.

Тембр голосу

Голос має особливості змінювати голосні. Є два види тембру: відкритий (або світлий) та закритий (або темний). Відкритий слугує для виконання на «р» і вище названих флейтових звуків, також для однієї частини середніх і низьких звуків. Закритий – для звуків високих. Граничним для обох тембрів треба визнати середнє «соль», після якого звук повинен округлюватися і трохи зміщуватися з «о». Вниз від «соль» звуки стають більш яскравими. Говорячи про тембри, слід вдатися до певного засобу, аби зробити його більш яскравим і м'яким. Здебільшого голоси звучать грубо, неприємно, що пояснюється іноді якою-небудь хибою голосового органу чи хибою дихання. Щоб виправити тембр, учень повинен намагатися з якнайбільшою тривалістю економно розраховувати дихання, робити на нього сильніший тиск. Тільки при цьому нота вийде звучною, м'якою і блискучою. Однак треба відзначити, що такі вправи трохи втомлюють, і тому треба підходити до них помірно, цілеспрямовано й усвідомлено.

Вправи на голосні «а», «о», «є», «у», «і» дають навики для безперервного звучання, мають певний резонанс і слугують точкою відправлення для більшої кількості інших проміжних голосних. Кожній новій голосній властива змінна в порожнині рота – «фонація». Вправи на «о», «є», «у», «і» треба розпочинати тільки тоді, коли голос уже поставлений, а голосна «а» звучить природно. Після голосної «а» можна приступити до голосної «о», що яскраво формується на середніх звуках, але звучить «темно» для високих звуків і виконання *forte*.

Для правильної емісії звука слід брати дихання середньої сили, щоб не заповнювати легені вщент, що своєю чергою може призвести до швидкого виштовхування повітря. Такий прийом дихання має певні хиби інтонування, адже передусім не покращує звучання тембру голосу. Виплеснувши надмірно набране повітря в гортань, він паралізує всю роботу вокального апарату. Повітряні шляхи, які наповненні необхідною кількістю повітря, легко зібрати біля голосової щілини і легко користуватися ними, аналізуючи якість тембру. Світлий тембр застосовується спеціально в медіумі, який від цього стає звучнішим і польотнішим. Цей колорит найбільше підходить сопрано і тенорам, оскільки саме ці голоси володіють більш розлогим середнім регістром. Темний тембр, який слугує переважно для динамічного

вираження в співі, застосовується контральто і басами. Великою помилкою є прийом виконання в одному тембрі, що заважає різнобарвності звуку. Та, якщо це можливо пробачити тенорові і сопрано, (мається на увазі світлий спів), а басові й контральто – темний, то в жодному разі це не можна виховувати у мецо-сопрано і баритону. Ці проміжні голоси для досягнення хороших результатів і згладжування регістрів повинні користуватися обома тембрами (світлим і темним).

Будь-який настрій людини – радість, горе, туга, приниження, зловтіха, сарказм, мрійливість, героїзм, хитрість – повинні мати своє вираження, якого без звукової окраси неможливо домогтися. Співак, який намагається досягти певних мистецьких здобутків, повинен уміти виразити всі свої душевні рухи, свій настрій за допомогою звукових фарб та користуватися усіма тембральними можливостями свого голосу. Якщо не володіти тембром, як засобом техніки, то і талант мало чому допоможе. Тому корисно при співі вправ змінювати настрій, шукати виразні інтонації відповідно до запропонованого викладачем завдання.

Підсумовуючи результати аналізу різних методик викладання співу, слід зауважити, що в цих школах є багато спільних і відмінних підходів виховання співочих навиків.

Так, одні педагоги віддають перевагу грудному диханню, інші – косно-абдомінальному. І зовсім відмінною є школа виховання голосу акторів, яка будується на основі розмовного об'єму дихання, включає поверхову і надмірно велику кількість дихання.

Місія викладача сценічного співу полягає у тому, щоб зберегти специфіку органічного злиття розмовного і співочого звуку. Велику увагу треба приділяти енергетиці подачі слова, дії словом, музичному вихованню шляхом використання всіх виразних засобів, таких як гра тембром голосу, згідно з образом твору, що виконується, використанням вигуків (особливо у виконанні народних пісень), речитативів та динамічної палітри.

¹ Органов П. Певческий голос и методика его постановки / П. Органов. – М. : Гос. музыкальное издательство, 1951 ; Ленинград ; под. ред. М. Л. Львова. – Введение. – С. 7.

² Юссон Р. Певческий голос / Рауль Юссон. – М. : Музыка, 1974. – С. 12.

³ Там само.

⁴ Ломакин Г. Я. Краткая метода пения / Г. Я. Ломакин. – СПб, 1878. – С. 5.

⁵ Максимов С. Певческий строй / С. Максимов. – М. : Музыка, 1967. – С. 4.

**ОСОБЛИВОСТІ ПОЗИТИВНОГО ВПЛИВУ ВПРАВ З М'ЯЧЕМ
НА ЗДОРОВ'Я СТУДЕНТІВ:**

До питання підготовки акторів драматичного театру і кіно

Автор досліджує процес покращення загального фізичного та біоенергетичного потенціалу студентів з використанням вправ з м'ячем на заняттях фізичною культурою.

Ключові слова: інтелектуалізація, координація рухів, концентрація уваги, техніка, кількість, якість, підготовка, потенціал.

Автор исследует процесс улучшения общего физического и биоэнергетического потенциала студентов с использованием упражнений с мячом на занятиях физической культурой.

Ключевые слова: интеллектуализация, координация движений, концентрация внимания, техника, количество, качество, подготовка, потенциал.

The author researches the process of improvement of general physical and energy potential of students using training with a ball at the lessons of physical education.

Key-words: intellectualization, coordination of movements, focusing of attention, technical, quantity, quality, preparation, potential.

Головний напрям демократичних перетворень в українському суспільстві пов'язаний із розгортанням економічних, політичних, соціокультурних процесів та формуванням принципово нових соціальних відносин. Під впливом цих перетворень трансформація наявних у суспільстві традиційних структур соціального, психологічного та культурологічного характеру викликає зміни в орієнтаціях та установах студентської молоді.

За таких умов великого значення набуває проблема вивчення стану фізичного здоров'я молоді з аналізом особливостей її морально-етичного розвитку та соціалізації прояву основних тенденцій та характерних рис формування соціального, інтелектуального та духовно-творчого потенціалу молодіжної генерації українського суспільства. Об'єктивна необхідність інтелектуалізації праці студентів нашого вищого навчального закладу вимагає створення нової парадигми освіти, яка повинна базуватися на національно-

культурних традиціях з урахуванням прогресивних досягнень вітчизняної та світової науки і впроваджуватися за допомогою інноваційних технологій, методик та засобів для розбудови «вищої освіти й просування європейської системи вищої освіти цілим світом»¹.

Згідно із законами України «Про освіту» (23.05.1991 р.), «Про загальну середню освіту» (13.05.1999 р.), «Про вищу освіту» (17.01.2002 р.) перед сучасними освітніми закладами стоїть завдання сформувати критично-творчу, діяльну, вольову, конкурентоздатну, працелюбну особистість з високими громадянськими якостями, зі створенням можливостей глибокого духовного самовдосконалення й реалізації ресурсного потенціалу. Сьогодні потрібна дійова соціально-педагогічна система, яка повинна складатися з елементів, що мають характер особистісного спрямування у формуванні національної свідомості, поглибленні духовності, розвиткові моральної, художньо-естетичної, правової, трудової, фізичної та психологічної культури.

Засоби фізичної культури, за оцінками більшості науковців у цій галузі виховання, справляють великий вплив на психічну напругу та формування моральних якостей особистості.

Незважаючи на те, що студенти Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого не мають повноцінного спортивного залу, досвідчені викладачі розробили спеціальний комплекс оздоровчої роботи при виконанні різноманітних фізичних вправ з м'ячем. При цьому створювані педагогічні ситуації на заняттях фізичною культурою вирішують не тільки оздоровчі, виховні, а й профілактичні коригувальні завдання з підвищення біоенергетичного потенціалу кожного учня. Використовуючи спеціальний підбір вправ для координації рухів при виконанні технічних елементів таких ігор як баскетбол, волейбол, футбол, теніс, ми мали змогу контролювати індивідуальні фізичні навантаження з урахуванням психічного стану студентів. Річ у тому, що, уникаючи контактів агресивних взаємодій, що їх передбачають усі командні види спорту, використовувалися тільки корисні елементи ігор з фізичним акцентом на м'язи плечового поясу, хребта та інших груп.

Розглянемо механізм зниження психічної напруги при виконанні вправ з м'ячем, які мають оптимальні фізичні навантаження навіть для учнів, віднесених до спеціальної медичної групи. Рухова активність з волейбольним, баскетбольним, тенісним м'ячами передбачає контакт і взаємодію зі значною кількістю рецепторів, розташованих на долонях та пальцях рук і пов'язані з центральною нервовою системою та центрами кори головного мозку.

Контролювання та координація рухів мають активний вплив як на рецептори, так і на кількість різноманітних гальмівних імпульсів у центральну нервову систему, а це своєю чергою, тонізує біоенергетичне самовдосконалення організму, поповнення його потенціалу. Безперечно, концентрація уваги кожним студентом до виконання вправи з тим чи іншим м'ячем залежить від рівня його попередньої підготовки, але навіть

при мінімальній напруженості та кількаразовому повторенні усі без винятку новачки мали змогу здати технічні нормативи.

Зняти напругу від того чи іншого завдання кожен студент міг за допомогою переключання на інший вид діяльності. Наприклад: у малому спортивному залі на вул. Щорса, 18 ми використовуємо 6–8 станцій з переходом через 1 хвилину після виконаної роботи за сигналом викладача, а через певний час емоційно граємо в пляжний волейбол.

Кількість повторів у кожній технічній вправі корегується індивідуально, що виключає агресивність, заздрість до своїх більш підготовлених товаришів, знімає психічну напругу.

Основний зміст занять з фізичної підготовки студентів інституту екранних мистецтв, котрі проводяться у малому спортивному залі.

Мета: навчити самостійному виконанню різнопланових рухів на координацію з використанням інвентарю та м'ячів (тенісних, настільного тенісу, волейбольних, футбольних, баскетбольних) для покращення загального фізичного та біоенергетичного потенціалу кожного студента.

Змістовні компоненти та види рухів.

1. Теніс:

- a) класичне утримання ракетки та виконання різноманітних рухів під час розминки м'язів правої та лівої рук;
- b) набивання м'яча прийомом справа-зліва не менш ніж 25 разів;
- c) відбивання м'яча з відскоком від стіни та підлоги (справа, зліва) не менш ніж 25 разів;
- d) відбивання м'яча, стоячи біля стіни, з льоту (справа, зліва) не менш ніж 25 разів;
- e) відбивання м'яча біля стіни у різноплановій послідовності не менш ніж 25 разів (див. c, d).

2. Настільний теніс:

- a) класичне утримання ракетки та виконання різноманітних рухів при розминці м'язів правої та лівої рук;
- b) набивання целулоїдного м'яча хватом справа, зліва не менш ніж 25 разів;
- c) відбивання м'яча, стоячи біля стіни, з льоту (справа, зліва) не менш ніж 25 разів;
- d) відбивання м'яча партнерові через перешкоду на малому імпровізованому столі або сітку на тенісному, не менш ніж 25 разів;
- e) виконання подачі згідно з офіційними чинними правилами гри у настільний теніс не менш ніж 25 разів;
- f) гра на рахунок з обов'язковим переходом після набрання 6 очок одним з партнерів (суперником) згідно з офіційними правилами гри.

3. Волейбол.

- a) жонглювати м'ячем прийомом згори-знизу, стоячи біля стінки, не менш ніж 25 разів;

- b) робота у парах: передача м'яча партнерові прийомом згори-знизу не менше 50 разів;
- c) відбивання м'яча ногою або однією рукою після передачі (накидання) від партнера не менш ніж 10 разів;
- d) гра у колі з використанням правила рухливих ігор: «М'яч капітанові», «Помилився – присідай і знову грай» та інші.

4. Баскетбол.

- a) ведення м'яча на місці правою, лівою рукою (високе, середнє, низьке) впродовж однієї хвилини;
- b) передачі м'яча обома руками (від грудей, згори, знизу, збоку) на відстані 3,5 м з відскоком від стіни (або з партнером);
- c) жонглювання двома м'ячами у повітрі не менш ніж 25 разів; ведення на місці – 1 хвилину;
- d) передачі м'яча однією рукою (правою, лівою) від плеча, зверху, знизу, збоку, за спиною на відстані 3,5 м біля стіни або з партнером;
- e) гра на місці з використанням правила рухливих ігор «Відбери м'яч за 24 секунди», «Зроби так», «М'яч капітанові», «Квач» та інші.

5. Футбол (використовуючи на початковому етапі не повністю накачаний волейбольний м'яч).

- a) жонглювання однією або обома (по черзі) ногами від 5 до 25 разів;
- b) влучання у ціль: влучити у міні-орієнтир (м'яч, кеглі, ніжки стільця тощо) ударом м'яча внутрішньою стороною стопи – з 5 спроб не менш одного разу;
- c) гра: використовуючи правила рухливих ігор «М'яч капітанові», «Квач», «Влучити в ціль» та інші.

Залікові нормативи:

1. Знати та виконувати вимоги більш ніж половини вивчених технічних елементів зазначених видів спорту згідно з офіційними правилами.
2. Володіти умінням координувати свої рухи при виконанні більшості ігрових дій з м'ячем.

Висновок. Кожний фактор розвитку, що діє на організм, має і якість, і кількість, де якість – це те, що відокремлює один фактор від іншого, а кількість – це міра біологічної активності, і вона може бути тією самою при впливах різних за якістю компонентів. Цей незаперечний науковий висновок дав нам змогу використати в специфічних умовах малого спортивного залу комплекс спеціально підібраних вправ з м'ячами, який дає змогу за короткий строк значно підвищити якість координаційної, фізичної та психологічної підготовки студентів.

¹ Болонська конвенція, 18–19.06.1999 р.

МЕТОДИКА ГРИ НА НАРОДНИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Стаття знайомить з методикою викладання та комплексом системних методичних прийомів для навчання з курсу «Гра на музичних інструментах» у театральному закладі освіти. Завдання такого курсу є специфічними і цілком відповідають вимогам, що ставляться перед студентами для оволодіння основними навиками гри на музичних інструментах.

Ключові слова: музичні інструменти, гра, звуковидобування, звукоряд, ноти, народні пісні.

Статья знакомит с методикой преподавания и комплексом системных приемов для обучения по курсу «Игра на музыкальных инструментах» в театральном вузе. Задачи такого курса являются специфическими и полностью отвечают требованиям, которые ставятся перед студентами для овладения основными навыками игры на музыкальных инструментах.

Ключевые слова: музыкальные инструменты, игра, звукоизвлечение, звукоряд, ноты, народные песни.

The article introduces us the methodology of teaching and system complex of methodological techniques for teaching the course “Playing the musical instruments” at the theatrical educational institution. The task of such a course is specific and fully meets the demands that relate to students for acquirement the basic skills of playing the musical instruments.

Keywords: musical instruments, playing, getting sounds, a musical scale, musical notes, folk songs.

У Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого велика увага приділяється музичному вихованню студентів, особливо акторської спеціальності. Одним з компонентів цієї системи є курс «Гра на музичних інструментах». Музично підготовлені актори, які володіють інструментом, дають можливість режисерові звертатися до різноманітніших і складніших рішень вистави. Більш того, процес навчання гри на музичних інструментах є складовою частиною вправ з курсу майстерності актора в частині відпрацювання «сценічної

розкнутості». Це пов'язане з розвитком зовнішньої і внутрішньої уваги, вміння звільняти м'язи, координувати рухи, що своєю чергою допомагає розвитку пластичної рухливості у студента.

Заняття на музичних інструментах сприяють підвищенню загального музичного рівня студента, значному розвитку його музичних даних, таких як музичний слух, пам'ять, емоційне сприйняття, уява про цілісність музичної форми і фрази, загальна музикальність. Курс «Гра на музичних інструментах», крім того, є об'єднувальною ланкою між музично-теоретичними і профільними дисциплінами. Все це становить систему комплексного виховання майбутнього актора.

Методичні принципи навчання гри на народних музичних інструментах

Для навчання гри на музичних інструментах у театральному вузі потрібні специфічні для даного вузу методика викладання та система методичних прийомів.

Мета курсу – допомогти студентам оволодіти основними навиками гри на інструментах, необхідними при виконанні пісні чи романсу під власний акомпанемент, музичної п'єси в уривках з майстерності актора чи у виставі, а також при супроводі партнерові чи вокальному ансамблю.

У навчанні гри на музичних інструментах найбільш складним і відповідальним є початковий період, оскільки студентові доводиться працювати водночас над оволодінням цілого ряду навиків: правильною постановкою інструмента, ігрового апарата та звуковидобування, читання нот тощо.

У зв'язку з цим навчально-тренувальний і художній репертуар на початковій стадії треба добирати так, щоб він був під силу студентам на певному етапі їхньої підготовки. Водночас потрібно послідовно вводити нові завдання, пов'язані з розвитком навиків читання нот та удосконаленням техніки гри – рухливості пальців, прийомів звуковидобування тощо.

На початку репертуар краще добирати зі знайомих пісень і танців, ритм і мелодія яких сприяли б швидшому оволодінню інструментом, нотами та звуковидобуванням¹.

Перш ніж перейти до вивчення нотного запису, слід вивчити кілька простих пісень на слух або з «пальців» викладача. Студентам потрібно показати найпростіші основні прийоми видобування звука: стакато та спікато на домрах; бряжчання на балалайках; щипок та удар на гітарах і бандурах та ін.

Після такого попереднього ознайомлення з інструментом студентам надалі буде легше й цікавіше освоювати гриф і ноти. Мелодії викладач повинен добирати так, щоб їх можна було використати при поясненні основ нотного запису. Коли студенти ознайомляться з будовою інструмента, призначенням і назвою його частин, треба показати їм правильну постановку ігрового апарата.

Засвоєння правильної постановки ігрового апарата не обмежується одноразовими інструктивними заняттями, викладач має весь час контролювати постановку, аби студенти твердо засвоїли всі положення, набули стійких навиків. Звичайно, не слід затримуватись на місці через незначні хиби – адже правильні навикі набуваються протягом усього навчання. Правильну постановку інструмента і рук викладач пояснює, уточнює на індивідуальних заняттях з кожним студентом, враховуючи його особисті дані (довжину, товщину та силу пальців, рук, особливості будови корпусу тощо)².

Засвоєння правильних основ методики звуковидобування значною мірою полегшує оволодіння виконавською технікою, тому до цього слід ставитися дуже уважно. Під час навчання гри на інструментах треба вимагати від студента бездоганної якості звука, а також легкої невимушеної гри, без помітних фізичних зусиль та шкідливої м'язової напруги. Потрібно знайти правильне положення рук, пальців – лише тоді звук буде найбільш повним і виразним. У баянах, наприклад, виразність звука значною мірою залежить не лише від фабричної якості інструмента, а й від манери гри виконавця, його вміння користуватись міхом, від того, як опускається палець на клавішу тощо. Важливо виробляти у студента звичку вслуховуватись у якість звука, стежити за ним, правильно його інтонувати – в цьому основа культури звука виконавця. Правильне звуковидобування остаточно встановлюється після вільного оволодіння динамікою та різними штрихами.

Щоб успішніше засвоювалася техніка гри, потрібно враховувати індивідуальні особливості студентів, систематично давати навчально-тренувальний матеріал різної складності, зокрема: гами та арпеджіо різного виду, в різних тональностях, в одну, дві й три октави; вправи для розвитку рухливості пальців, координації рук та пальців; етюди на різні види техніки. Це пов'язано з тим, що технічні вправи – «є невід'ємною частиною навчальної роботи <...> Вона потрібна для розвитку виконавського апарату, відпрацювання відчуття контакту з інструментом, оволодіння всіма музично-виражальними засобами виконання»³. На початку навчання не слід давати етюди заради розвитку техніки «в запас», краще добирати такі, що допоможуть виробити техніку, яка одразу ж буде застосована на художньому матеріалі – у п'єсах, акомпанементі та в партіях інструментального ансамблю. Але ж такий матеріал потрібно добирати з урахуванням набутих навиків під час роботи над вправами та етюдами.

Звичайно, обсяг завдань має бути розрахований на здібності студента, його піддатливість навчанню та на час, що його він може приділити грі в позааудиторний час.

Контроль над засвоєнням технічного матеріалу здійснюється під час індивідуальних занять. Потрібно стежити, щоб у швидкий темп виконання студент входив поступово, спочатку граючи ритмічно, точно, повільно. Неодмінною умовою при цьому завжди має бути чітка, зручна і постійна аплікатура (розстановка пальців) та гра без помилок.

Перш ніж перейти до гри по нотах, студенти повинні вивчити на слух

на інструменті кілька нескладних пісень. Потім одну з них (просту за ритмом) записати нотами на папері. Назвавши разом зі студентом ноти, якими записана ця пісня, простежити, щоб під час гри він називав ці ноти, запам'ятовував місце їх розташування на інструменті. Також слід показати гамму до-мажор — спочатку в одну октаву, потім — у дві. Після перших занять студент повинен запам'ятати місце розташування і назву кожної ноти на нотоносці, а також назву і місце розташування кожної ноти (звука).

У процесі подальшого навчання потрібно весь час стежити, щоб у студентів закріплювалась і удосконалювалась нервово-рефлекторна дуга навіку:

- бачу ноту на папері, розумію її значення;
- називаю її;
- за назвою *знаходжу* місце ноти на інструменті;
- *видобуваю* звук.

Тут найскладнішим для освоєння є процес поєднання двох ланок: *розумію і називаю*, за назвою *знаходжу* місце на інструменті. Спільне між ними — назва ноти, тому потрібно удосконалити насамперед цей навик, для чого протягом значного часу від студентів вимагати, щоб вони, граючи п'єси, гами та вправи, неодмінно весь час називали ноти. Пізніше, мірою розвитку швидкості навіку, його автоматизації та вироблення сталого рефлексу, необхідність в обов'язковому називанні нот відпаде, і все зміниться більш спрощеною дугою : бачу — розумію — *видобуваю* і, нарешті, ще простішою: бачу — *видобуваю*.

Щоб виробилася швидка, моментальна реакція на назву нот, слід давати більше нового матеріалу для читання. Чим точніше і швидше студенти називатимуть та знаходитимуть ноти на грифі, тим успішніше вони оволодіватимуть інструментом.

Практика свідчить, що на початковому етапі розвиток техніки гри затримується через недостатню рухливість у студентів нервових процесів, особливо осмислювальних. Тому потрібно виробляти швидкість та автоматизм рефлексу гри з листа. Неоціненну послугу тут дає гра етюдів та швидких рухливих п'єс. Проте слід пам'ятати, що до справжнього, остаточного темпу доводити їх треба поступово. На початку їх можна використовувати як матеріал для розвитку читання нот та гри з листа.

Для того, хто вчиться гри на домрі та балалайці, найбільш придатними є скрипкові етюди Вольфарта, а для баяністів, бандуристів та цимбалістів — початкові фортепіанні етюди Черні. Звичайно, весь матеріал викладач повинен відредагувати — виставити аплікатуру, нюанси, штрихи.

Другий складний момент на шляху засвоєння нотного запису — його метро-ритмічний бік, оскільки «в ряду засобів музичної виразності ритм є одним з основних через те, що музика — звуковий процес, розгортається у часі. Основи живого творчого сприйняття музичного ритму повинні закладатися з перших кроків занять»⁴. Крім того, зазначає всесвітньо відомий викладач гри на народних музичних інструментах О. Іванов-Крамської, слід пояснити студентам, що «у музиці існує чергування сильних і слабких долей. Перша

доля у такті має відповідати сильному часові, тому вона повинна звучати голосніше і з деяким наголосом»⁵.

Тому викладач на прикладі вивченої і записаної пісні пояснює студентам, що послідовне чергування наголошених (сильних) і ненаголошених (слабких) звуків становить метр – основну міру, розміреність руху пісні, який групує запис усіх її звуків за тактами; що після тактової риски завжди стоїть сильна, наголошена доля і що на початку п'єси біля ключа завжди вказується її розмір (верхня цифра вказує метр – кількість основних рахункових одиниць у такті, а нижня – якими одиницями ведеться рахунок, їх тривалість). Після цього можна наспівати або награти кілька прикладів з різними метрами.

Далі викладач пояснює, що тривалість нот вказує на тривалість і довжину звука в часі, що основною, найзручнішою для рахування одиницею є чверть, яку слід рахувати на «раз-і», і що звук триває доти, поки ми рахуємо. Об'єднання кількох чвертей дає звуки більшої тривалості – дві, три і чотири чверті, які записують відповідними знаками-нотами і рахують: «раз-і – два-і», «раз-і – два-і – три-і» та «раз-і – два-і – три-і – чотири-і». Своєю чергою чверть ділиться на дві восьмі, одна з яких припадає на рахунок «раз», а друга – на «і»; восьма ділиться на дві шістнадцятих і на «раз» або на «і» їх припадає по дві. На цьому поки що можна й зупинитись.

Потім слід написати кілька прикладів окремих нот-чвертей – половинних, восьмих, шістнадцятих – і показати студентів, як їх рахувати. Студент повторює рахунок сам.

Зігравши на інструменті ряд звуків різної тривалості, слід полічити їх уголос; під час гри знайомої пісні – уголос полічити її ноти. Існує безліч подібних вправ і завдань. Основне при цьому – домогтись, щоб студенти добре знали тривалість нот і самі вміли точно вирахувати їх під час гри.

Не слід поспішати з переходом до складних ритмічних комбінацій. Це робиться тільки після того, як студенти добре оволодіють рахунком чвертей, восьмих і шістнадцятих.

Теоретичні узагальнення слід давати як висновки з практичного досвіду.

Правомірним є й інший метод: одержані теоретичні відомості (пояснення) одразу ж застосовуються на практиці під час гри.

¹ Див. : Прокопенко Н. А. Організаційні та методичні основи роботи оркестру народних інструментів / Н. А. Прокопенко. – К., 1970. – С. 18.

² Див. : Давидов М. А. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. – К., рік. – С. 33.

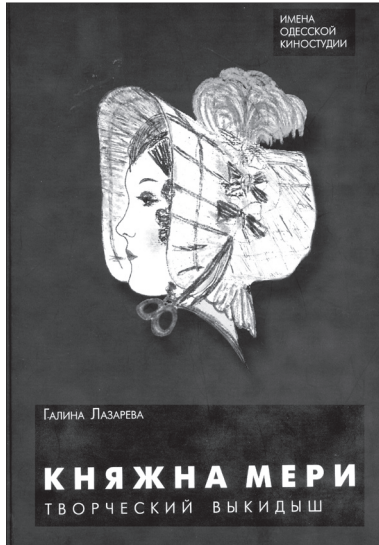
³ Михайленко Н. П. Методика преподавания игры на шестиструнной гитаре / Н. П. Михайленко. – К. : Книга, 2003. – С. 133.

⁴ Там само. – С. 57.

⁵ Иванов-Крамской А. Школа игры на шестиструнной гитаре / А. Иванов-Крамской. – М. : Музыка, 1971. – С. 9.

БІБЛІОГРАФІЯ





Лазарева Г. Княжна Мери. Творческий выкидыш / Галина Лазарева. — Одесса : Феникс, 2010. — 300 с. : ил.

Є такий сумний і романтичний образ – цвинтар затонулих кораблів. Його можна сміливо екстраполювати і на кінематограф, в історичних глибинах якого поховано задуми митців, котрим так і не судилося реалізуватися на екрані.

Українське кіно особливо «багате» на такі втрати. Починати можна з Довженка, з його зруйнованих мрій стати комедіографом, написати сценарій для самого Чапліна або ж висвітлити на екрані героїчну полярну епопею Р. Амундсена. І, як головна мрія митця, перед якою сама доля опустила завісу, –

екранізація гоголівського «Тараса Бульби» – твору, до якого Довженко йшов усе життя.

А хіба менш трагічний «реєстр» Сергія Параджанова, що починається з «Київських фресок», від яких залишилися лише дивом збережені фрагменти. Далі були непоставлені «Intermezzo», «Демон», «Дрімотний палац» та інші. І серед цих потенціальних шедеврів – екранізація лермонтовської «Княжни Мери», що так і не була поставлена в 1975 році на Одеській кіностудії Кірою Муратовою.

Дізнавшись про роботу Муратової, «бранець системи» Сергій Параджанов був у захваті. Лермонтовські образи, йому, людині Кавказу, були надзвичайно близькі. До речі, збереглася навіть його юнацька фотопроба вдківських часів у гримі Лермонтова.

Сам Параджанов мав надзвичайний за своєрідністю трактування і гостротою бачення сценарій «Демона» за поемою Лермонтова. Будь-яка імітація та ілюстративність рішуче відкидалися митцем. «Невже ви думаєте, я натискаю кнопки – і злітатиме Демон у шифоні і газі, простроченому на „Зінгері”», – саркастично запитував він¹.

Параджанов був упевнений, що твір Лермонтова Муратова пропустить крізь своє серце, що механічне ілюстрування – то не її шлях... І разом з тим Параджанов розумів, на які нездоланні перепони вона наражається: «Її знищать. Яка дивна жінка і режисер»², – у відчаї писав він, розуміючи, яка небезпека криється в її непересічному, яскравому таланті.

Що ж, сумні пророцтва маестро збулись. І все ж задум Муратової не вкрила темна вода забуття. Допомогло те, що можна назвати «кіноархеологією». Саме так можна визначити колосальну копітку працю редактора Одеської кіностудії Галини Лазаревої, присвячену драматичним подіям майже 35-річної давнини, а саме, не-створенню художнього фільму за мотивами роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашого часу» режисером Кірою Муратовою в 1974–1975 рр. на Одеській кіностудії.

Книжка має дещо жорстку назву «Княжна Мери. Творчий викидень». Втім авторка переконливо доводить, що ця сумна операція відбулася не з вини режисера. Що було докладено чимало зусиль, щоб поставити К. Муратову перед альтернативою: або навести на Лермонтова «хрестоматійний глянець», подати його твір як низку ілюстрацій для шкільного підручника, або відмовитися від зухвалої спроби дати на екрані «свого Лермонтова», того, що схвилював її і надихнув до творчості.

Система доказів, їх переконливість не викликає сумнівів. Автор книжки скористалася кількома сотнями ексклюзивних матеріалів, розгорнутими персоналіями і коментарями. Особливу цінність має візуальний матеріал: 70 авторських малюнків, те, що ми називаємо розкадровкою, фотопроби, кадри з фільмів, альбом ескізів костюмів до фільму Рустама Хамдамова, який, за словами К. Муратової, навчив її любові до костюмів. Ще один момент – серед ілюстрацій чимало знімків території й павільйонів Одеської студії. Для нас Одеська кіностудія, з якої власне, починається український кінематограф, і творчість Муратової нерозривно пов'язані. Тому численні зазіхання на наші національні цінності, спроби продати територію та будівлі студії комерційним структурам може бути поставлене в один ряд з тими утисками і переслідуваннями, що їх зазнавали митці в недалекому минулому.

Важливо, що авторка в своїй праці спиралася на підтримку Кіри Муратової та художника і сценариста Євгена Голубенка. Втім, це аж ніяк не порушило об'єктивної картини, основу якої становлять автентичні документи. Те, що подається з сухим заголовком «Протокол обговорення сценарної редакційної колегії» читається сьогодні як бестселер. Це і зріз того часу, і ескізні портрети учасників. У масі своїй – це люди професійні та інтелігентні, вони бачать достоїнства режисерського трактування, оригінальність прочитання. І разом з тим кожен пропонує свій погляд на твір Лермонтова, вимагаючи від автора відповідних коректив.

Не можна не навести відповіді Муратової, яка вражає своєю ширістю і переконливістю: «Ви всі говорили, що вам подобається, коли є особистісне прочитання, і в той же час непослідовно вимагаєте від нього відмовитись, самі ж порушуєте цілісність»³.

Цілком обґрунтовано режисер твердить, що кожен неначе виймав свій шматочок зі сценарію, залишаючи інші для автора, якому випадає або не погодитись, або відмовитись від свого проекту.

Особливою цінністю, на наш погляд, є публікації літературного і режисерського сценарію. Можна навіть порадити майбутнім кінорежисерам,

які навчаються в мистецьких вузах, уважно і детально простежити на цьому матеріалі народження майбутніх екранних образів на основі літературного тексту, їх глибинну обумовленість і внутрішній зв'язок.

Сценарій, насамперед літературний, мав численних сторонніх рецензентів. Це були поважні літературознавці, чудово ознайомлені з епохою, й їх поради теж мали певну цінність. Втім, об'єднувало їх традиційне бачення лермонтовського твору і небажання змиритися з будь-яким відступом від класичного тексту. Так, різні автори обурювалися, що К. Муратова в майбутньому фільмі хоче викликати співчуття до Грушницького, тоді як цей персонаж традиційно лише засуджували. Втім, позиція режисера пояснювалася тим, що, як зауважив Є. Голубенко, «...у Муратової є стійка, рецидивна зацікавленість до людської натури»⁴.

Повною мірою це виявилось уже на рівні кінопроб, де актори Леонід Кудряшов (Печорін) і Наталія Лебле (Мері) виглядали за словами того ж таки Голубенка «непристойно живими і найжахливіше – сучасними»⁵.

Кастинг – один з найважливіших елементів режисури. Від точного вибору виконавця залежить реалізація всього задуму. Для Муратової одним з визначальних моментів була абсолютна акторська природність і органічність, яка, втім, не виключала і ексцентричності. Таке поєднання стало однією з ознак її режисерської палітри.

У книжці подано обговорення акторських проб, і знову ж таки його учасники, навіть доброзичливі, не готові дослухатися до режисерської думки, зрозуміти концепцію К. Муратової.

Наскрізною є думка про необхідність соціальних характеристик, демонстрацію соціальних впливів на долю і характер героя. Сміливість відповіді режисера і сьогодні вражає: «Вважаю, що соціальне не існує ніяк, якщо воно не розчинене в дійсності. Якщо ми абсолютно правильно вибудовуємо психологічні події, то соціальні витікатимуть з них. Говорять: „Суспільство доконало його, а він був таким талановитим, таким розумним“. Очевидно, не таким талановитим і не таким розумним він був, а якщо такий талановитий і такий розумний, то нехай відповідає сам за себе. Все що завгодно людина може зробити, а потім звалити на суспільство. Це порочне коло. Кожен повинен відповідати за себе»⁶. Такі судження в часи «застою» звучали як виклик.

Обговорення завершилося буквально криком душі митця: немає більше сил робити нові проби, немає більше можливостей. Це не упертість, це твереза оцінка. Слід зауважити, що позиція Муратової знайшла розуміння у колег-режисерів, зокрема Т. Золоєва, С. Говорухіна, В. Костроменка, які зрозуміли і підтримали її. Позитивно поставився до вибору Кіри Муратової і директор студії Г. Збандут.

Як напружена драма, розгортався захист постановочного проекту.

Не можна сказати, що режисер перебував у колі недоброзичливців. Звучали і цілком слушні судження. Але опоненти К. Муратової мислили

категоріями, звичними для того часу. Режисерові нагадували, що майбутній фільм має бути зрозумілим кожному, інакше навіщо його знімати. Загальна тональність виступів спрямовувалася проти режисерської концепції.

Кіра Муратова спокійно, але твердо її обстоювала. Вона іронічно поставилася до сподівань тих, хто очікує «миттєвих» результатів впливу мистецького твору, вірячи, що після його перегляду глядач почне перевиконувати виробничі норми. Таке ставлення лише принижує мистецтво, надає йому споживацького характеру. І хоч директор студії Г. Збандут висловив думку, що роботу над проектом варто продовжити, доля останнього була вирішеною, фінал був передбачуваний.

«Зважаючи на те, що режисер К. Муратова ігнорує вимоги студії і Держкіно УРСР щодо необхідності більш точного соціального художнього відтворення літературного першоджерела і своїм суб'єктивним трактуванням викривляє зміст класичного твору Лермонтова, Держкіно УРСР вважає недоцільним продовжувати роботу над фільмом „Княжна Мери”»⁷.

Вердикт був однозначним: припинити виробництво фільму «Княжна Мери».

Цікавий задум талановитого режисера так і не побачив екрана.

Книжка Г. Лазаревої цінна і тим, що матеріали, присвячені нездійсненному задумові Кіри Маратової, доповнені документами, які допомагають нам уявити ситуацію на Одеській кіностудії в 70-х роках ХХ ст..

Це ще раз підтверджує думку, що написання історії українського кіно вимагає якнайретельнішого вивчення і опрацювання документальної бази. Її авторам потрібно буде подати не тільки точну картину того, що являла собою готова продукція студій, а ретельно висвітлити шлях митця до створення фільму, обґрунтувавши свої судження автентичними документами.

Отже можна говорити не лише про фактографічну цінність роботи Галини Лазаревої, а про її методологічну спрямованість.

Книжка, на нашу думку, викличе шире зацікавлення як фахівців, так і широкого кола читачів.

¹ С. Параджанов. Исповедь / Сергей Параджанов – Спб: Азбука, 2001, – С. 47.

² Там само. – С. 533

³ Цит. за: Лазарева Г. Княжна Мери. Творческий выкидыш / Галина Лазарева – Одесса, 2010. – С. 49.

⁴ Там само: – С. 292.

⁵ Там само: – С. 290.

⁶ Там само: – С. – 252.

⁷ Цит. за: Лазарева Г. «Княжна Мери. Творческий выкидыш» / Галина Лазарева – Одесса, : Феникс, 2010. – С. 279.

Оксана МУСІЄНКО



Шекспір Вільям. Гамлет : Трагічна історія принца Данського. Трагедія на 5 дій ; пер. з англ. Михайла Рудницького. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – 192 с. : іл.

У Львівському національному університеті імені Івана Франка 2008 року вийшла друком ще одна книжка, адресована театрознавчій аудиторії. До 120-річчя від дня народження професора університету Михайла Рудницького побачив світ його переклад Шекспірового «Гамлета». Наукові та видавничі зусилля кафедри театрознавства та акторської майстерності (ідея видання, наукова редакція, післямова Богдана Козака,

редактор – Ніна Бічуя, дизайн та верстка – Інна Шкльода) поєдналися із науковими аспіраціями ще однієї доволі молодого університетської кафедри факультету іноземних мов: перекладознавства та контрастивної лінгвістики ім. Г. Кочура (завідувач кафедри – доктор філологічних наук, проф. Роксоляна Зорівчак). Третім і, мабуть, найважливішим, учасником проекту стала берегиня архіву Михайла Рудницького, його вдова – Людмила Рудницька, котра люб'язно надала до друку текст перекладу та створила можливість працювати з приватним архівом молодому науковцеві, асистенту кафедри перекладознавства та контрастивної лінгвістики Анастасії Василик-Фурман, перу якої належить ґрунтовна передмова до видання. Фінансову підтримку видання здійснив банк «Львів» (голова Правління банку – Микола Вознюк). Так на перетині історії українського театру та перекладознавства, академічної спільноти та банківської добродійної еліти був зреалізовано цікавий, а головне, надзвичайно корисний для поступу вітчизняної україністики та шекспірології проект.

Те, що постать Михайла Рудницького об'єднала довкола себе представників різних наукових і професійних сфер, – ще одне красномовне свідчення вагомості здобутків цього видатного українського літературознавця, письменника, журналіста, перекладача, літературного й театрального критика, редактора. Сучасні дослідження в різних галузях: літературознавства, перекладознавства, театрознавства наближають до

нас цю складну, непересічну, надзвичайно талановиту особистість, у чий долі катаклізми ХХ століття відіграли вирішальну роль. У своєму вступі «Трагедія “Гамлет” у перекладі Михайла Рудницького» А. Василик-Фурман подає біографію перекладача, з якої перед читачем постає людина європейської освіченості (Львівський університет, школа гуманітарної освіти у Сорбонні, подорожі Європою)(С. 8)¹. Авторка висвітлює і державно-громадську діяльність М. Рудницького (секретар дипломатичної місії УНР), і його перекладацький доробок – як українською мовою (творів В. Гете, А. Доде, Е. Бронте, Р. Кіплінга, П. Верлена та ін.), так і з української (французькою – «Спогади про Шевченка» П. Куліша, спільно з Ф. Мазаду – вибрані поезії Т. Шевченка). Окрему увагу приділяє авторка передмови педагогічній діяльності М. Рудницького у стінах Львівського університету ім. І. Франка, де у 1944 р. він очолив кафедру англійської мови та літератури, а до 1947 р. був деканом факультету іноземних мов (про працю в Українському таємному університеті у Львові у 1922 – 1925 рр. згадано, на жаль, лише в коментарях). Залучений автором до тексту документ із досьє радянських спецслужб, датований 1951 роком, дає змогу усвідомити і всю складність існування М. Рудницького в умовах комуністичної ідеології, і його незаперечний вплив на формування молоді студентської та наукової аудиторії у душі найвищих зразків європейської гуманітаристики.

Вагомим внеском у перекладацьку українську шекспіріану стали переклади двох творів: «Отелло» (1923) та «Гамлета» (1943). У передмові А. Василик-Фурман знаходимо надзвичайно важливе свідчення з дитячих літ перекладача: про його перший досвід зустрічі зі сценічним «Гамлетом» на сцені польського театру у Львові, який став для М. Рудницького першою зустріччю взагалі з театром (уривок цього спогаду подається уперше (С. 11). Завдяки доволі точній часовій вказівці цього документа, самого спогаду авторці цих рядків вдалося з'ясувати із великою долею вірогідності – кого з акторів і яку виставу міг побачити тоді дев'ятирічний хлопчик з Тернополя. Йдеться про відомого польського актора і режисера Романа Желязовського, котрий 1898 р. виступав на львівській сцені в ролі Гамлета². Власне, окремим напрямом майбутніх досліджень для театрознавців мала б стати реконструкція глядацького досвіду М. Рудницького – адже під час перебування у Львові, Києві, Парижі, Лондоні він залишався активним глядачем та критиком. Так само вкрай потрібним, на нашу думку, є оприлюднення текстів лекцій, що їх, працюючи над поставою «Гамлета» 1943 р., виголошував М. Рудницький акторам Львівського оперного театру і котрі, як зазначено у посиланнях А. Василик-Фурман, зберігаються в його архіві.

Вона ж слушно наголошує на унікальності двох шекспірівських перекладів М. Рудницького з точки зору їхнього створення саме для сцени. І до сьогодні рідкісна співпраця перекладача й театру в обох випадках відіграла надзвичайно важливу роль: з одного боку, перекладач працював

із колективами як шекспіролог, пояснюючи ті чи інші особливості мовного світу великого англійця, з іншого – практика сценічної мови не могла не впливати на якість, точність, стислість самих перекладів. Хочеться також нагадати: не лише «Гамлет» пера М. Рудницького, як зазначає А. Василик-Фурман, став першим виголошеним зі сцени українським «Гамлетом» (Львівський оперний театр, режисер – Й. Гірняк, 1943 р.), а саме у його перекладі герої «Отелло» (*Театр Товариства «Українська бесіда»*, режисер – О. Загаров, 1923 р.) вперше в історії національного театру заговорили українською.

Значну частину передмови А. Василик-Фурман присвячує перекладознавчому аналізу тексту М. Рудницького. Постать Михайла Рудницького перебуває в епіцентрі наукових зацікавлень молоді дослідниці – саме перекладацькому доробкові присвячене її дисертаційне дослідження. Тож із глибоким знанням справи вона зупиняється на головних засадах перекладацької стратегії, наголошуючи особливу майстерність перекладача у відтворенні каламбурів, багатозначності Шекспірового тексту. До досягнень М. Рудницького відносить дослідниця також і особливу сценічність перекладу, і «перетворення» шекспірівських образів на питомо українські образні еквіваленти, і вдале використання засобів алітерації, евфонії.

Проте – який саме варіант перекладу постає перед нами в наступній – основній частині видання? Тут, як кажуть юристи, існує певна «колізія». І у перших рядках передмови А. Василик-Фурман, і у скороченій версії наукової розвідки Б. Козака, що її вміщено наприкінці³, і у заключному післяслові його ж авторства (С. 190), йдеться про переклад 1943 року, який М. Рудницький здійснив на замовлення мистецького керівника Львівського оперного театру Володимира Блавацького. Цей текст, що його тривалий час марно розшукували перекладознавці в Україні, зберігся в архівах Українського музею у Нью-Йорку. За допомогою Юрія Левицького та сприяння директора Музею Марії Шуст й хранителя архівів цього ж Музею Марії Певної текст перекладу вдалося відшукати й передати в Україну. Він вийшов друком уперше в театрознавчому часописі ЛНУ імені Івана Франка «Просценіум» із передмовою Р. Зорівчак (ч. 1–2 (8–9) / 2004, С. 124–206). У цьому варіанті перекладу були відсутні остання сцена першої дії та фінальна сцена, що, певно, відповідало сценічному текстові вистави 1943 року.

У післямові ж до видання 2008 р. Б. Козак наголошує, що запропонований – другий – варіант перекладу надано у 2005 р. вдовою перекладача, Л. Рудницькою, котра мешкає у Львові. «Якою ж була наша радість і здивування, – пише Б. Козак, – коли ми побачили повний текст перекладу “Гамлета”, але в редакції, яку зробив М. Рудницький 1956 року» (С. 190).

Що ж це за варіант? Про умови та причини постановки другої редакції перекладу згадує у передмові А. Василик-Фурман: «До тексту перекладу “Гамлета” 1943 р. М. Рудницький вдруге повернувся у 1956 р., коли

Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької задекларував постанову «Гамлета» В. Шекспіра у сезоні 1957 р.» (С. 13). Власне, у відомій праці М. Рудницького «За повнокровного Шекспіра», надрукованій у 30 томі «Наукових записок Львівського Державного Університету ім. Івана Франка», що став першим випуском праць факультету іноземних мов, ще у 1955 р., М. Рудницький пише про те, що деякі українські театри планують звернутися до драматургії В. Шекспіра⁴. Вочевидь, він не міг не знати про плани заньківчан щодо постанови «Гамлета», бо був людиною, наближеною до театру, регулярно виступав у львівській пресі як театральний рецензент вистав європейського репертуару. Власне, для цієї майбутньої вистави він і здійснив редакцію свого перекладу – сподіваючись прислужитись українській сцені своїм, вже апробованим сценічно, перекладом. Але, враховуючи умови радянської дійсності та відповідні лексичні вимоги, він змушений був «удосконалити» текст: замість «князь Гамлет» у другій версії з'явився «принц», щиро українське «бувайте» заступив зросійщений варіант «прощайте», замість «данських громадян» виникли «короля підданці», а російська «Полярна зірка» замінила гарний український відповідник «бігун». Таких начебто «дрібних» змін було чимало. Проте, попри всі зміни тексту, перекладач, затаврований як «ворог народу», причетний до діяльності Українського театру м. Львова на окупованій фашистами території, не міг розраховувати на співпрацю із радянським театром. Тому переклад і залишився нереалізованим. Знайдений через півстоліття, він сьогодні є унікальним документом для дослідників-текстологів, які на прикладі двох версій одного перекладу, здійснених у різні роки та за різних суспільно-політичних умов, можуть проаналізувати особливості роботи перекладача, пов'язані з ідеологічними та мовними реаліями часу.

Чи може стати рецензоване нами видання 2008 р. підґрунтям такого дослідження? Сумнівно. У тій же післямові читаємо: «...ми пропонуємо читачеві варіант перекладу 1943 року у новій літературній редакції, ввівши до тексту найбільш вдалі із тих мінімальних правок, які зробив автор перекладу 1956 року, долучивши до нього останню сцену першої дії та фінальну сцену» (С. 190). Як бачимо, взявши на себе відповідальність за визначення, що є у даній версії «іноді вдале, а часом, на нашу думку, зайве» (С. 190), упорядники тим самим позбавили цей текст документальної точності. Адже нам запропонували відібрані на смак упорядників складові тексту 1956 р., уведені в текст 1943 року. Тобто перед нами насправді ще один – вже третій, контамінований – варіант перекладу, тільки здійснений вже не самим перекладачем, а його видавцями у новому, ХХІ столітті.

Вочевидь, упорядники керувались не стільки науковими, текстологічними міркуваннями, скільки практичною користю – адже поданий повний варіант перекладу може зацікавити сучасних режисерів та знову здобути собі сценічне життя.

Тож питання текстологічних порівнянь двох версій перекладу залишається відкритим. А ось для практиків сцени, театральних педагогів, сподіваємось, книжка стане корисною у їхній праці, у процесі виховання молодих театральних митців на зразках світової класики та прикладах виразної, добірної, інтелігентної, яскравої сценічної української – і водночас Шекспірової – мови.

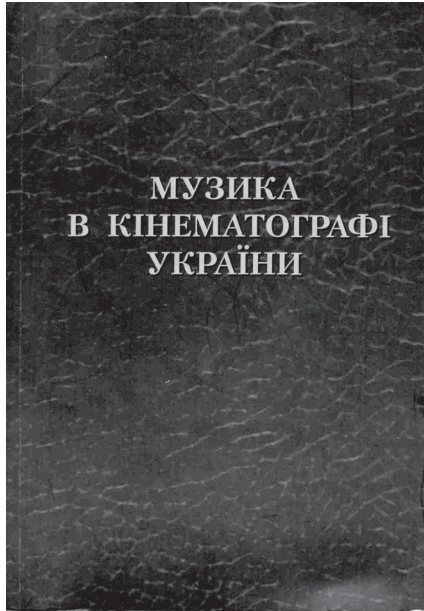
¹ Тут і далі у круглих дужках подаємо сторінки рецензованого видання.

² Докладніше про це: Гарбузюк М. Театральна Шекспіріана Михайла Рудницького / М. Гарбузюк // Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство. – Львів, 2009. – С. 5–6.

³ Козак Б. Палімпсест українського «Гамлета»: переклад Михайла Рудницького і прапрем'єра у Львові 1943 року. – С. 170–188.

⁴ Рудницький М. За повнокровного Шекспіра // Наукові записки Львівського Державного Університету ім. Івана Франка. Том XXX. Факультет іноземних мов. Вип. 1. – Львів, 1955. – С. 8.

Майя ГАРБУЗЮК



Литвинова Ольга. Музика в кінематографі України: каталог. – Ч. 1 : Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України / О. У. Литвинова; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К. : Логос, 2009. – 453 с.

Довідкова наукова література є невід'ємною частиною будь-якої галузі знань, необхідною складовою наукового процесу. Це аксіома, втім у сучасній вітчизняній науці з причин, яких ми зараз не торкатимемося, останніми роками відчутний брак фахових академічних довідково-інформаційних видань. Зокрема – в галузі кінознавства. Серед власне довідкових наукових видань можна

вказати лише поодинокі тексти, такі як: Глушенко Є. С., Капельгородська Н. М., Синько О. Р. «Кіномистецтво України в біографіях» (К., 2004), С. Д. Безклубенко «Український енциклопедичний кінословник. Основні терміни та поняття» (К., 2006), О. Г. Рутковський «Український словник-довідник екранних медіа» (автор окремих статей О. Й. Пашкова. – К., 2007). За браком профільних довідково-інформаційних джерел фахівцям лишається користуватись лише «внутрішнім» довідково-бібліографічним апаратом монографій та досліджень («Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора у національному часо-просторі» С. Тримбача (2007); «Українське кіно: тексти і контексти» О. С. Мусієнко (2009) та ін.).

«Життя» довідкових фахових видань доволі коротке: в сучасному науковому просторі за кілька років відбуваються суттєві зміни – на термінологічному рівні актуалізуються нові терміни та поняття, стають відомими нові імена дослідників та митців, нові тенденції і течії змінюють категоріальний апарат цілих галузей науки і культури.

Музика в синтетичному мистецтві кіно є однією з найвиразніших мистецьких складових, художнім засобом, місце якого в естетичній системі кіномистецтва визначалось по-різному впродовж історії розвитку

кінематографа різними митцями, різними течіями та теоріями. Відтак музика в кіно – це специфічна галузь творчості на стику мистецтв, що має велику історію, втілену в іменах і постатях плеяди композиторів, музикантів, виконавців.

Це характеризує актуальність видання такого роду загалом. До цього слід додати, що в Україні до теперішнього моменту був відсутній подібний каталог. Праця О. Литвинової є першим українським виданням інформаційно-довідкового характеру, яке містить дані про композиторів і музикантів, що працювали у вітчизняному кінематографі. Отже актуальність праці О. У. Литвинової є очевидною. Основою каталогу «Музика в кінематографі України» є величезний фактографічний матеріал, зокрема архівний, який авторка систематизувала відповідно до задуму подати його у максимально зручній для використання формі. Каталог є результатом копіткої праці науковця. Основну частину тексту становить власне Каталог, в якому подані за алфавітом персоналії (композитори, музиканти, митці українського кіно); кожна окрема стаття містить основні відомості про митця і завершується списком фільмів (з короткими вихідними даними), в створенні яких митець брав участь. Також видання містить Показчики імен і фільмів, список Змін назв державних українських студій та окремих розділ Фотодокументів.

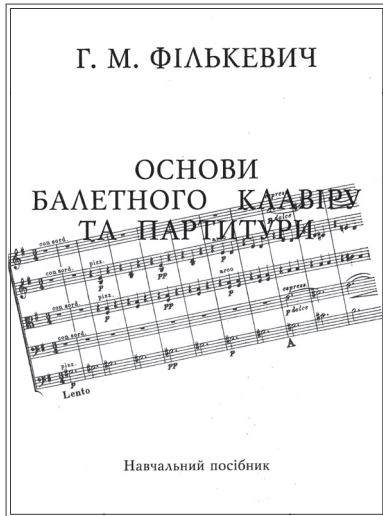
Як перше тематичне видання, каталог «Музика в кінематографі України» певною мірою має й репрезентативний характер, ставлячи за мету всебічне висвітлення свого тематичного контексту – музики в екранній культурі України. Досвідчений дослідник-музикознавець, О. Литвинова систематизує матеріал у таку структуру, яка, загалом не порушуючи традиційну форму довідника, водночас дає змогу з різних боків (інформаційно-довідкового та історично-оглядового) висвітлити матеріал. Тому додатково видання містить авторський історичний нарис О. Литвинової «Музика українського кіно» та нарис відомого українського кінознавця і кінокритика Сергія Тримбача «Звук в екранній культурі України», які разом із авторським переднім словом становлять свідомо розширений за обсягом і жанром вступ і передують основній частині каталогу.

У нарисі О. Литвинової персоніфікована у постатях композиторів і музикантів хронологія основних віх розвитку музики, як складової частини виразних засобів українського кінематографа, від перших зразків поєднання екранного зображення і звука (тапери, кінодекламації) до сучасних ТБ-мюзиклів («Вечори на хуторі біля Диканьки» /2001/, «Снігова королева» /2003/ та ін.). Нариси О. Литвинової та С. Тримбача мають самостійне значення і водночас доповнюють основний фактографічний корпус каталогу такими відомостями, які неможливо було б увести в його основну частину, не порушуючи стислі рамки традиційного формату інформаційних видань. У цьому вбачається логічність структури цього видання.

Задля уникнення фактичних помилок авторка свідомо не включала відомості, які потребували додаткової перевірки і не могли вважатися достовірними на час підготування книжки до друку. Також не подано жодних оцінних суджень чи характеристик як в основній частині, так і в нарисах задля фактичного висвітлення мистецьких тенденцій в історичному контексті. Відтак важливою рисою каталогу «Музика в кінематографі України» – ключовою для видань такого типу – є виважений підхід автора-упорядника до достовірності й точності поданої інформації.

Отже, каталог О. Литвинової «Музика в кінематографі України» є сучасним академічним інформаційно-довідковим виданням, що заповнює певний «пробіл» у ніші вітчизняних наукових видань та є корисним і актуальним для фахівців-мистецтвознавців і широкого кола зацікавлених читачів.

Георгій ЧЕРКОВ



Фількевич Г. М. Основи балетного клавіру та партитури : Навч. посібник / Г. М. Фількевич. – К. : Стилос, 2010. – 120 с.

Музичні дисципліни посідають одне з найважливіших місць у вихованні спеціалістів з фаху «Режисура класичного балету». Особливого значення у процесі підготовки майбутніх хореографів-постановників набуває спеціалізований курс «Основи балетного клавіру та партитури» – один із найбільш складних і водночас відповідальних. Специфіка цього курсу полягає у його «багатовекторності» та міждисциплінарності, оскільки пов'язаний він як з музично-теоретичними дисциплінами («Історія музики», «Теорія музики»), так і з хореографічними («Історія хореографічного

мистецтва», «Методика класичного танцю», «Сучасний балет»).

Від того наскільки майбутній балетмейстер буде готовим самостійно здійснити аналіз клавіру та партитури, наскільки правильно він зрозуміє інтонаційні, метро-ритмічні, темпові, динамічні, тембральні та формотворчі особливості музичного тексту, залежить точність відчуття характеру твору, розуміння його художньої концепції, специфіки драматургії, а зрештою – рівень та якість хореографічної постановки.

До того ж, якщо режисер балету володіє широким музичним світоглядом, розуміє та «відчуває» музику, вільно орієнтується в клавірі та партитурі, це дасть йому можливість якнайшвидше порозумітися з диригентом або концертмейстером, плідно співпрацювати з ними на користь балетної вистави.

Складність даного предмета полягає в тому, що в процесі аналізу клавіру або партитури «задіюються» відомості з різних галузей музичного мистецтва та хореографії: з теорії та історії музики, інструментознавства, аналізу музичних форм; історії хореографії, основ класичного танцю тощо. Потрібна студентам інформація розосереджена у численних наукових працях, підручниках, довідниках, і тому її пошук значно ускладнює та гальмує процес засвоєння матеріалу.

Г. Фількевич, як досвідчений фахівець у галузі музичної педагогіки, автор низки навчально-методичних матеріалів з теорії та історії музики, у своєму новому посібнику – «Основи балетного клавіру та партитури» – акумулювала й систематизувала всі необхідні для вивчення дисципліни відомості, і в цьому

надзвичайна цінність та своєчасність цієї праці. Адже сьогодні немає жодного підручника чи посібника з такого предмета, в якому б так компактно і всебічно було представлено чималий за обсягом матеріал.

Важливою особливістю цього посібника є його адаптованість для студентів театрального вузу: інформація викладена таким чином, що вона має бути зрозумілою і доступною для учнів з різним рівнем музичної підготовки. Терміни – як музичні, так і хореографічні, отримують досить чітке та докладне роз'яснення.

Наведені автором теоретичні положення супроводжуються яскравими хореографічними зразками, що має, безперечно, велике практичне значення, розширює світогляд студентів та значно поживляє сприйняття матеріалу.

Структура посібника є досить чіткою та логічно виправданою: він складається з чотирьох основних розділів, кожен з яких, своєю чергою, поділений на підрозділи. Список рекомендованої літератури налічує сімнадцять позицій.

У першому розділі – «Музичні структури і пластичне мислення» – міститься інформація щодо понять «музична форма», «принципи формоутворення», подається детальна і вичерпна характеристика основних музичних форм та сфер їхнього застосування. З'ясовується також, яким чином та чи інша форма «задіюється» в хореографічному мистецтві.

Особливу увагу приділено висвітленню специфіки драматургії сонатної форми та сонатно-симфонічного циклу, визначено спорідненості цих музичних структур з балетною виставою (з точки зору побудови, конфліктної драматургії та інших спільних чинників).

Торкаючись надзвичайно цікавої теми – поліфонія і пластика, авторка не обмежується інформацією лише про різновиди поліфонії та найбільш вживані поліфонічні форми – канон та фугу. Поліфонію розглянуто в значно ширшому контексті – як багатоплановість, багатоскладність будови балетної вистави: адже, як відомо, пластична трансформація музичного тексту засобами хореографії є поліфонічною вже по своїй суті. І дуже важливо, щоб майбутні режисери це добре усвідомлювали і згодом використовували у своїй постановочній діяльності.

Другий розділ посібника – «Музичні жанри і балетна музика» – знайомить з різними жанрами інструментальної музики та розкриває сутність їхнього впливу на розвиток хореографічного мистецтва. Окремо автор розглядає приклади застосування як в музично-інструментальній, так і в хореографічній сферах різних танцювальних жанрів – менуету, вальсу, мазурки, полонезу, польки, тарантели, чардашу тощо.

Жанри програмної музики – симфонічна поема, симфонічна фантазія, концертна увертюра, програмна сюїта – аналізуються не лише з точки зору їх структури, виражальних можливостей, але і як цікавий матеріал для одноактних балетних композицій.

Дуже важливим є визначення тієї ролі, яку відіграє хореографія в різних сферах музичного театру: автор зосереджує увагу на значенні танцювальних сцен в оперних творах; особливостях застосування танцювальних жанрів в оперетах

композиторів XIX та XX ст.; на «пластично-танцювальній багатобарвності» хореографії в мюзиклах.

У третьому розділі – «Історичні етапи розвитку балетної драматургії і побудова балетного клавiру» – простежено зміни, які відбувались у структурі, музичній драматургії балетних вистав XVII, XVIII, першої половини XIX ст., наведено найбільш яскраві зразки творів, створених у ці періоди. Визначено також, яким був внесок розвиток мистецтва танцю найвидатніших хореографів – Ж. Ж. Нове́рра, Ф. Тальйоні, Ш. Л. Дідло, М. Петіпа, Л. Іванова, М. Фокіна.

Автор дає уявлення про значущість методу симфонізму, його роль у музичній драматургії та мисленні, розглядає зразки симфонізації балетних вистав на прикладах творів митців різних напрямів та шкіл.

У посібнику докладно висвітлено сутність балетної реформи П. Чайковського, творчість композитора характеризується як якісно новий етап у розвитку хореографічного мистецтва.

Детально і розгорнуто подана інформація стосовно тих важливих змін, що відбулися у балеті на рубежі XIX–XX ст. Авторка слушно наголошує на значенні Дягилевських сезонів у Парижі, зупиняється на характеристичі хореографічних творів М. Равеля та І. Стравінського.

Балетна музика XX ст. представлена в посібнику яскраво і всебічно: окреслено різні напрями розвитку хореографії (мюзик-хольний, неокласицистський, фольклорний), досягнення радянської балетної музики (на прикладі балетів російських композиторів Б. Асаф'єва, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича) та творчість представників різних національних шкіл. Окрема увага приділяється балетному доробкові українських композиторів К. Данькевича, М. Скорульського, А. Кос-Анатольського та ін.

Висвітлюючи балетне мистецтво другої половини XX ст., Г. Фількевич знайомить з тими новими тенденціями, які пожвавили та збагатили хореографічне мистецтво тієї доби. Визначено, що нового привнесли у балетну музику російські композитори Р. Щедрін, М. Сидельников, І. Слонімський, А. Петров та українські – Л. Дичко, В. Кирейко, М. Скорик та ін. Розглянуто цікаві зразки «виходу» балету поза власні жанрові рамки, результатом чого стала поява нового синтетичного жанру – «балету-ораторії». Особливо цікавою є розповідь про «співпрацю» балету з кінематографом та розмаїття втілення «балетної теми» на телебаченні.

Четвертий розділ посібника – «Основи партитури» – містить досить важливу, необхідну для режисерів-постановників інформацію про симфонічний оркестр та його різновиди, про основні групи оркестру. Характеризуючи кожен інструмент, Г. Фількевич зосереджує увагу на його виражальних можливостях, які сприяють створенню художньо-хореографічних образів, – тембральному забарвленні, технічних якостях; вказує на специфіку фіксації в партитурі, а також знайомить з особливостями використання, в т.ч. і як солюючого.

Вагомим доповненням до розповіді про кожен групу інструментів є список музичних творів, що їх авторка рекомендує для прослуховування (з одночасним

стеженням за партитурою), а також ілюстративний матеріал: фрагменти з клавiрів й партитур, зображення інструментів симфонічного оркестру.

Слід відзначити, що досить складний та чималий за обсягом матеріал у посiбнику викладений ґрунтовно, компактно і розмаїто. Наведена велика кількість музичних прикладів та зразків хореографічних трактувань посилює практичне значення цієї праці.

З огляду на те, що ключовими поняттями навчального посiбника є *клавiр* та *партитура*, варто було би детальніше зупинитись на характеристичі структурних особливостей зазначених форм нотного запису (зокрема, нагадати про різновиди сценічних ремарок, цифрові та літерні позначення, лібретні програми та «хореографічні тексти» балетів, наявні в окремих клавiрних виданнях; також надати інформацію про сутність партитурної нотації, місцезнаходження партій солюючих інструментів, хору тощо).

Гадаємо, панорама українського хореографічного мистецтва виглядала би більш переконливою та динамічною, якби містила розділ, присвячений сьогоденню вітчизняного балету. У пригоді майбутнім режисерам-постановникам могли би стати відомості про балетну творчість сучасних українських композиторів Є. Станковича та О. Костіна (чиї твори представлені в репертуарі провідних вітчизняних театрів країни); заслуговує на увагу також знайомство, бодай стисле, з розмаїтою хореографічною спадщиною В. Губаренка, автора шести балетних творів.

У пункті 5-му II розділу «Застосування танцювальних жанрів в опереті», на наш погляд, бракує інформації щодо «хореографічної складової» оперет українських композиторів XIX – XXI ст. – М. Лисенка, О. Рябова, О. Білаша, А. Філіпенка, О. Сандлера, І. Поклада та ін. Слушною була б згадка про перші українські радянські оперети «Весілля в Малинівці» та «Сорочинський ярмарок» О. Рябова (композиторський доробок якого налічує двадцять п'ять творів у цьому жанрі).

До списку рекомендованої літератури, на нашу думку, варто було б включити праці відомих музикознавців В. Барсової, М. Чулакі, присвячені проблематиці оркестрової музики, а також праці авторитетних фахівців у галузі хореографії – Ю. Слоніського, В. Красовської, Ю. Станішевського.

Безперечно, навчальний посiбник Г. Фількевич є надзвичайно важливим, своєчасним і затребуваним. Наведена в ньому цікава і актуальна інформація подана логічно, науково-обґрунтовано і водночас доступно. Така праця являє інтерес не лише для майбутніх, а й для діючих режисерів класичного балету, для театрознавців, режисерів драматичного театру й театру ляльок, звукорежисерів тощо. Посiбник може бути корисним також для учнів навчальних закладів хореографічного та загальнономистецького профілю.

Видання цієї книжки значно збагачує спектр навчально-методичної літератури й сприяє більш якісному та продуктивному перебігові навчального процесу.

Тетяна СІТЕНКО

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бабанська Наталія Григорівна – завідувачка музею М. К. Заньковецької (Музей театрального, музичного і кіномистецтва України).

Братерська-Дронь Марина Тарасівна – доктор філософських наук, професор кафедри кінознавства КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Брюховецька Лариса Іванівна – заслужений працівник культури України, головний редактор журналу «Кіно-Театр», старший викладач кафедри культурології НаУКМА, керівник Центру кінематографічних студій НаУКМА.

Вітер Василь Петрович – заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри режисури телебачення, в. о. директора Інституту екранних мистецтв КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Кравчук Петро Іванович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з науково-навчальної роботи КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Криворчук Галина Іванівна – директор студії «ВІАТЕЛ».

Лягущенко Андрій Геннадійович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент, директор Училища хореографічного мистецтва «Київська муніципальна українська академія танцю імені Сержа Лифаря», професор кафедри ОТС КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Марченко Аліна Миколаївна – старший науковий співробітник відділу історії театру Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Миленька Галина Дмитрівна – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Мірошниченко Лідія Миколаївна – доцент кафедри музичного виховання КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Мусієнко Оксана Станіславівна – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент НАМУ, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри кінознавства КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Мусієнко-Фортунська Оксана Олександрівна – здобувач КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (кафедра кінознавства).

Нагірна Олеся Ярославівна – директор Широківської дитячої школи мистецтв (Закарпаття), аспірантка кафедри театрознавства КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Наумова Лариса Миколаївна – кандидат філософських наук, доцент кафедри режисури телебачення КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Овчієва Леся Петрівна – асистентка-стажистка II кафедри акторського мистецтва та режисури КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Оніщенко Олена Ігорівна – заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор, завідувачка кафедри суспільних наук КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Партола Яна Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну та мистецтв.

Пилипчук Ростислав Ярославович – заслужений діяч мистецтв України, академік НАМУ, кандидат мистецтвознавства, професор. Радник ректора КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Погорелов Геннадій Іванович – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри хореографії та пластичного виховання КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, відмінник народної освіти України.

Резнікович Михайло Юрійович – народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, академік НАМУ, професор, генеральний директор – художній керівник Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки, завідувач другої кафедри акторського мистецтва та режисури драми КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Росляк Роман Володимирович – кандидат мистецтвознавства, докторант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Сітенко Тетяна Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри музичного виховання КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Третьяк Людмила Харлампіївна – заслужена артистка України, професор кафедри музичного виховання КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Ужвенко Наталія Яківна – викладач-методист вищої категорії, завідувачка кафедри пантоміми Муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв.

Фіалко Валерій Олексійович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри театрознавства КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, лауреат премії Національної спілки театральних діячів України в галузі театрознавства і театральної критики.

Фількевич Галина Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музичного виховання КНУ театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Черков Георгій Анатолійович – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кінознавства та телебачення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Чужинова Ірина Юріївна – молодший науковий співробітник Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса.

Шаповал Олександра Володимирівна – аспірантка відділу кінознавства та телебачення 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. – К., 2010. – Вип. 7. – 372 с.

ДО УВАГИ АВТОРІВ

Редакційна колегія «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого» запрошує Вас до активної співпраці!

На розгляд приймаються рукописи статей в одному примірнику. Обсяг статті не повинен перевищувати **20–25 сторінок** (1 авторський аркуш). **За зміст статті, достовірність фактів, цитат, дат тощо відповідає автор.**

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Матеріал обов'язково має супроводжуватися **анотаціями з ключовими словами та назвою статті** (українською, англійською та російською мовами), інформацією про автора (треба зазначити прізвище, ім'я та по батькові (повністю), науковий ступінь, вчене звання, почесні звання, місце роботи та посаду, номери телефонів для зв'язку, адресу електронної пошти).

Неопубліковані матеріали авторів не повертаються. Редколегія не завжди поділяє точку зору автора, зберігає оригінальний стиль матеріалів, залишає за собою право **редагувати й скорочувати** подані матеріали.

Передрук статей, вже опублікованих в інших виданнях, не допускається.

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.

Абзаци відступи мають формуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Посилання (виноски) виконуються через меню *«Вставка»* **автоматично** в кінці тексту.

Купюру в цитатах (навмисно пропущену автором статті частину цитованого тексту) позначають трьома крапками, взятими в кутові дужки: <...>.

Файл має бути записаним на CD-ROM або на електронний накопичувач (флеш-пам'ять) у форматі .DOC або .RTF.

Матеріали надсилаються поштою на адресу: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, редакція «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» або електронною поштою

(E-mail): karpenko-kary@ukr.net

Телефони для довідок: (+380 44) 272-10-32; 272-02-20, тел./факс: 272-11- 25, 272-02-17.

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

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

Збірник наукових праць

Випуск 8

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-4IP,
видане Міністерством юстиції України 14.04.2006 р.
(за звітний період перереєстровано за постановою ВАК від 18.11.2009 № 1-05/5)*

ISBN 978-966-493-263-6

*Редактор Т. К. Щегельська
Оригінал-макет і дизайн П. Г. Щегельський
Коректор Т. К. Торецька*

Підписано до друку 30. 05. 2011. Формат 70x100 1/16.
Папір офсетний. Гарнітура Ньютон. Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 22,72.
Наклад 200.

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,
редакція «Наукового вісника» Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.