

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

НАУКОВИЙ ВІСНИК

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

Збірник наукових праць

Заснований 2006 р.

Випуск 6

Київ
2010

УДК 7. 01 (05)

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

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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

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

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

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

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

ISSN 1997-4264

У шостому випуску збірника наукових праць досліджено питання теорії та історії театрального мистецтва, кіномистецтва, телебачення, художньої культури, проблеми мистецької педагогіки. Розділ «Персоналії» у цьому випуску представлено публікаціями про творчість М. В. Гоголя. У розділі «Бібліографія» подаються рецензії на нові видання.

Для фахівців у галузі культури і мистецтва, науковців, викладачів, аспірантів і студентів, а також інших зацікавлених читачів. Усі теоретичні статті прорецензовані.

ISSN 1997-4264

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

ЗМІСТ

Олексій Безгін Сучасні наукові дослідження в галузі мистецтвознавства і мистецької освіти.....	6
--	---

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Галина Миленька Образна система драми Ф. Шіллера «Розбійники» в контексті філософсько-естетичних ідей ранніх просвітників	10
Анна Липківська Драма і сцена: шляхи режисерського театру кінця XX – початку XXI ст.	27
Наталія Єрмакова Про початок історії Молодого театру	45
Галина Ботунова Харківський театр «Веселий пролетар» (1927–1931 рр.): уроки історії	65
Ганна Веселовська До питання про театральний дискурс у сучасній сценічній практиці	91

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

Людмила Новікова Ідентифікація сучасного українського кінематографа в світі	102
Марина Братерська-Дронь Рагнарек – Судний день	112
Лариса Наумова Екранні мистецтва на шляху становлення	122
Леся Кульчинська Поняття «кіножанру»: проблема дефініції	143
Діана Дзюба Телевізійна комунікація як форма інтерпретації постмодерну	157

NEW CONTENT

Oleksii Bezgin The modern scientific researches in art criticism and art education field	6
--	---

DRAMATIC ART

Halyna Mylen'ka A figurative system of F. Shiller's drama "Robbers" in the context of philosophic and aesthetic ideas of early enlighteners	10
Hanna Lypkivs'ka Drama and stage: the ways of the director theatre at the end of the 20 th century and in the beginning if the 21 st century	27
Nataliya Jermakova About the beginning of the Young Theatre	45
Halyna Botunova Kharkiv theatre «Marry proletariat» (1927-1931): the lessons of history	65
Hanna Veselovs'ka To the question of theatrical discourse in a modern stage practice	91

SCREEN ARTS

Lyudmyla Novikova Identification of modern Ukrainian cinematography in the world	102
Maryna Braters'ka-Dron' Ragnarok – Judgement Day	112
Larysa Naumova Screen arts on their way to implementation	122
Lesya Kulchyns'ka Notion «cinema genre»: the problem of definition	143
Diana Dzyuba Television communication as a form of a postmodern interpretation	157

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Олена Оніщенко Феномен Тараса Шевченка в теоретичних розвідках С. Баляя: психоаналітичні арабески	167
Євгенія Миропольська Триєдина хорєя як прасимвол синтетичних мистецтв	178
Ангеліна Ангелова Рефлексія старості в українських приказках та прислів'ях	186

ІСТОРИОГРАФІЯ. ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО

Олександр Клековкін До історії театральної термінології в Україні	200
Роман Росляк Проблема дитячого фільму: історія одного обговорення	230

ПЕРСОНАЛІЇ

Петро Кравчук Василь Гоголь-Яновський – український драматург початку ХІХ ст.	246
Микола Дібровенко П'єси М. Гоголя в російсько- українських трупах (40–60-ті роки ХІХ ст.)	258
Вікторія Хоню «Ревізор»: авторський текст і трактування	273
Михайло Захаревич Сміхова переадресація «Ревізора» М. Гоголя на франківській сцені	289
Олександр Безручко Екранізація «Тараса Бульби» М. В. Гоголя: нереалізований проект О. П. Довженка	297
Оксана Мусієнко Урбаністичні візії в прозі М. Гоголя і кінематограф	318
Вікторія Довгаленко Карнавальні мотиви в українських екранізаціях творів М. Гоголя	335

CULTURE STUDY

Olena Onishchenko Taras Shevchenko's phenomena in a theoretical examination of S. Balii: psychoanalytical arabesques	167
Jevgeniya Myropol'ska Triunuque chorea as a fore symbol of synthetic arts	178
Angelina Angelova Reflection of the old age in the Ukrainian folk stories and proverbs	186

HISTORIOGRAPHY. RESOURCE STUDY

Oleksandr Klekovkin To the history of theatre terminology in Ukraine	200
Roman Roslyak The problem of children cinema: a story of one discussion	230

PERSONNELS

Petro Kravchuk Vasyl' Gogol-Janovs'kyi – Ukrainian dramatist in the beginning of 19 th century	246
Mykola Dibrovenko N. Gogol's plays in Russian and Ukrainian playing companies (40–60's years of the 19 th century)	258
Victoriya Khonyu «Inspector»: the author text and interpretation	273
Mykhailo Zakharevych Risorial redirection of Gogol's «Inspector» on the Franko theatre stage	289
Oleksandr Bezruchko Gogol's «Taras Bulba» screening – unrealized project of O.P. Dovzhenko	297
Oksana Musijenko Urban visions in N. Gogol's prose and cinematography	318
Victoriya Dovhaleiko Carnival motives of the Ukrainian screened works of N. Gogol	335

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА. ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД

Олексій Безгін, Галина Миленька Міжнародний фестиваль театральних шкіл (Пекін, 2009)	341
Дмитро Кирик Зв'язок викладання філософії з профілем КНУ театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого	352
Віктор Лисюк Вектори режисерської енергії	363
Інна Кочарян Навчальний процес у вищому закладі освіти: організаційний аспект	378

БІБЛІОГРАФІЯ. РЕЦЕНЗІЇ

Ростислав Пилипчук Т. П. Кінзерська. Євфросинія Зарницька. Життєвий шлях та світоглядно-естетичні погляди	391
Роман Росляк В. Н. Миславський. Искусство фотографии Альфреда Федецкого ...	403
Тетяна Бойко В. М. Гайдабура. ГУЛАГ і світло театру: Листи із зони Сергія та Анни Радлових	406
Оксана Мусієнко І. Б. Зубавіна. «Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті»	410

МИСТЕЦЬКІ ПОДІЇ

Анатолій Баканурський Театр починається з... «Натхнення»	417
Наталія Хілобок Науково-теоретичні конференції КНУ театру кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого	425
Відомості про авторів	428

ART PEDAGOGICS PRACTICAL EXPERIENCE

Oleksii Bezgin, Halyna Mylen'ka International Festival of Theatre Schools (Beijing, 2009)	341
Dmytro Kyryk Connection of philosophy teaching with the profile of Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University of theatre, cinema and television	352
Victor Lysyuk Vectors of director's energy	363
Inna Kocharyan Studying process in a higher educational institution: organisation aspect	378

BIBLIOGRAPHY. NOTICES

Rostyslav Pylypchouk T. P. Kinzers'ka. Yevfrosiniya Zarnytska. The life way and world aesthetic views	391
Roman Roslyak V. N. Mislavskiy. Photo art of Alfred Fedetskiy	403
Tetiana Boyko V.M. Haidabura. GULAG and light of theatre: The letters of Sergei and Anna Radlovs from imprisonment	406
Oksana Moussienko I. B. Zubavina. Cinematograph of in independence Ukraine: tendencies, films, persons	410

EVENTS OF ART

Anatoliy Bakanurs'kyi Theatre starts from ... «Inspiration»	417
Nataliya Khilobok Scientific theoretical conferences of Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University of theatre, cinema and television	425
Information about authors	428

СУЧАСНІ НАУКОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ В ГАЛУЗІ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА І МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Ви тримаєте в руках шостий випуск «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого». Традиційно в ньому представлені публікації з театрального та екранних мистецтв, культурології, мистецької педагогіки, історіографії та джерелознавства, персоналії. Автори збірника – не обов'язково викладачі КНУТКіТ. Насамперед, ми намагаємося залучати авторів, чії статті позначені високим фаховим рівнем. Така редакційна політика, на наше глибоке переконання, дає змогу відобразити значно ширшу «картину світу» художньої культури. Вихід у світ кожного чергового номера стає непересічною подією для наукового світу. «Науковий вісник», перше число якого вийшло всього три роки тому (2007), відбувся, він має свою постійну читацьку аудиторію і слугує подальшому розвитку мистецтвознавчої науки.

Перший розділ шостого «Наукового вісника» – «Театральне мистецтво» – відкриває стаття Г. Миленької «Образна система драми Ф. Шіллера „Розбійники“ в контексті філософсько-естетичних ідей ранніх просвітників», у якій простежено взаємозв'язок образної системи драми з філософськими і естетичними поглядами драматурга в ранній період його творчості.

Традиційно в розділі є публікації з історії українського театру. У цьому випуску вони представлені двома авторками: Г. Ботуновою («Харківський театр «Веселий Пролетар» (1927–1931 рр.): уроки історії») та Н. Єрмаковою («Про початок історії Молодого театру»). Стаття Г. Ботунової – це спроба здійснити реконструкцію творчого шляху цього театру в контексті тогочасних суспільно-політичних і мистецьких реалій, виходячи з архівних матеріалів. Н. Єрмакова звертається до витоків першого українського студійного осередку – Молодого театру, очолюваного Лесем Курбасом. Його поява 1917 р. в Києві великою мірою прискорила зміни в українському театрі, заклавши теоретичні й практичні основи для подальшого розвитку.

У центрі уваги А. Липківської («Драма і сцена: шляхи режисерського театру кінця ХХ – початку ХХІ ст.») – процеси становлення та еволюції режисерського театру в аспекті взаємовідносин драми та сцени. Особливу увагу приділено актуальному поняттю «постдраматичний театр» і перспективам розвитку режисерського театру в широкому соціокультурному контексті. Теоретичну проблему сценічного жанру в практиці сучасного драматичного театру розглядає в публікації «До питання про театральний дискурс у сучасній сценічній практиці» Г. Веселовська, в якій аналізує кілька вистав поточного репертуару.

Стаття Л. Новікової «Ідентифікація сучасного українського кінематографа в світі», що нею відкривається розділ «Екранні мистецтва», є логічним

продовженням публікації цієї ж авторки в попередньому випуску, присвяченої кінематографічному іміджу українців й України на Заході. Одній з найбільш популярних сьогодні тем у кіномистецтві – можливому апокаліпсису присвячено статтю М. Братерської-Дронь «Рагнарек – Судний день (до проблеми екранної інтерпретації фантастики-попередження)».

До певної міри заповнити в кінознавстві таку суттєву прогалину, як західна теорія кінематографічних жанрів, що тривалий час (через зрозумілі причини) значною мірою перебувала поза увагою вітчизняного кінознавства, намагається молода дослідниця Л. Кульчинська («Поняття „кіножанру“: проблема дефініції»). Важливу тему розробляє Л. Наумова («Екранні мистецтва на шляху становлення»). Аналіз цих явищ дає можливість переглянути місце і роль екранних видовищних форм у сучасному культурному і мистецькому процесах. Дослідниця робить спробу простежити спільні і відмінні особливості утвердження кінематографа і телебачення як мистецьких форм, що становлять невід’ємну частину загальнокультурного і видовищного поступу.

Розглядаючи окремі аспекти телебачення як фабрики продукування і розповсюдження сучасних міфів, Д. Дзюба (стаття «Телевізійна комунікація як форма інтерпретації постмодерної реальності») в той же час значну увагу приділяє аналізу телевізійних програм українських телеканалів.

Розділ «Культурологія» представлений трьома авторами. У статті О. Оніщенко «Феномен Тараса Шевченка у теоретичних розвідках Степана Балея: психоаналітичні арабески» проаналізовано теоретичний потенціал праці С. Балея «Трійця у творчості Тараса Шевченка». Є. Миропольська («Триєдина хорея як прасимвол синтетичних мистецтв») розглядає питання актуалізації феномену триєдиної хореї як витоку синтетичних мистецтв.

Відображення старості в усній народній творчості, зокрема приказках та прислів’ях; з позицій сучасної геронтології перебуває в центрі наукових інтересів А. Ангелової («Рефлексія старості в українських приказках та прислів’ях»). Аналіз змісту понад 150 вірців цього фольклорного жанру дав змогу виявити концептуальні напрями осмислення старості в межах народної культури.

Розділ «Історіографія. Джерелознавство» представлений публікаціями О. Клековкіна «До історії театральної термінології в Україні XIX – початку XX ст. (спостереження на матеріалі п’єс, публіцистичної й епістолярної спадщини І. К. Карпенка-Карого)» та Р. Росляка «Проблема дитячого фільму: історія одного обговорення». У першій здійснено спробу проаналізувати театральну термінологію І. К. Карпенка-Карого за його драматичними творами, публіцистичною й епістолярною спадщиною. Друга – знайомить читачів з підходами до проблеми створення дитячих фільмів в Україні наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр.; подано протокол засідання комісії, яка на початку січня 1931 р. обговорювала це питання в Київському державному інституті кінематографії.

Уже традицією у «Віснику» став розділ «Персоналії», що знайомить читачів з відомими українськими діячами культури та мистецтва. У нинішньому випуску цей розділ присвячено Миколі Гоголю.

Спираючись на доступні сьогодні матеріали, автор першої публікації розділу П. Кравчук (стаття «Василь Гоголь-Яновський – український драматург початку ХІХ ст.») простежує вплив сімейного середовища і творчості батька-драматурга на формування мистецької особистості великого письменника.

М. Дібровенко («П'єси М.Гоголя в російсько-українських трупах (40–60-ті роки ХІХ ст.)»), подає сценічну історію п'єс М.Гоголя в російсько-українських трупах на Лівобережній і Південній Україні і частково у польсько-українських трупах на Правобережній Україні, а В. Хоню («„Ревізор“: авторський текст і трактування») з'ясовує особливості авторського, читацького і режисерського «прочитань» комедії Гоголя у різні епохи.

Процес творчого самозбереження за умов тоталітаризму (на прикладі постановки п'єс М. В. Гоголя на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка) розглядає автор статті «Сміхова адресація „Ревізора“ М. Гоголя на франківській сцені» М. Захаревич.

До творів класика неодноразово звертались і кінематографісти. Про один із таких фактів – у публікації О. Безручка «Екранізація „Тараса Бульби“ М. Гоголя: нереалізований проект О. Довженка». Дослідити карнавальні мотиви в українських екранізаціях творів М. Гоголя поставила за мету в однойменній статті В. Довгаленко.

Діалогічність гоголівських текстів з кінематографічними творами, їх взаємодія і взаємопроникнення на рівні інтертекстуальності простежено в статті О.Мусієнко «Урбаністичні візії в прозі М. Гоголя і кінематограф».

«Міжнародний фестиваль театральних шкіл (Пекін, 2009)» – таку назву має публікація О. Безгіна та Г. Миленької, що нею відкривається розділ «Мистецька педагогіка». Це аналітичний огляд різних методик підготовки акторів і студентських вистав, що були продемонстровані на Міжнародному фестивалі театральних шкіл, започаткованому Міжнародним інститутом театру при ЮНЕСКО).

Думки видатних філософів про тісний зв'язок філософії з мистецтвом, літературою і поезією наведені в статті Д. Кирика «Зв'язок викладання філософії з профілем Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого».

Стаття В. Лисюка «Вектори режисерської енергії» дає характеристику педагогічного досвіду видатного російського режисера Георгія Товстоногова у зіставленні зі сценічною та педагогічною практикою його сучасників – відомих російських режисерів Ю. Любимова та А. Ефроса.

І. Кочарян у статті «Навчальний процес у вищому навчальному закладі: організаційні аспекти керування» аналізує організаційні аспекти керування та можливості для оптимізації його результатів. Розроблені рекомендації з удосконалення організації та методів керування навчальним процесом у цілому.

Завершує збірник розділ «Бібліографія», що містить рецензії Р. Пилипчука, Т. Бойко, Р. Росляка й О. Мусієнко на видання останніх років.

ТЕАТРАЛЪНЕ МИСТЕЦТВО

**ОБРАЗНА СИСТЕМА ДРАМИ Ф. ШІЛЛЕРА «РОЗБІЙНИКИ»
В КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИХ ІДЕЙ
РАННІХ ПРОСВІТНИКІВ**

У статті здійснено аналіз драми Ф. Шіллера «Розбійники» у контексті філософсько-естетичних ідей раннього Просвітництва. Простежується взаємозв'язок образної системи драми з філософськими і естетичними поглядами самого Ф. Шіллера раннього періоду творчості.

Ключові слова: *філософсько-естетичні погляди, передромантизм, природна людина, прекрасне, потворне.*

В статті дан аналіз драми Ф. Шіллера «Разбойники» в контексте философско-эстетических идей раннего Просвещения. Прослежена взаимосвязь образной системы драмы с философскими и эстетическими взглядами самого Ф. Шиллера раннего периода творчества.

Ключевые слова: *философско-эстетические взгляды, предромантизм, естественный человек, прекрасное, безобразное.*

The article gives us the analysis of F. Shiller's drama "The Robbers" in the context of philosophic and aesthetic ideas in the period of earlier Enlightenment. It was examined a mutual connection of figurative system in drama with philosophic and aesthetic views of Friedrich Shiller in the early period of his work.

Key-words: *philosophic and aesthetic views, pre-romanticism, natural human-being, beautiful, repeated.*

Початок драматургічної та філософсько-естетичної діяльності Фрідріха Шіллера – кінець 70-х – початок 80-х років XVIII століття – збігається з періодом так званого передромантизму у літературі та мистецтві Західної Європи.

Передромантичні тенденції засвідчили ускладнення європейського просвітницького руху і особливо глибоко виявилися в естетичних працях німецьких філософів і художників, які радикально виступили проти раціоналізму і механічного матеріалізму доби Розуму, протиставивши їм природу почуттів і чесноти звичайної людини.

Передромантичний мистецький рух, що у Німеччині отримав назву «Буря і натиск», став утіленням відповідності німецької літератури, драматургії зокрема, тим викликам, котрі постали перед німецьким суспільством у 70-ті роки XVIII століття. Цей рух охоплює лише одне десятиліття, але масштабність постатей, які до нього увійшли, репрезентує його як органічний і потужний культуротворчий процес у становленні німецької філософії, літератури і театру. Філософська думка Й. Г. Гердера і Й. Г. Гамана та інших, творчість Й. В. Гете, Ф. Шіллера, Ф. М. Клінгера, Й. Г. Юнг-Штіллінга, Ф. Г. Клопштока – це далеко не повний перелік імен, що зумовили прорив німецького мистецтва і його вихід за межі змістовних і формальних орієнтирів раціональної естетики.

У контексті філософсько-естетичних вимірів формується теоретичний базис цього суто німецького явища, яке не лише стало наслідком надзвичайної напруги суспільної атмосфери Німеччини, а й чи не першим на теренах європейської культури сповістило про неминучу кризу концепції всесильності розуму і проклало шлях новій світоглядній парадигмі, в межах якої пізніше виникне романтизм.

Штюрмерський рух неможливо розглядати без урахування антираціоналістичного напрямку німецької філософської думки другої половини XVIII століття, що, зокрема, була репрезентована ідеями Й. Г. Гамана та Й. Г. Гердера.

Серед низки принципових положень німецького романтизму потрібно виокремити кілька естетичних положень Й. Г. Гердера, який виступає основним теоретиком руху «Буря і натиск». Його естетичні міркування певною мірою підготували появу романтизму і мали великий вплив на формування естетичних поглядів багатьох філософів і митців межі XVIII – XIX століть, зокрема Й. В. Гете і Ф. Шіллера.

Впливи Й. Г. Гердера на драматургію штюрмерів пов'язані з радикальним спрямуванням його філософської і естетичної програми проти раціоналізму ранніх просвітників, у тому числі і Г. Е. Лессінга. Його критична оцінка абстрактного раціоналізму раннього німецького Просвітництва згодом стане основою повстання штюрмерів проти буржуазної цивілізації.

Й. Г. Герде, одним з перших у німецькій культурі, стає проповідником ідей руссоїзму. Опанувавши зміст ідей Ж. Ж. Руссо щодо негативних наслідків цивілізації, результатом якої є руйнування особистості і втрата людиною свободи, Гердер стверджував культ генія, інтерес до окремої людської індивідуальності, до її внутрішнього духовного світу та необхідності повернення до природних основ життя.

Взагалі рух «Бурі і натиску» багато в чому орієнтувався на філософію Ж. Ж. Руссо. По суті увесь комплекс ідей штюрмерів тією чи іншою мірою був пов'язаний з бажанням кинути виклик невлаштованості довколишнього світу, стати на захист усіх тих, хто страждає і потерпає від

гніту. Тому руссоїстський культ природи і культ природної людини стає базовим вектором у змістовних орієнтирах драматургії штюрмерів. Пієтет Й. Г. Гердера щодо природи і почуття в душі Ж.Ж.Руссо поєднується з намаганням історично осмислити основні етапи розвитку світової цивілізації і вкрай важливою для сучасного йому німецького суспільства думкою щодо створення національно-самобутньої культури. Найдосконалішим прикладом для наслідування він вважає В. Шекспіра, який своєю творчістю представляє парадигму: «національна самобутність – національна історія – драматургічна оригінальність».

Одним з перших Й. Г. Гердер виступив також проти раціоналізму й у галузі естетичній, зокрема театральної естетики. З цього приводу у статті «Шекспір» він зазначає, що «<...> живі, безпосередні, неприкрашені рухи душі»¹ повинні становити основу драми, а не відтворювати «манекенів грецького театру»². На його думку, ніколи почуття не може говорити мовою класицизму і якщо дехто вважає, що «Расін говорить мовою почуттів, – <...> то це зображення почуттів з третіх рук <...>»³. За зразок філософ пропонує брати не правила єдностей і умовностей «правильного» класицизму, а «простоту історичного факту, традиції, сімейних, державних і релігійних взаємин» у кожному конкретному випадку. Це стане запорукою створення народом «своєї драми»⁴. Концептуальним апогеєм таких міркувань Гердера стає постать «великого Шекспіра», який «узяв історію такою, якою вона постала перед ним, і силою свого творчого генія поєднав найрізноманітніші речі в одне чудове ціле»⁵. Тоді можна буде відчутти «дух людський, вказавши кожній особі, кожному вікові, кожному характеру, навіть найнезначнішому, їх місце у загальній картині», коли у «всіх розрізнених сценах пульсує душа події», – пише Гердер, аналізуючи шекспірівського «Ліра»⁶.

У ствердженні культу особистості і звеличвання природи, у негативному ставленні до раціоналізму Просвітництва Й. Г. Гердер не був самотнім. Найближчий попередник штюрмерів – Й. Г. Гаман – також наслідує Ж. Ж. Руссо в його критиці суперечностей сучасної цивілізації і його стурбованості з приводу втрати природної цілісності людини. На його думку, розум виступає вторинним засобом пізнання у порівнянні з природою, яка у сукупності з осяянням є істинним джерелом будь-якого знання.

Філософські міркування Й. Г. Гамана виявили безпосередню опозиційність раціональним настановам просвітників і по суті так само мали значний вплив на формування теоретичного базису передромантичного руху. Досить критичним було ставлення Й. Г. Гамана і до ідей І.Канта. На противагу кантівському суто розумовому пізнанню він указував на творчу силу почуття і душевності, які вважав більш дієвими. Розвиваючи руссоїстську тенденцію, він шукав джерело пізнання дійсності в об'єктивному світі, що його пізнає почуттєвий досвід. Радикальність у протиставленні розуму і почуття

підводило Й. Г. Гамана до думки про значно більшу продуктивність у пізнанні світу почуттєвого начала й заперечення відокремленості розуму і почуттів у процесі сприйняття. Протилежність між ідеальним і реальним, духом і природою, божественним і людським, розумом і чуттєвістю, за Гаманом, є штучною абстракцією представників раціональної ідеї Просвітництва, оскільки це роз'єднує те, що об'єднано Богом. Як і Ф. Шіллер, Й. Г. Гаман був прибічником пошуків істини без будь-якої утилітарної мети.

Антираціоналістична «філософія почуття і віри» Й. Г. Гамана пов'язана з обґрунтуванням принципу віри і безпосереднього почуття, ролі інтуїції у пізнанні дійсності. Вираження інтуїтивного, безпосереднього сприйняття життя, на його думку, – повинне стати основною метою художньої творчості.

У галузі літературної творчості серед тих, хто формував фундамент, на якому надалі будували свою теорію представники «Бурі і натиску», необхідно виокремити персонально Ф. Г. Клопштока – одного з найяскравіших представників «долесінгової» доби.

У своїй драматургії Ф. Г. Клопшток намагається реабілітувати старовинну німецьку культуру, а це саме той шлях, який був запропонований Й. Г. Гердером у філософській праці «Критичні ліси, або Роздуми, що стосуються науки про прекрасне і мистецтва, за даними новітніх досліджень». Інтерес Ф. Клопштока до давньонімецької поезії сприймався як виклик класицистським драматургічним канонам, що не могло не захоплювати у майбутньому штюрмерів. У його «національній» трагедії «Битва у Тевтобурзькому лісі» вперше з'являється гасло «Кров тиранів за святу свободу!», яке неодноразово згодом звучатиме у штюрмерів, в тому числі й у Ф. Шіллера.

Не випадково Й. В. Гете і Ф. Шіллер вважали Ф. Г. Клопштока своїм безпосереднім попередником. У листі своєму товаришеві по Вюртемберзькій військовій академії Фрідріхові Шарфенштейну у 1777 р. Ф. Шіллер писав: «<...> Я багато чим зобов'язаний Клопштокові, <...> я глибоко сприйняв його, він зріднився з моїми почуттями, ввійшов у мою плоть і кров»⁷. Драматурга приваблювали відверті тираноборчі погляди Ф. Клопштока, його натхненне оспівування свободи і патріотизму, а також його манера – піднесено поетичний стиль і могутній пафос. Проте насамперед захоплення Ф. Шіллера творчістю Ф. Г. Клопштока пов'язано з небаченою до цього у німецькому мистецтві емоційною виразністю і майстерністю психологічного аналізу його літературних опусів.

Зацікавленість ідеями Ж. Ж. Руссо, інтерес до творчості Ф. Г. Клопштока, особисте знайомство з Й. Г. Гердером і його філософськими поглядами включають у загальнонімецький рух «Бурі і натиску» і Й. В. Гете. Вже перший його відомий твір – драма «Гец фон-Берліхінген» – виявив інтерес Гете до героя-бунтаря. Його увагу привертає сильна особистість, яка в

ім'я свого права виступає проти «зіпсованого», брехливого суспільства. Його Гец – своєрідне відображення здорового, природного, що втілює руссоїстський ідеал.

Відкидання культу розумового начала ранніх просвітників, ідея неприборканої самостійності генія, примат почуття і свобода особистості виявилися базовими філософсько-теоретичними основами, які стали першоджерелами формування «Бурі і натиску» як літературного руху. Все це стало підставою для пошуків нової естетики і в сфері форм мистецтва, які штюрмери вбачали у відстоюванні права митця на «творче свавілля», посилаючись, зокрема, на драми Шекспіра. Запозичення у геніального англійця «розрихленості» композиції взагалі стає характерною особливістю драматургії «Бурі і натиску».

Тут потрібно зазначити, що хоча матеріалізм і не мав у Німеччині такого потужного впливу на інтелектуальне життя, як у інших країнах Європи, та проте відповідні погляди були не чужими німецькій ідеології XVIII століття. Саме німецький матеріалізм першим підійшов до наукового осмислення людини як складної субстанційної системи фізіологічних, душевних і духовних якостей. У цьому контексті варто згадати працю «Філософські міркування про Бога, світ і людину» Т. Л. Лау, що вийшла друком на початку XVIII століття, і в якій особливо потужно виявилися матеріалістичні тенденції. На думку теоретика, фізіологічно людина є машиною, що складається з тонкої матерії, якою є душа.

Вивчення фізіологічного і чуттєвого в людині буде використано філософами і художниками антираціонального спрямування, що правда їх дослідження будуть пов'язані з пошуками впливу фізичного начала людини на її чуттєву сферу.

Не випадково штюрмери із зацікавленістю поставилися до теоретичної гіпотези Й. К. Лафатера, висунутої ним у трактаті «Фізіогномічні фрагменти для заохочення до людинопізнання і людинолюбства» (до роботи над цим дослідженням був залучений і Й. В. Гете). У цьому творі здійснено спробу встановити зв'язок між зовнішнім виглядом і характером, психічним складом індивіда, оскільки немає двох абсолютно схожих облич, як і немає двох однакових особистостей. У цілому Й. Лафатер по-своєму обгрунтував положення про виняткову індивідуальність художника-творця й викликав інтерес просвітників до характеру як вираження індивідуальної своєрідності людини. Матеріалістичний підхід до аналізу сутності людини як такої взагалі був однією з характерних особливостей раннього просвітництва. Більшою мірою це стосується англійських і французьких філософів, але дослідження природи людини стає суттєвою складовою й інтересу німецьких просвітників.

Вочевидь, Ф. Шіллер не міг не бути знайомим з цим твором Й. К. Лафатера, про що наочно свідчить його драма «Розбійники». Запропонований

Лафатером зв'язок між зовнішністю і характером, психічним складом індивіда використаний драматургом для характеристики головних персонажів драми, через зіткнення дій яких і вибудовується її основний конфлікт. Зовнішня непривабливість одного з них стає виявом його внутрішньої потворності, а віддзеркаленням піднесених душевних і духовних поривань іншого – краса його фізичної фактури.

Не зайвим буде зазначити, що робота Ф. Шіллера над «Розбійниками» йшла паралельно з написанням дисертації, тема якої в деяких аспектах є доволі близькою до дослідження Лафатера. Через низку перешкод (не допуск до захисту першого варіанту дисертації, звинувачення у надмірній поетичності наукового тексту) дисертація Ф. Шіллера у 1780 р. все ж таки була прийнята до захисту під назвою «Досвід дослідження питання про зв'язок між тваринною і духовною природою людини».

Звернення до вивчення людини у всіх її природних параметрах пов'язана і з захопленістю драматурга ідеєю природної людини. Розуміння глибини душі людини, природи виникнення її почуттів митець розпочинає з вивчення будови її тіла, встановлення зв'язку між фізичною і моральною природою людини.

Об'єктом дослідження стали психологія і фізіологія людини, а основна проблематика була пов'язана з доведенням висновку, що людина – це не просто душа і тіло. Адже душа «змішана» з матерією людського тіла і в такий спосіб пов'язана з діяльністю матерії. При цьому Ф. Шіллер зауважував: це відбувається з «необхідності, котра мені ще не зрозуміла, і таким шляхом, котрий мені ще не є зрозумілим»⁸.

Для драматурга дослідження в галузі медицини було доволі серйозним заняттям, що потребувало значних часових витрат. У листі Вільгельмові Петерсену, написаному навесні 1781 р., коли він активно намагався організувати видання своєї трагедії (так Ф. Шіллер сам зазначає жанр «Розбійників») він пише, що однією з причин, яка пояснює його турботу щодо видання, є бажання якнайшвидше знати «думку світу», і пояснює свої «хвилювання, надії, зацікавленість» такими словами: «Хочу знати, яка доля чекає мене як драматурга, як письменника». З листа В. Петерсену стає зрозумілим, що Ф. Шіллерові це вкрай необхідно у зв'язку з прийняттям рішення щодо подальшого спрямування своєї інтелектуальної та творчої енергії. З приводу ще однієї причини, яка спонукає його швидше зробити відповідні висновки, Шіллер зауважує: «<...> у мене немає у житті інших перспектив, окрім роботи в галузі медицини. <...> Мені потрібно шукати щастя і посади там, де я зможу використати і заново простудіювати мою «Фізіологію і філософію». Якщо я писатиму щось стороннє, то знов-таки з цієї галузі. Роботи на терені поезії, трагедії і т. ін. стали б лише на заваді моїм намірам зробитися професором фізіології і медицини. Тому я хочу вже зараз покінчити з цим»⁹.

Дисертаційне дослідження Ф. Шіллера щодо меж тваринного в людині – це спроба знайти взаємозалежність тіла і порухів душі людини. Теоретик аналізує вплив тваринного начала на духовний світ людини і показує, яке велике значення мають чуттєві, тваринні потреби не лише для тіла, а й для її духу. Розвиваючи цю думку, Ф. Шіллер доходить висновку, що навіть найвищі напруження духу нічого не можуть зробити з тваринними відчуженнями, які завжди беруть гору. Тому тілесний стан людини залежить від стану її духу: «<...> духовне незадоволення завжди супроводжується таким само тваринним незадоволенням»¹⁰.

Основне резюме дисертації – таке: людина є взаємозалежним поєднанням обох субстанцій – душі і тіла, а алгоритм їх взаємодії «запускається» фізіологічною, тваринною природою людини, оскільки «щоб вгамувати голод і спрагу, людина спроможна здійснити такі вчинки, перед якими здригнеться людство <...>»¹¹. Так близько до механістичного погляду французьких матеріалістів, як у своїй дисертації, ідеаліст Шіллер вже ніколи не підходив.

Тісний взаємозв'язок між теоретичними висновками дисертації Шіллера спостерігається й у відтворенні ним в образній системі «Розбійників» ідеї залежності «тваринного незадоволення» і «духовного незадоволення». Франц Моор виступає тут як вульгарний матеріаліст; його прагнення влади, багатства і насолоди за будь-яку ціну – це те коло його аморальних інтересів, які у Шіллера стають основою дієвої завзятості Франца для досягнення конкретних матеріальних цілей. Залежність тіла і духу у цій драмі Шіллера має і зовнішній вимір. Світоглядна деформованість Франца, пов'язана з неприродним, споживацьким ставленням до життя і людської особистості, позначена драматургом і на зовнішньому образі цього персонажа.

У зв'язку з теоретичним дослідженням Ф.Шіллера виявляється цілком зрозумілим чисельність метафоричних образів драми, що використовуються драматургом для порівняння людських діянь і потаємних пристрастей з тваринним світом. Наразі ми бачимо людство, яке Карл Моор характеризує як «ехидн», «тигрів», «леопардів» і «мавп», сам би він хотів стати «ведмедем», аби піти на цю «зграю гієн»; розбійники – «осли», «баранячі голови», «кульгаві собаки». Це далеко не повний перелік біологічного класу тварин, що звучить у драмі. Слід зазначити, що у своїй більшості такі порівняння пов'язані з виразом потворності негативних людських пристрастей. «Тваринна» складова «Розбійників» – насичення тваринними образами і асоціаціями – може трактуватися як свого роду матеріалізація паралельного фізичному існуванню людини і нерозривного з ним душевного (астрального) світу, в якому кишать «щурі», «жаби» і «скорпіони».

Не без впливу матеріалістичного підходу у осмисленні людини і світу вибудовується і естетика потворного у драмі Ф. Шіллера «Розбійники».

У ідеаліста Ф. Шіллера не випадково негативний персонаж стає втіленням матеріалістичного світогляду, що був характерним у цілому для європейського просвітництва раннього періоду. Саме Франц в одному з кульмінаційних моментів драми озвучує основну тезу дисертації Ф.Шіллера: «Філософи і медики запевняють, що моральний стан і робота всього людського організму перебувають у тісному взаємозв'язку <...> пристрасті підточують життєву силу <...> перевтомлений дух схиляє до землі свою тілесну оселю<...>». Щоб позбутися батька, в цій самій сцені, Франц висловлює жахливе бажання: «Я хотів би не вбити його, а позбутися його. Я хотів би зробити це як умілий лікар, тільки навпаки: не ставити природі якісь перешкоди, а допомогти їй швидше довершити свою путь»¹².

Так формування естетики потворного на ранньому етапі творчості Ф. Шіллера багато в чому спирається на результати висновків його наукового дослідження, а його незадоволення щодо втрати сучасною людиною природних основ гуманного ставлення до світу привносить у створення негативних образів посилену акцентуацію на потворному.

В образі Франца Моора Ф. Шіллер намагався показати абсолютне потворне як втілення абсолютного зла. Тому його герой не просто «злий геній», а «злий геній», потворна душа якого живе у потворному тілі.

Таке дублювання потворного в одному персонажі є втіленням шіллерівського драматургічного темпераменту. Йому мало зіштовхнути у конфлікті дві протилежності, йому потрібні зіткнення, що викреслюють іскри й полум'я. Штюрмерська потреба бурхливого протесту проти потворності людського суспільства викликає необхідність художнього втілення зла у його могутній і агресивній окресленості.

Натяк на зовнішню непривабливість Франца з'являється вже на початку драми. Звертає на себе увагу те, що знайомство з далекою від ідеальних пропорцій зовнішністю Франца здійснюється з подачі самого героя. І якщо антигуманність вчинків, думок і почуттів Франца розкривається через дієвий бік драми у зіткненні з іншими персонажами, то фізична недосконалість озвучується ним самим. Жоден герой драми ніколи, навіть натяком, не вдавався до коментарів зовнішнього вигляду Франца, лише з його слів глядач дізнається про його переживання з приводу «лапландського носу», «негритянських губ» і «готтентотських очей».

Агресивний комплекс невдоволення власною зовнішністю переплітається з його незадоволенням природою. «Чому природа звалила цей тягар бридоти? Саме на мене? <...> Вона, здається, справді покидала до купи все, що є найбридкішого в різних людських породах, і випекла з цього місива мене»¹³, – виправдовуючи свою лють на весь, світ проголошує Франц.

Претензії Франца такого порядку, як чому він «не першим вийшов з материнського черева», чому «не є єдиним нащадком», також пов'язані з його невдоволенням природою, оскільки тут вона суперечить встановленому праву наслідування.

Естетика потворного драми Ф. Шіллера пов'язана не лише з зовнішнім виглядом Франца. Більшою мірою категорія потворного використовується автором у створенні внутрішнього світу цього героя і проходить крізь усі його бажання, почуття і вчинки, проте головним чином вибудовується крізь образу на природу. «Залізне ярмо ества» не дає змоги Францові отримати бажану владу і прискорити природний хід задуму природи. Його потужним бажанням у цій площині стає прискорення природної смерті батька. У першій сцені другої дії драми акумулюється матеріалістично-механістичний підхід у ставленні Франца до природи. Він не має сумнівів щодо права людини на втручання у природний рух життя, якщо це потрібно для подолання проблем; в такому разі природа може і повинна бути «підправлена» і скорегована людиною.

Франц вибудовує план-модель «виправлення» природи, щоб указати останній «її межі» й набути владу над природою життя і смерті. Його вкрай турбує таке питання: «Хто зуміє прокласти для смерті шлях у фортецю життя? Руйнувати тіло, вражаючи дух <...>?» Як на аргумент він посилається на досягнення сучасної медичної науки, яка «шляхом дослідів примусила природу виявити свої межі». Наслідком подібних міркувань Франца стає його впевненість у праві на проведення власного експерименту над живою природою, для реалізації якого підключається весь «арсенал смерті», який би дав нагоду швидше «забрати життя» і «розлучити дух і тіло». Кінцевим результатом єзуїтського плану Франца повинна стати видимість природної смерті батька і «ніж анатома» не повинен знайти ні «сліду рани», ні «роз'їдаючої дії отрути»¹⁴.

У пошуках шляхів реалізації свого задуму Франц виводить свій «категоріальний апарат» почуттів, за допомогою яких можна подолати природний розвиток подій і відправити старого Моора у «фортецю смерті», найефективнішим чином зруйнувавши «солодку, мирну згоду душі з її тілом» та «найжорстокіше побити цвіт життя». Класифікуючи «арсенал смерті», він вдається до наступних узагальнень: гнів — це «зажерливий вовк, що «надто швидко насичується»; турбота — «хробак», що «точить нас надто повільно», журба — «гадюка», що «повзе надто ліниво», страх — «надія», що «не дає йому цілком охопити людину», переляк — «велетень», «крижані обійми» якого здатні подолати розум і релігію. Але надійнішими визначає жаль і каяття, які як «пекельна Евменіда» <...> «безперестану пережовує свою їжу й пожирає власний послід», і які здатні надійно роз'єднати дух і тіло»¹⁵.

Антигуманний прагматизм Франца виступає не лише замахом на природу, а в контексті всіх проявів його раціонального підходу до життя, — й замахом на долю людини: він наділяє себе правом втручатися у майбутнє людини поза її бажаннями і планами, сформованими їх власною природою. Віра і орієнтація Франца на всесильність розуму простягаються

ще далі. Матеріалістичний світогляд Франца повністю відкидає аспект віри у трансцендентні сили буття. Його атеїстичний підхід у розумінні меж дозволеності втручання у природу людини змальовує образ войовничого безбожника. У системі основних образів драми він – єдиний персонаж з таким антирелігійним кредо.

У зв'язку з релігійністю певних героїв драми варто звернути увагу на важливу для німецького просвітництва течію – пієтизм. Емоційність особистого переживання Бога у пієтизмі, хоча і суперечила раціональності просвітників, але багато в чому виступала і спільницею, принаймні для штюрмерів. Одна з основних ідей пієтизму – відстоювання свободи особистістю – повністю збігалася з розумінням Ф. Шіллером людської свободи, як основної передумови формування «моральної людини».

Запропоновані пієтизмом для знаходження божественної благодаті такі умови, як суворая мораль, відданість релігійному обов'язкові та сімейним зобов'язанням, безперечно були використані Ф. Шіллером у написанні цієї, багато в чому сімейної, драми. Високоморальні принципи життя всіх позитивних героїв «Розбійників» тією чи іншою мірою пов'язані з їхнім пієтетом перед релігійними нормами християнства і є прямим свідченням інтересу до них драматурга. Біблійні ремінісценції, введені Ф. Шіллером до тексту драми, дотримання або недотримання християнських заповідей її героями пов'язані з актуалізацією основного конфлікту «Розбійників» в частині його морального осмислення.

У цьому творі потужній силі потворного протистоїть позитивний ідеал Ф. Шіллера, орієнтований на ствердження природних людських почуттів. У його створенні відчувається потужний вплив на молодого Ф. Шіллера філософії Ж. Ж. Руссо. У «Розбійниках» досить рельєфно звучать руссоїстські мотиви неприйняття сучасної цивілізації, сумніви щодо позитивного поступу прогресу, а також основні позиції релігійної концепції Руссо. Наслідуючи Руссо, він оспівує культ природи і природної людини з її правом на щастя. У монологах Карла Моора поступово вибудовується естетичний ідеал Ф. Шіллера, де значне місце посідає саме культ природи. У сцені, де відбувається безпосереднє знайомство з Карлом, його особистість оцінюється вже не через інтерпретацію його вчинків підступним братом, а шляхом прямого сприйняття Карлових думок і почуттів. Сподіваючись на батьківське розуміння і милосердя, очікуючи від нього прощення своїх юнацьких помилок, Карл не має сумніву щодо радикальної зміни свого бурхливого життя, сповненого юнацьких помилок. Він мріє знайти справжню радість «у тіні дідівських гаїв» поряд із коханою. Він, як блудний син, котрий шукав пригод поза родинним затишком і жадав динамічного життя, вже відчув марність пошуків душевної гармонії і неприродність такого розриву з родиною. Безпосередньо зіткнувшись із світом людей, Карл усвідомив те, що книжні ідеали героїчного, що надихали його на

пошуки діяльного життя на благо людей, давно канули у Лету. Великі мужі давнини, увічнінені Плутархом, – Геркулес, Великий Олександр, Ганнібал «живуть тепер у гімназіях» та їх «безсмертя знехотя таскають, перев'язавши школярським ремінцем». У разі удачі їх перспектива – «потрапити до рук французького драматурга», який поставить їх «на ходулі і смикатиме за дротину» та їх колишню славу і подвиги «калічити коментарями і спотворювати в трагедіях»¹⁶.

І вже у першому монолозі Карла звучить невтішний для сучасних німців висновок занепаду героїчного минулого, який, на думку Ф. Шіллера, пояснюється насамперед тим, що його сучасники «калічать свою природу умовностями». Подальший аналіз гарячкових і болісних міркувань Карла розкриває нерозривність втраченої «природності» людини з тим форматом соціальної адаптації, що її сучасна людина собі обрала. Підлабузництво, протекціонізм, снобізм, лицемірство, фарисейство, лихварство – і це далеко не повний перелік якостей відірваного від природи суспільства людей, які «підносять себе до небес за вдалий обід, що влаштували, і готові отруїти один одного за якийсь матрац, що його перехопили в них на аукціоні»¹⁷.

Благоговійне схиляння перед природою з могутньою силою звучить і у передостанній дії драми. Карл, пройшовши майже крізь усі кола страждань, знову потрапивши на «обітовану землю» родинного замку Моорів, від надмірного душевного збудження і почуття радості та ностальгії, «цілує землю». У цій сцені Карл на декілька хвилин стає по-справжньому щасливим. Присутність у місці щастя – дає йому можливість пережити стан причетності й єднання з праматір'ю всього сушого, з Природою. Ця сцена – найбільш лірична у «Розбійниках». Через відтворення природного потягу людини до гармонійного самовідчуття у світі, через небезпечну оголеність глибинних почуттів і метафізичне переживання стану щастя розкривається тріада вищих духовних цінностей – «істина – краса – добро». Так відбувається зустріч Карла з собою справжнім.

Природа залишається в реальності Карла єдиним місцем, де він знаходить можливість природним шляхом перейти від стану страждання до стану умиротворення. Це ті рідкісні випадки, коли морок спадає з його душі і чиста радість буття переповнює його дух. «Світ такий прекрасний!» <...> «Земля така чудова!» <...> «Усе сповнене щастя, усе пройнято єдиним подихом миру! <...> Увесь світ – одна родина, і один Отець над нею угорі<...>»¹⁸.

Ця сцена дає можливість найглибше зрозуміти шлях страждань героя і його внутрішні спонування до протесту. І лише у почутті гармонійного переживання світу Карлові вдається подолати вимушений відхід від природності, приборкати хаос і повернутися до належного – упорядкованої і розумної гармонії, від початку подарованої людині Природою. Світ довколишньої реальності та внутрішній світ людини об'єднуються в екстатичній радості земного існування і подяки Природі.

Увесь талант Ф. Шіллера-поета втілено у словах Карла з першої сцени четвертої дії драми: «Привіт тобі, рідна земле! Рідне небо! Рідне сонце! І ви, лани й пагорки, струмки й ліси! Всім серцем, усім серцем вітаю вас! Як солодко повіває повітря з гір моєї вітчизни! Який запашний бальзам струмите ви назустріч бідному втікачеві! ...Елізіум! Поетичний світ!.. Зупинись Моор! Твоя нога вступає в священний храм»¹⁹. Кожна фраза Карла тут стає радісним, натхненним гімном усьому сушому, яке існувало «до» і у своїй одвічній неподоланності існуватиме «після».

Пошуки ідеалу у Ф. Шіллера, особливо на ранньому етапі творчості, завжди пов'язані з концепцією природної людини. Проте слід зазначити і його зацікавленість англійською філософією Просвітництва, зокрема філософією моралі А. Е. К. Шефтсбері. Вплив філософських поглядів Шефтсбері позначився не лише на формуванні філософської концепції Шіллера, а й на його праці над «Розбійниками». У теоретичних поглядах Шефтсбері німецького драматурга особливо приваблювало поняття добра, яке у англійського філософа включено не лише в систему соціальних стосунків, а й застосоване і до природи в цілому, а також поняття «ентузіазму», як сили, що рухає прагнення людини до чеснот.

Пантеїстичний евідемонізм Шефтсбері заснований на розумінні природи як гармонічного цілого, що включає у себе і людську природу, особливо відчутно простежується у шіллерівському розумінні прекрасного, яке у «Розбійниках» передусім пов'язане з образом Карла.

Не можна не відзначити і тотожність змісту «моральних почуттів» Шефтсбері з структурою образу позитивного героя драми. На думку цього філософа, моральність вчинків полягає в їх мотивації, а не у результатах, — у Шіллера ми спостерігаємо за нагромадженням помилок героя, але саме спрямування мотивів Карла залишає його у таборі позитивних персонажів. У Шефтсбері «моральні почуття» — це почуття справедливого і несправедливого; у Шіллера — загострене почуття Карла-розбійника щодо несправедливості людського суспільства та прагнення до чеснот, незважаючи на його не завжди гуманні вчинки, залишають героя в межах моральності. Натомість егоїстичні, неприродні нахили його морального візаві Франца нічим не можуть бути виправдані і разом із їх наслідками — вчинками — руйнують цілісність загальної гармонії, оскільки зло і ненависть є у своїй суті почуттями неприродними.

У драмі «Розбійники» оцінка дійсності у Ф. Шіллера відбувається з позиції певних критеріїв, які сумарно виступають у своїх якісних характеристиках його естетичним ідеалом. Одним з критеріїв у цьому контексті стає внутрішній світ позитивних бажань і мотивація устремлень Карла, іншим — світ підступних бажань і конкретна лінія поведінки Франца. Тут набувають сили суперечності ідеального і дійсного, які й розкриваються через контрдію розведених з прямолінійною чіткістю і однозначністю двох

персонажів. Домінантним вираженням такої суперечності у цій драмі виступає антиномія добра і зла, а їх квінтесенція стає основою образної системи драми «Карл Моор – Франц Моор» у вимірі їх протистояння. Здавалося б, конфлікт між віртуальним проявом ідеї і бажань (Карл) і конкретною реалізацією вольових устремлінь (Франц) – призводить до зіткнення нерівноцінних і неоднорідних за своїми драматургічними характеристиками сил і параметрів. Але, якщо абстрагуватися від такої однозначності, потрібно розглянути та проаналізувати всю систему складових головних образів драми.

Драма Ф. Шіллера «Розбійники» не випадково вважається апогеєм у літературі і мистецтві руху «Буря і натиск». Через загострене почуття особистості, передусім духовно багатой особистості, її духовні прагнення і душевні переживання, якою виступає у драмі Карл, проводиться лінія вольових устремлінь позитивного героя драми. Наразі слід зазначити, що реально ці прагнення справді виражені через вольові цілеспрямовані Карла, але внутрішній світ драми реалізує значно складніший комплекс його устремлінь у сенсі конкретної драматургічної дії. Тобто розглядати проблему вольової спрямованості Карла, виходячи з драматургічних завдань автора, є можливим лише через усвідомлення всього складного комплексу особистості позитивного героя. Складність цього образу саме і полягає у тім, що реальне зосередження на його зовнішній драматургії ліній поведінки, з одного боку, дає нам уявлення про дії отамана шайки розбійників, хоча і з забарвленням «робінгудства», з іншого – акценти Ф. Шіллера на лінії напруженого, цілеспрямованого потягу героя до справедливого, милосердного «людства» розкриває не лише позитивний вектор у не завжди «благородних» діях Карла, а й естетичний ідеал письменника щодо справедливого суспільства, де добро і природна краса (милосердя, співчуття, довіра, вірність) є єдиними умовами розумного поля діяльності людини.

У цьому контексті образ Карла привертає увагу у зв'язку зі зверненням Ф. Шіллера до тлумачення чеснот, запропонованого ще Аристотелем. Але якщо філософ трактує чесність як дещо середнє між двома недозволеними крайнощами, то Ф. Шіллер обирає одну з крайнощів аристотелівського розуміння честі.

З чесноти «стриманість», яка складається з таких крайнощів, як нечутливість і безрозсудна сміливість, Ф. Шіллер для створення образу позитивного героя використовує лише останню.

Такий самий підхід застосовується драматургом і щодо інших чеснот – хоробрості, справедливості, шляхетності та ін. Несправедливі страждання, запальність, справедливий гнів, альтруїзм – чітко вкладаються в структуру чеснот особистості Карла, тоді як друга їх складова – боягузтво, нездатність до страждань і справедливого обурення та марнославство не доповнюють аристотелівське трактування повноцінних чеснот. У цьому простежується

категоричність Ф. Шіллера, що особлива було йому притаманною у період захоплення рухом «Буря і натиск». Він наче ілюструє свою позицію щодо неможливості боротьби зі злом за допомогою «чистого» добра. Тому у «Розбійниках» народжується герой, який відважився стати на цей шлях, але одночасно він усвідомлює і неможливість перемоги. У такий спосіб Ф. Шіллер ставить героя у граничне становище щодо загальноприйнятого, що, своєю чергою, потребувало використання радикальних крайнощів понять честі. Для Ф. Шіллера, як і для І. Канта, честь є моральною твердістю у слідуванні своєму обов'язкові, котра однак, ніколи не стає звичкою, а завжди знову і знову повинна виникати з акту мислення. Його Карл не може не усвідомлювати «неправедності» своїх діянь, хоча і не переходить межу людяності: герой ніколи не йде на приниження і вбивство ображених суспільством і долею людей та усвідомлює моральну ціну свого розбійницького оточення. Разом з тим, «моральна твердість у дотриманні свого обов'язку» – наріжний стрижень зовнішнього прояву особистості Карла. У драмі протест проти несправедливості і розбещеності суспільства, в якому встановлені природою принципи людяності піддано інверсії, виявляється у протидії головного героя розхитаним законам людяності.

Таким чином, світ драми «Розбійники» – це світ почуттів, у якому панує усвідомлення відсутності світла добра і справедливості. Це світ, де панують розбещеність і підступність, брехня і злочин, де темрява бездуховності намагається поглинути будь-які прояви милосердя і гуманності. Однак з не менш потужною силою у «Розбійниках» звучить і надія на майбутнє царство розуму, добра і справедливості, хоча існує вона віртуально – у душі головного героя драми Карла Моора. Правда, він не знає про це напевно, але відчуває, що так повинно бути, хоча поки що так і не є, і з усією притаманною йому силою гніву протестує проти того, що є. Віртуальний світ добра і справедливості поступово вибудовується у драмі через розкриття гарячого бажання душі Карла, яка жадає краси і справедливості. Тому прекрасне у драмі Ф. Шіллера, передусім, пов'язане саме з «життям душі» його героя.

Світ «Розбійників» не обмежується наявністю віртуального світу Карла, в ньому існує ще світ, змодельований «злим генієм» Франца Моора. І саме цей світ стає тією реальністю, в яку втягнуті всі, без винятку, персонажі драми Ф. Шіллера. Саме сплетена ним інтрига зав'язує основний драматичний вузол «Розбійників», саме його волею рухається дія драми, доходячи до крайньої напруги, саме його воля керує не тільки поведінкою, а і долею персонажів. У змодельованому Францем світі всі головні герої поставлені його волею перед вибором. Змодельована Францем реальність виводить героїв драми на крайню межу існування між добром і злом, між життям і смертю. Якщо схематично-абстраговано підійти до з'ясування взаємозалежності між Францем і головними персонажами та відкинути живу плоть шіллерівської драми, можна побачити світ маріонеток, у якому

Франц стає головним ляльководом і де його волею «запускається» механізм розгортання драми.

Франц виступає модератором цілої низки злочинів. Він втягує у поле своїх кривавих діянь майже всіх учасників драми. Тут не можна не звернути увагу на його тонкі психологічні підходи до кожного, хто йому потрібен у реалізації плану. Знаходячи «больову точку» людини, Франц починає «розхитувати» цілісність натури людини і використовує її як важіль впливу і спрямування дій у потрібному йому напрямі. Таке поєднання знань психології з притаманними йому самому рисами заздрощів, злості, підступності дають Францеві можливість використовувати людські слабкості і вміло маніпулювати людьми.

Ляльковод, що затіяв гру зі злими силами, дає бажаний для нього поворот подіям, мета яких – зжити зі світу батька і брата, зробити Амалію іграшкою для насолоди, перетворити на вола для чорної роботи свого зведеного брата Германа. Обираючи варіанти підходів для досягнення мети, Франц знає, як запустити внутрішній механізм своєї пекельної машини: зламати морально батька, розбити серце Амалії, розбудити тваринне у Германа.

У цьому контексті увагу привертає його варіант прологу перед виставою «Розбійники» (в наявних дослідженнях драматургії Шіллера цей варіант прологу на фігурує). Пропонуючи у своєму листі від 1781 р. директору Мангеймського театру – Гербертові фон Дальбергу «маленьку передмову» перед виставою, Ф. Шіллер пише, що «Розбійники» є «відтворенням великої, але заблудлої душі», яка гине, хоча і «всім наділена для прекрасного, благородного життя»¹⁹. Судячи з усього, варіант прологу до п'єси так і залишився лише у зазначеному листі, але відображає ставлення автора до своєї драми, надає додатковий матеріал для аналізу драматургії «Розбійників», а також і її режисерської інтерпретації. Тут є шіллерівський аналіз драматургічного конфлікту, і шіллерівський зміст образної системи драми, і власне шіллерівське розуміння якостей порочного і пристрасного, а також шіллерівське бажання відповідати шекспірівській всеохопності буття в одній драмі.

Очима Ф. Шіллера ми бачимо Карла, «нестримна палкість» якого і «погана компанія» «зіпсували серце» і привели до «відчаю». Але «великодушність і величність» такого героя, – пише Ф. Шіллер, – не змусять публіку від нього відвернутися. Публіка його «оплакуватиме і ненавидітиме», проте ніколи він не буде позбавлений її любові. Водночас, інший герой – «лицемірний проноза <...> підірветься на ним же закладених мінах». Продовжуючи далі, він зазначає: «Глядач не без жаху зазирне у внутрішній світ пороку і навіч побачить на сцені, що позолота щастя не в силах вбити хробака, що роз'їдає серце, що за щастям ходять назирці жах, страх, жаль і відчай»²⁰.

Якщо також уможлядно підійти до сумарної характеристики головних персонажів – кожен з них є провідником певної конкретної ідеї: Карл,

безперечно, виступає носієм ідеї благородного бунтарства, Франц – безпрецедентного лиходійства та підступності, Амалія – втіленням жіночої вірності, а Максиміліан фон Моор демонструє батьківську любов і наївну довірливість. Оскільки просвітники періоду штюрмерства, не виключаючи і Ф. Шіллера, ще мало володіли діалектикою розвитку характеру, такий підхід до створення образів є доволі типовим у своїй однозначності втілення добра і зла.

Для Шіллера раннього періоду взагалі характерною є подача ідей в їх оголеній прямолінійності. У розвиткові сюжету він виходить з ідеї, а не з життєвого факту. Тому людський характер у Ф. Шіллера переважно умовний, в чому і простежується його світоглядний ідеалізм. У такій оголеній тенденційності у побудові характерів полягає і сила драматургії митця, оскільки це дає йому змогу надати діям позитивних героїв пафосу ствердження і пристрасності, з якими вони відстоюють свої права природної людини. Своєю чергою, не меншого пафосу потребувало і створення у драмі аналогічної сили контрдії з боку негативних персонажів. Тому саме у протистоянні гіпертрофованому негативові народжується естетичний ідеал Фрідріха Шіллера.

При цьому слід вирізнити не лише характерні для драматурга патетичність і тенденційність, а й прагнення до створення складних характерів і суперечливої психології.

Вже на першому етапі становлення Ф. Шіллер-драматург стверджується у своїх ідеалістичних поглядах на людину і буття. Якщо в межах земного він не знаходить підстав для реалізації своїх світоглядних устремлінь, то сфера думок і почуттів героїв стає тією реальністю, де вибудовується естетичний ідеал Шіллера. При цьому сфера естетичного і етичного виступають у нього у нерозривності, оскільки для нього добро і честь, моральні наміри і вчинки – це сфера прекрасного. Лише тоді людина може виступати носієм чеснот, коли її природний потенціал спрямований на перетворення свого життя у предмет моральної краси.

Так сфера ідеального вже з перших кроків творчої і філософської діяльності Ф. Шіллера стає тим напрямом, на якому він намагається знайти шляхи пізнання взаємозалежностей і взаємовпливів людини і світу, співвідношення «естетичної цінності» і «моральної цінності» як базових аксіологічних понять своєї філософсько-естетичної теорії та ідейної основи драматургічної творчості.

¹ Гердер И. Г. Шекспир / Иоганн Готфрид Гердер. Шекспир // Гердер И. Г. Избранные сочинения. – М.-Л. : Художественная литература, 1959. – С. 8.

² Там само. – С. 7.

³ Там само. – С. 8.

⁴ Там само. – С. 10.

⁵ Там само. – С. 12.

⁶ Там само. – С. 13.

⁷ Шиллер Ф. Собр. соч. : в 7 т. – М. : Художественная литература, 1955 –1957. – Т.7. – С. 10.

⁸ Абуш А. Шиллер: величие и трагедия немецкого гения / Александр Абуш.– М. : Прогресс, 1964. – С. 39.

⁹ Шиллер Ф. Собр. соч. : в 7 т. – М. : Художественная литература, 1955 –1957. – Т.7. – С. 15.

¹⁰ Шиллер Ф. Собр. соч. : в 4 т. – СПб : Изд.Брокгауза и Эфрона, 1901–1902. – Т.4. – С. 480– 481 / цит. за : Шиллер Ф. П. Фридрих Шиллер. Жизнь и творчество. – М. : Художественная литература, 1955. – С. 33.

¹¹ Там само. – С. 33.

¹² Шиллер Ф. Лірика. Драми ; пер. з нім. / Ф. Шіллер [передмова і примітки К. Шахової; іл. Л. Киркач]. – Харків : Фоліо, 2004. – С. 168.

¹³ Там само. – С. 148.

¹⁴ Там само. – С. 168–169.

¹⁵ Там само. – С. 169.

¹⁶ Там само. – С. 150–151.

¹⁷ Там само. – С. 151.

¹⁸ Там само. – С. 205.

¹⁹ Там само. – С. 212.

²⁰ Там само.

**ДРАМА І СЦЕНА: ШЛЯХИ РЕЖИСЕРСЬКОГО ТЕАТРУ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.**

Авторка статті простежує становлення та еволюцію режисерського театру з кінця ХІХ ст. до початку ХХІ ст. в аспекті взаємовідносин драми та сцени. Особливу увагу приділено актуальному поняттю «постдраматичний театр» і перспективам розвитку режисерського театру в широкому соціокультурному контексті.

Ключові слова: *режисерський театр, драматургічне періоджерело, режисерська інтерпретація, постдраматичний театр.*

Автор статьи прослеживает становление и эволюцию режиссерского театра с конца ХІХ ст. до начала ХХІ ст. в аспекте взаимоотношений драмы и сцены. Особое внимание уделяется актуальному понятию «постдраматический театр» и перспективам развития режиссерского театра в широком социокультурном контексте.

Ключевые слова: *режиссерский театр, драматургическая первооснова, режиссерская интерпретация, постдраматический театр.*

The author searches the foundation and evolution director's theatre from the end of the 19th till the beginning of the 20th century as the cooperation of drama and stage. The main attention is devoted to the "post-drama theatre" item and to the perspectives of director's theatre development in its wide social&cultural context.

Key-words: *director's theatre, dramatic ground, director's interpretation, post-drama theatre.*

ХХ та початок ХХІ століття минули у світовому театральному мистецтві під знаком т. зв. «режисерського театру». Самий цей термін є, з одного боку, давно та широко вживаним, а з іншого – ніби апіорним, тобто таким, що не має загальноприйнятого точного розшифрування. Він використовується повсюдно, але навіть у виданнях, у назвах яких він фігурує («Режисерський театр від Б до Ю»¹ або збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Режисерський театр очима молодих дослідників»²), містяться лише творчі портрети окремих митців та аналіз тенденцій розвитку сучасної

режисури. Отже, в широкому сенсі, термін «режисерський театр» традиційно використовується як синонім поняття «режисура» і ним, так би мовити, за умовчанням описується театр новітнього часу – з кінця XIX ст. і до сьогодні.

Вочевидь, мається на увазі, передусім, такий тип театру, де режисура постає не просто як основна технологічна ланка в процесі «виробництва» театральних вистав (у різні часи цю організаційну функцію виконував провідний актор трупи або сам драматург), а як самостійний вид художньої творчості, де елементи драматичної вистави на змістовному та художньому рівні об'єднані творчою волею однієї людини.

Очевидно також, що не можна визначити одного-єдиного «дня народження» режисерського театру: процес розгортався поступово. На чолі старих чи новостворених театрів (театральних труп) ставали не драматурги, а режисери, художники, критики, які мали власні естетичні пріоритети, часто відмінні від загальноприйнятих (дехто первісно був актором, але з певного часу саме постановочна діяльність врешті ставала пріоритетною): у 1887 р. А. Антуан організовує в Парижі «Вільний театр», а в 1893 р. Люньє-По, там само, – театр «Творчість»; у 1894 р. Німецький театр у Берліні очолює О. Брам, з 1905 р. – М. Рейнгардт, у 1898 р. – К. Станіславський та В. Немирович-Данченко відкривають МХТ (початкова назва – Московський Художньо-Загальнодоступний театр), причому ці театри почали послідовно розбудовуватися за створеною режисерами художньою програмою. На 1900–1903 рр. припадає найбільш плідний період у режисерській творчості Е.-Г. Крега; у 1902 р. розпочинає свою експериментальну діяльність Вс. Мейєрхольд... Пізніше, напередодні Першої світової війни, «режисерський рух» набуває незворотного характеру: організовуються Старовинний театр М. Євреїнова та М. Дрізена в Петербурзі (сезони 1907/08 та 1911/12 рр.), знаковий сезон 1907/08 рр. проводить у Мюнхенському Художньому театрі Г. Фукс, створюється студія Є. Вахтангова (1913 р.) та Камерний театр А. Таїрова (1914 р.) у Москві, «Старий голубник» Ж. Копо (Париж, 1913 р.), Студія молодих акторів, надалі Молодий театр (1916 р.), на чолі з Л. Курбасом. Створювалися знакові постановки, у яких ледь не вперше фіксувалися істотні розходження з драматургічним першоджерелом – тобто в зародку виникало те, що пізніше отримає назву «режисерська концепція» (приміром, у «Нічліжці» за п'єсою М. Горького «На дні»³ М. Рейнгардт вводить у тканину вистави фантастичні елементи, містику, намагаючись піднести світ ночліжки до символу). «Театр режисера» одержував теоретичне обґрунтування: так, А. Баканурський вважає «точкою відліку» в цьому сенсі перший діалог маніфесту «Мистецтво актора» Е.-Г. Крега (1905 р.), у якому «вперше <...> сформульовано розуміння спектаклю як результату режисерського задуму»⁴. Номінальною ж датою утвердження режисерського театру, вочевидь, можна вважати 1920 р., коли на афіші вистави «Зорі» за

Е. Верхарном (Театр ім. Вс. Мейєрхольда) вперше з'явилося повторюване надалі повсюдно формулювання: «**Автор постановки**⁵ – Вс. Мейєрхольд».

У «поле» режисерського театру потрапила драматургія всіх часів і народів – від Софоклового «Царя Едіпа» та «Шакунтали» Калідаси до актуальної сучасної п'єси. Саме театром новітнього часу остаточно сформовано поняття «класики». При цьому її інтерпретаційний потенціал (серед нечисленних винятків – В. Шекспір, Ж. Б. Мольєр, М. Гоголь) на порядок нижчий, ніж «нової драми» рубежу XIX–XX ст. та подальших текстів: «стара» драма тенденційніша, наділена більш чітко окресленими змістами та характерами, здебільшого жанрово однорідна в межах навіть не одного твору, а цілих історичних періодів (антична трагедія та антична комедія, ренесансна комедія, класицистична трагедія, романтична драма, натуралістична драма тощо). Тож інтерпретаційний момент щодо класичних зразків у сучасному театрі часто виникає не у просторі власне тексту, а у більш широкій – інтерконтекстуальній царині. Відповідно, розглядати підходи режисерського театру до драматургічних текстів доцільно у проблемному аспекті, відносно не часу та місця створення конкретних п'єс (як у літературознавстві), а типу сюжетотворення та жанрової природи.

Загалом, на заміну «драматургічно-доцентровій» моделі театру, де інтерпретаційний момент був можливий головно у царині акторського виконання, у новітній час прийшла модель «режисероцентрична».

Режисерсько-сценографічна революція, розпочата на європейському кону А. Аппія, М. Рейнгардтом, Е.-Г. Крегом, К. Станіславським, підхоплена В. Мейєрхольдом, Л. Курбасом, Є. Вахтанговим та ін., спричинила, передусім, істотний відрив драматичного театру від його літературної першооснови.

Комунікація драми і сцени перестала бути змісто- та формотворчою в процесі постановки сучасної вистави, авторське слово втратило своє наріжне становище та перетворилося на один з виражальних сценічних елементів – поряд із просторово-пластичним образом, музично-тоною партитурою.

На рубежі XX–XXI століть стосунки театру з літературою (зокрема, драматургією), з текстом набули досить специфічного й подеколи парадоксального характеру.

Раніше театр виступав радше в ролі ілюстратора п'єси. Навіть один зі «стовпів» режисерського театру М. Рейнгардт, котрий, за твердженням дослідника, «своїми постановками підняв режисуру до ступеня своєїрідної поетичної творчості», скеровував «усі виражальні засоби до одної мети – виявлення духу п'єси, її ідеї»⁶. Отже, за справедливим висновком російського критика та історика мистецтва О. Кугеля, «те, що нам видають за історію театру, є переважно історія тих словесних творів, тих слів, що проголошувалися зі сцени, проте аж ніяк не історія театру в істинному значенні»⁷. Відповідно, рецепт він пропонував універсальний: «Насамперед

слід відмовитися в театрі від поглинаючого, абсолютного, єдинодержавного культу слова»⁸. Дещо пізніше, у принципово відмінних соціокультурних реаліях пророк новітнього театру А. Арто проголошує ледь не дослівно: «Ми скасуємо забобонну залежність театру від тексту. Ми скасуємо диктатуру письменника» (Другий маніфест Театру жорстокості, оприлюднений 1933 р.)⁹.

Показово, що ступінь інтерпретації літературного першоджерела у режисерському театрі є різною: так, можна із упевненістю стверджувати, що поряд з «театром концепції» продовжував існувати «театр ілюстрації», спрямований на якнайповніше розкриття авторського тексту. У театрознавчій літературі навіть знаходимо класифікацію основних типів режисерського театру саме за такою ознакою: дослідник з Санкт-Петербурга Є. Слесар, досліджуючи російську драматичну сцену кінця XIX – XX ст. в аспекті взаємовідносин режисера та драматурга, виділяє тут дві моделі, характеризуючи їх як пріоритет драматургії над режисурою, умовно названий «театр драматурга», та пріоритет режисури над драматургією («театр режисера»)»¹⁰. До режисерів, які представляють першу модель, науковець відносить «з великою долею вірогідності <...> Л. Кронек, А. Антуана, О. Брама, К. Станіславського, В. Немировича-Данченка (ми б додали М. Кропивницького, П. Саксаганського, О. Загарова, Г. Юру – А.Л.), пізніше <...> їхніми послідовниками стали Г. Товстоногов, О. Єфремов та ін.»¹¹, а до «авторської режисури» – відповідно, Е.-Г. Крега та Вс. Мейерхольда, а далі – Ю. Любимова (на вітчизняній сцені – Л. Курбас, Ф. Лопатинський, ранні В. Василько, М. Терещенко), котрі, «розширюючи художні межі режисури, дедалі більше позиціонували театр автономним від драматургії мистецтвом»¹². І при цьому додає: «Дія у Мейерхольда і Крега має пластично-музичну природу, і цим режисура виробляє тут цілковито інші закони композиції та організації сценічного простору, ніж ті, якими керуються автори п'єс»¹³. Відповідно, зазначаються і два основні підходи в роботі з текстом: «психологічної причинно-наслідкової обумовленості та поетичної обумовленості»¹⁴.

Якщо розділяти такий підхід (а він видається доволі слушним), то треба зазначити, що в українському театрі після силової ліквідації «курбасівського напрямку» фактично утвердилася перша модель.

Навіть режисери-«шістдесятники» (С. Данченко передусім, а також Е. Митницький, В. Опанасенко, М. Нестантинер, В. Шулаков, М. Резнікович, М. Мерзлікін) та наступне покоління (І. Борис, В. Петров, І. Афанасьєв, В. Козьменко-Делінде, В. Малахов), які творчо реалізовувалися в ситуації деякого послаблення ідеологічних обмежень (у порівнянні з 20–50-ми рр.), представляли все ж «театр драматурга». Або, принаймні, друга модель – потенційно можлива – не розвинулася належним чином (наявність елементів такого театру маємо у «Конотопській відьмі» І. Афанасьєва¹⁵,

«Сні літньої ночі» В. Козьменка-Делінде¹⁶, «За двома зайцями», «Сірано де Бержеракові», «Бані» В. Шулакова¹⁷, «Ночі чудес» В. Малахова¹⁸ та деяких ін.). Тож, за великим рахунком, про викінчену модель режисерського театру в Україні можна казати лише починаючи з другої половини 80-х рр.

Можна заперечити, що такий погляд, скажімо, на режисерський доробок К. Станіславського чи О. Єфремова є дещо спрощений – адже вони не були просто ілюстраторами авторського тексту. Але дослідник робить тут принципове зауваження: «Незважаючи на те, що Станіславський декларує, ніби драматург первинний для нього, все ж він *виходив не з драматурга, а зі свого розуміння цього драматурга* (виділено автором – А. Л.). Керуючись реалістичним світоспогляданням, він нав'язує драматургові своє розуміння його п'єси»¹⁹; «створюючи виставу, режисер думає, буцімто наслідує авторську логіку, а насправді – часто нав'язує п'єсі своє бачення, котре часто є глибоко чуже їй»²⁰. Аналізуючи вистави Г. Товстоногова за п'єсами М. Горького, А. Чехова, М. Гоголя (тобто такими, де не обійтися без розбірної режисерської концепції), Є. Слесар робить висновок: «Отже, абсолютної моделі превалювання автора над режисурою не існує навіть там, де режисер постулює цю модель. Режисура, котра є виявом волі художника, апріорі передбачає ступінь суб'єктивної оцінки драматургії. Лише у поєднанні з волею режисера, яка відкриває п'єсу через власні художні прийоми, властиві тільки йому, може народитися вистава як цілісний витвір мистецтва»²¹.

Характерно, що за бортом цитованого дослідження автор залишає постать А. Ефроса – чи не тому, що в його творчості якраз доволі важко визначити вододіл між «психологічною причинно-наслідковою» та «поетичною» обумовленістю?

Хоч як би там було, театр протягом усього XX ст. існував під знаком проблеми: чи є припустимі межі втручання постановника до витвору драматурга (літератора)? Ідеться вже не стільки про скорочення або навіть перемонтування тексту, а про міру відсторонення від нього.

Багато знакових театральних конфліктів виникало саме з цього приводу: між К. Станіславським та В. Немировичем-Данченком як постановниками та А. Чеховим як драматургом²²; навколо «Лісу» О. Островського у постановці В. Мейєрхольда²³ та «Гамлета» у постановці М. Акімова²⁴; між Л. Курбасом та І. Микитенком через постановку «Диктатури»²⁵ у 1930 р.; стосовно вистав А. Ефроса – причому саме під формальним приводом «запобігання викривленню автора» чиновники від мистецтва заборонили до показу його «Три сестри» за А. Чеховим у Московському театрі на Малій Бронній (1967 р.). Можна навести ще багато прикладів – аж до скандалу, вчиненого контрольною «згори» пресою навколо «П'яти пудів кохання» за чеховською «Чайкою» у постановці Е. Митницького у Київському театрі ім. Лесі Українки у 1993 р.

Пошук універсальної моделі взаємовідносин між режисером та дра-

матургом тривав не лише у практичній царині: він повсякчас спричиняв теоретичні дискусії. Так, приміром, між М. Охлопковим та Г. Товстоноговим у 1959–1960 рр. на сторінках журналу «Театр»²⁶ розгорнулася полеміка навколо того, чи має театр буквально дотримуватися п'єси, чи він може дати їй вільну інтерпретацію драматургічного твору власними сценічними засобами, подеколи навіть всупереч авторові. До цієї дискусії включилася театральна спільнота, але однозначного висновку (неможливого априорі) дійти не вдалося.

Загалом навколо формули «не Чехов», «не Шекспір» або «не Карпенко-Карий» (в Україні за радянських часів театр у цьому відношенні, та й у багатьох інших, завжди був обережнішим, аж до боязкості) багато списів трошилося і трошиться дотепер. Питання Л. Курбаса лишається риторичним: «Виявити якийсь абсолютний стиль автора – чи не є це досі ідеалом і постулатом теоретиків режисури?»²⁷.

Вочевидь, з кожною новою виставою, де виразно даватиметься взнаки неадекватність сценічного тексту літературному, така проблема поставатиме наново і ніколи не знайде остаточного розв'язання – хоча б тому, що публіка (а разом з нею і критики як «професійні глядачі») завжди матимуть, принаймні щодо класичного твору, власне уявлення, часто стереотипне, тож режисерська концепція «тестуватиметься» щодо потрапляння у «діапазон прийнятності», бодай останній, і виявиться доволі широким. І, власне, згідно з постулатами права, означити межі закону можна лише вийшовши за них. У театральній практиці також періодично виникають прецеденти «межового» гатунку, загальна думка щодо яких однозначна. Так, за слухним спостереженням журналіста О. Вергеліса, «посилати дитину на «Ревізора» у Київський театр імені Івана Франка²⁸ – це і соціально, і морально тривожно. Бо раптом виявиш, що Хлестаков – активіст гей-руху, а інші «кавеєнівські» чиновники – його потенційні «жертви», яких він, даруйте, мимохідь «має». Усе це, вибачте, не для нас, інтелігентних людей»²⁹.

Отже, ХХ ст. проходило не лише під знаком проблеми «меж дозволеного» режисерові (театрові) щодо драматургічного першоджерела, але й взагалі у численних спробах, за визначенням Б. Зінгермана, «звільнити сцену від впливу літератури та писаного тексту, створивши «чистий театр». У цьому напрямку діяли деякі режисери 10-х та 20-х рр. (ХХ ст. – А. Л.), так само, як режисери 60-х та 70-х – творці хепенінгу у США чи «мовчазного театру» у Європі»³⁰.

На рубежі 80–90-х рр. багаті на конфлікти стосунки між виставою та літературним першоджерелом, що визріли протягом останніх десятиліть, були доведені до логічної завершеності у сценічній практиці молодого покоління режисерів, представленого, насамперед, В. Більченком, О. Ліпциним, В. Кучинським, А. Жолдаком, С. Проскурнею, О. Балабаном, В. Поповим, Є. Морозовим, Я. Федоришиним та деякими іншими, які

на хвилі «перебудови» здійснили масштабну ревізію світоглядних засад та виражальних засобів аж до деструкції театральних форм та змістів, спробу повернути театр до пра-театральної, ритуальної першооснови, впровадити відповідні до неї акторські технології³¹. Базою для цієї ревізії став перегляд стосунків сцени з літературним (драматургічним) першоджерелом: у театрі крайнього режисерського егоцентризму останнє сприймалося і використовувалося постановником як привід для власних міркувань, тож на кону втілювався не стільки авторський текст, скільки опосередковане за його допомогою ставлення режисера до світу.

Через подібні екстремістські спроби максимального дистанціювання від літературного першоджерела вітчизняний театр ніби очистився від зайвого, обтяжливого, неконструктивного пієтету перед автором, тож у подальшому його поступі маємо активне впровадження у тканину вистави елементів інших жанрово-стильових моделей, відмінних від базової (соціальної гротеск у сцені з чиновниками у виставі Е. Митницького «Живий труп» за Л. Толстим³²), поєднання в одній виставі двох так само різностильових драматургічних текстів, об'єднаних лише спільними змістовими мотивами («РЕхуВліїЗОР» С. Мойсеєва за «Ревізором» М. Гоголя та «Хулієм Хуриною» М. Куліша, Київський Молодий театр, 1999 р.), тотальної, художньо цілісної стилізації («Торговці гумою» Х. Левіна стилізовані О. Лисовцем під німе кіно, «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра – під італійський неореалізм³³).

Що ж до режисерів молодшої генерації, то вітчизняний театр протягом десятиліття на рубежі 80–90-х переживав напрочуд насичений, навіть унікальний період своєї історії, порівнюваний хіба що – хронологічно «дзеркально» – із рубежем 10–20-х рр. того ж XX століття. Лесть встигла дещо відійти хвиля народження нових театрів і ревізії театральних засад кінця 80-х – початку 90-х, як «накотилася» хвиля нова: у 1993–1995 рр. гучно заявило про себе нове режисерське покоління – учні Е. Митницького: Д. Богомазов, Ю. Одинокий, Д. Лазорко та «примкнулі» до них А. Віднянський, Є. Курман, А. Бакіров, О. Богатирьова зі своїми режисерськими спробами, дещо пізніше – А. Артїменєв у Києві, І. Ладенко у Харкові та О. Александров у Северодонецьку.

Ці режисери прийшли у професію вже, так би мовити, «на плечах» попередньої генерації, ознайомлені та «прищеплені» її ідеями та здобутками, але розпочали свою діяльність на фундаменті іншої, сказати б, традиційної режисерської школи та у рамках репертуарного театру. Отже, їхні новації носили вимушено компромісний, а від того – більш виважений та, хоч як парадоксально, більш конструктивний характер.

І якщо попередній період умовно можна було назвати періодом деструкції та розчистки місця, то тепер настав час конструктиву, тобто будівництва на цьому місці нової «споруди», того театру, котрий мав органічно перетнути у своєму розвитку рубіж тисячоліть.

Так, без перебільшення нову еру у сценічному інтерпретуванні національної класики відкрили україномовні постановки російського за статусом Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра: «Чарівниця» за «Безталанною» І. Карпенка-Карого у постановці Д. Богомазова (1993 р.) та «Олеся» М. Кропивницького у постановці Д. Лазорка (1994 р.). (Заради справедливості – ґрунт був підготовлений кітчевою, претензійною, неохайною за відбором засобів виразності, але такою, що знімала з класика зайвий глянець та вивільняла шлях до нових підходів виставою «Брехня» В. Винниченка у постановці О. Балабана у тому ж театрі у 1992 р.) Хрестоматійні п'єси корифеїв було успішно випробувано постмодерною грою, культурними цитатами та алюзіями.

Продовжувалися також експерименти із поєднанням у рамках однієї вистави різних за жанром та стилем текстів, а також навмисне, підкреслене зіткнення різних, різко відмінних жанрово-стильових «блоків».

Скажімо, протягом трьох актів п'єси Ю. Місіми «Маркіза де Сад» (МТМ «Сузір'я», Київ, 1995 р.) постановником, сценографом за фахом О. Богатирьовою розгорталася ніби «всесвітня історія через костюм та ритуал» та відповідну зміну стилів: сакральні-оргіастичний ритуал перетворювався на світський, той своєю чергою – на своєрідний ритуал живого побутового скандалу; на заміну громіздким, розшитим золотом червоним вбранням приходило майже пляжне монохромне вбрання епохи модерну, а останню частину вистави акторки проводили на підлозі, вкритій суцільною білою тканиною – наставала така собі екзистенційна «зима». Тобто і тут, як і у попередній період, ми маємо такий підхід до першоджерела, що за нього режисерський прийом не є похідним від авторського тексту, не «видобувається» з його надр, а, навпаки, «прищеплюється» текстові іззовні, вистава ж набуває окремого, цілком самостійного змісту.

Звісно, представники нового покоління мали у своєму професійному розвитку пройти і «деструктивний» етап – кожний на своєму рівні, у власній, індивідуальній варіації. Так, у 1997 р. одразу після вкрай гармонійного, хоча й болісного, і шокуючого «Дня кохання, дня свободи» Г. Клауса, Д. Лазорко у тому ж Київському Молодіжному ставить «Войцека» Г. Бюхнера так, ніби це зробив Липцин чи Більченко: апокаліптичне марення, інтелектуальний кросворд, сомнамбулічний балаган у царині розтрощеної свідомості, де хронічна рефлексія перемагає будь-яку спробу потужного структурування.

Зрештою, постмодерна парадигма свідомості, виникла було на рубежі 80-90-х рр., нікуди не ділася, вона продовжує визначати на театрі певні світоглядні настанови та виражальні засоби.

На рубежі ХХ–ХХІ ст. стається значна подія, яку не можна оминати, говорячи про історичні шляхи режисерського театру: до активного вжитку в театральній критиці та мистецтвознавстві входить актуальний термін «post-drama theatre»³⁴, запропонований німецьким дослідником Х.-Т. Леманном

в однойменній книзі. Як доволі категорично стверджує А. Баканурський, коли «ХХ століття в театральному мистецтві починає складатися з 1896 до 1898 рр. з появи „Короля Убю” А. Жаррі у паризькому театрі „Евр” і виникнення МХТ, що ознаменували народження сучасного режисерського театру, то першим синдромом завершення століття стає 1999 р., коли вперше театральний світ дізнався від німецького театрознавця Леманна про феномен „постдраматичного театру”»³⁵.

Автор цього терміна у своїх дослідях в царині сучасного театру базується переважно на практиці німецької та німецькомовної сцени останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст., на п'єсах, які уже вважають «класикою» цього напрямку – «Гамлеті-машині» Г. Мюллера, текстах Е. Елінек, П. Гандке, К. Поля, Р. Гетца, Б. Штрауса, К. Гайна та ін.

Щодо історії виникнення терміна та його етимології, мистецтвознавець Є. Шевченко зауважує: він «виник з протиставлення античної трагедії як зразка „перед драматичного” театру, тобто театру „до драми”, та сучасного „постдраматичного театру”, тобто театру, основу якого вже не становить власне драматичний текст. <...> У „м'якій формі” термін „постдраматичний театр” пов'язаний з тим, що власне драма перестала бути винятковою основою театрального дійства. У ширшому сенсі термін охоплює театралізовані акції, театральні вистави, базовані на літературних (а не драматургічних) текстах, перенесення акценту з драматичних сценічних прийомів на аудіо- та відео засоби та ті драматургічні тексти, які створені поза класичними правилами драматургії»³⁶.

При цьому дослідниця робить важливе уточнення: принаймні у Німеччині цей термін «дедалі частіше використовується для позначення нових віянь у сучасній театральній практиці загалом. <...> Одні розуміють під цим винятково хеппенінг, інші – проекти, в реалізації яких, окрім акторів, беруть участь художники, поети, танцівники, треті ставлять знак рівняння між театром тексту та постдраматичним театром та ін. Але все це лише окремі його прояви. Постдраматичний театр – широке поняття, що включає в себе найрізноманітніші зміни драматичної форми. При цьому термін „постдраматичний” багато в чому перегукується з терміном „постмодерністський”. Останній, однак, носить більш глобальний характер, по суті означаючи цілу епоху в мистецтві, а „постдраматичний” пов'язаний з конкретними питаннями театральної естетики»³⁷.

Очевидн, що в цьому сенсі термін «постдраматичний» повторює долю терміну «постмодернізм» та похідних від нього: ним наразі означаються практично всі нові театральні віяння і тенденції, тож його рамки розширюються настільки, що власне явище, ним описане, істотно розмивається.

Тим більше, що викладки Х.-Т. Леманна (до яких його послідовники ставляться, видається, надто некритично) зроблені, як уже зазначалося, на базі розгляду практики німецької та німецькомовної сцени, доволі специфічних

у своєму історичному триванні (зрештою, як кожна національна сцена). Тож некоректним видається напрямки екстраполювати їх на театральний досвід інших країн. Щодо вітчизняного театру³⁸, то леманнівські визначення цілком корелюються лише з нетривалим етапом його існування, а саме – з практикою вищезгаданого пошукового театру рубежу 80-90-х рр. ХХ ст.

Можна, звичайно, говорити про постдраматургічний театр у ще більш широкому сенсі – в тому аспекті, що він пропонує іншу, поза- або над-драматургічну структуру, де власне драматичне не існує в тканині самого сценічного дійства, а переноситься у площину світогляду, на рівень комунікації цього дійства із навколишньою соціокультурною реальністю (і це буде більш справедливим щодо вітчизняного театру в цілому). Проте таким шляхом ми ризикуємо ще більше розширити рамки поняття «постдраматичний театр» – аж до повного їх розмивання.

У класичному вже «леманнівському» сенсі до «постдраматургічного театру» на вітчизняних теренах можна впевнено віднести лише доволі нечисленні зразки. Серед них – вистави Д. Богомазова в очолюваному ним театрі «Вільна сцена»³⁹, а також в Одеському українському ім. В. Василька та Черкаському ім. Т. Шевченка театрах («„Гамлет” Богомазова в Одеському театрі ім. В. Василька повністю відповідає низці критеріїв, що дають змогу віднести його до сфери „постдраматичного театру”, – стверджує А. Баканурський. – Насамперед це виявляється у тому, що зміст трагедії позбавлений режисером диктаторських повноважень. Слово для Богомазова стає лише елементом, та й то не головним у його виставі. Саме тому мовлення дійових осіб одеського „Гамлета” умисне невиразне, майже монотонне. Постановник навмисно відмовляється від того театру, для якого є характерним послідовний розвиток фабули – від експозиції, через низку головних і другорядних конфліктів до логічного фіналу. <...> В ньому (просторі вистави – А. Л.) не існує шекспірівських персонажів у традиційному сенсі, тобто вони, безумовно, присутні, але звична ієрархія виражальних засобів – слово, суміщене з пластикою, – докорінно переглядається»⁴⁰); проект «Україна містична» режисера В. Троїцького (ритуалізовані пантомімічні дійства «Король Лір. Пролог», «Ричард III. Пролог» та «Пролог до «Макбета», створені спільно з етнохаос-гуртом «Дахабраха» в ЦСМ «Дах» протягом 2004–2006 рр.). У викінченому ж вигляді «постдраматургічний театр» постає в Україні в «експортному варіанті» – у виставах найбільш інтегрованого в європейський та російський театральний ринок режисера А. Жолдака.

На рубежі 80–90-х він перебував у певному затінку своїх «колег по авангарду» та відзначився, якщо не брати до уваги його «Момент»⁴¹, більше радикальними висловлюваннями та проєктами, а не власне виставами. Однак за останнє десятиліття А. Жолдак, не полишаючи активної самореклами та кавалерійських «наскоків» на нинішню культуру

реальність, здобув імідж найяскравішої та найскандальнішої мистецької постаті вітчизняного театру.

Тенденція у його творчості простежується однозначна й незаперечна: починаючи від «Не боюся сірого вовка» та «Хто боїться Вірджинії Вульф» Е. Олбі (незалежний проект, 1995 р.), де режисер вибудовував такий собі садомазохістський (у психологічному сенсі, звичайно) карнавал-трансвестією із перевдяганням, слайдами, відео, стіною дощу у фіналі та максимальним дистанціюванням від драматургії, він надалі все більше й більше цієї драматургії позбавлявся. Останнім спектаклем А. Жолдака, де зберігався і сам літературний текст, і його структура, стали «Три сестри» А. Чехова (Київський театр ім. І. Франка, 1999 р.). Узнявши на себе художнє керівництво Харківським театром ім. Т. Г. Шевченка й отримавши, таким чином, можливість послідовного розгортання цілісної програми в рамках одного театру, режисер продовжував рухатися у цьому напрямку, випускаючи вистави, що так само розгорталися у царині культурних цитат та власних режисерських фантазій, маючи у тексті лише віддалений (навіть відносний) першопочатковий імпульс. У спектаклях «Гамлет. Сни» (2002 р.), «Місяць кохання» (2003 р.), «Гольдоні. Венеція» (2004 р.), «Ромео і Джульєтта. Фрагмент» (2005 р.) відрив від авторського тексту, жанру та стилю, видається, був максимальний – як то кажуть, *reductio ad absurdum*. Надалі – у проектах в Україні та за кордоном (Німеччина. Росія, Румунія) – А. Жолдак використовував окремі фрагменти драматургічного тексту (текстів), але у структурі власне вистави вони відігравали допоміжну роль, основний же акцент було зроблено на візуальному боці, який ставав основним, найчастіше надлишковим «активом» цих постановок. Як зауважував рецензент щодо спектаклю «Гамлет. Сни», «Шекспір тут ні до чого, видовище не схоже і на драматичну виставу: дійство скомпоноване з живих картин, які змінюють одна одну, наче кінокадри. Судячи з усього, його творець пильно роздивлявся постановки відомого американця Боба Вілсона»⁴². Загальну формулу явища, котре можна кваліфікувати як «театр Жолдака», той же О. Філіппов справедливо «выводить» таким чином: «Вважаючи акторів <...> несучасними, Жолдак рішуче позбавляє їх мовлення. Текст йому взагалі видається зайвим. Це нормально, тенденція народилася не зараз, але у „просуненому” театральному світі досі лишається престижною. Зорово втілити асоціації, пов'язані з твором, чи є щось простішим та привабливішим? Та й з самим твором, що дав назву виставі, режисер теж не приятелює. Це менш, ніж трамплін, відштовхуючись від якого Жолдак падає у глибоководний океан власних фантазій»⁴³.

Першим – презентаційним для А. Жолдака-режисера – проектом у Москві став «Дослід опанування п'єси „Чайка” системою Станіславського» (Державний театр націй, Москва, 2000 р.). Очевидно, що прізвище Станіславського у цій конструкції – такий самий знак для режисера, як і

прізвище «Тобілевич» у претензійній «самоназві» Жолдак-Тобілевич IV та постійні апеляції до родинних зв'язків із Тарковськими. Проте у московсько-петербурзьких критично-журналістських колах серйозно обговорювалося, чи є А. Жолдак у якомусь сенсі (насамперед, щодо «методу фізичних дій») послідовником вищеназваного реформатора світового театру. Крапки над «і» в цьому сенсі розставляє той же О. Філіппов, який слушно наголошує: «Станіславський у власній роботі постійно йшов від авторського тексту і всі режисерські зусилля скеровував на його розкриття. Найслабші моменти вистав А. Жолдака – моменти фактичного дотику до тексту: чи то Солженіцин, чи то Шекспір. Якби вистави «Один день Івана Денисовича» та «Гамлет» випадково помінялися назвами та програмками, вони б лише виграли. Дуже цікаво уявити, що данському принцові сняться люди у ватянках, шмон та вівчарки. А Іванові Денисовичу маряться золоті кучері царевича, вбраного у фіговий листок, дивакуваті постаті на ходулях, регулювальники, школярки, пралі... У ті рідкісні хвилини, коли у його виставах текст промовляють актори або він навіть лунає з висоти, відчуваєш зніяковіння»⁴⁴. Тут можна посперечатися з критиком: щодо згаданих ним авторів це, напевне, справедливо, але, наприклад, у виставі «Федра. Золотий колос» (яка, щоправда, вийшла пізніше) повернення, хоча б часткове, на кін драматургічних першоджерел (фрагменти із Сенеки та Ж. Расіна) виявило чітку межу: на території класичних текстів та сюжетів сценічні висловлювання постановника є якраз доволі розбірливими, але з іншими «територіями» вистави вони практично не корелюють.

Але в цілому критик, безперечно, має рацію: справді, вистави Жолдака (а надто найближчий до сьогодні за часом московський «триптих» – «Федра. Золотий колос», «Кармен. Вихід» та «Москва. Психологія»⁴⁵), зроблені за однією калькою, перенасичені традиційними для режисера знаками та відеоартом і в цілому, за визначенням іншого критика, свідчать, що «юнацький драйв себе цілковито вичерпав, а вміння якимось будувати виставу так і не з'явилося. Якщо раніше глядачів українського гастролера хоча б підкуповували ритм його постановок, стрімка зміна картинок-цитат, відчуття захвату постановника від власних фантазій, то у цій виставі («Москва. Психологія» – А. Л.) повітряна кулька режисерської фантазії явно здулася. Дія розгортається кволо, монотонно та йде по замкненому колу»⁴⁶. Тож лунає вирок – так само суворий та однозначний, якими були й подив та захоплення першими постановками Жолдака, котрі шойно побачила російська критика: «Москва. Психологія» у «Школі сучасної п'єси» – вистава вкрай розгубленої людини, яка з останніх сил переконує себе, що йде попереду прогресу та авангарду»⁴⁷.

Так чи інакше, але протягом ряду років у пострадянському просторі саме А. Жолдак уособлював у собі європейську театральну кон'юнктуру,

причому провідним, найактуальнішим її запитом було саме звернення до «постдраматичних» сценічних форматів.

Є. Шевченко висловлює ніби консолідовану думку багатьох дослідників актуального мистецтва, коли доволі безапеляційно стверджує: «Не всі театральні форми останніх десятиріч відповідають постдраматичній (читай: постдраматургічній. – А. Л.) парадигмі. Але йдеться про логіку розвитку самої ідеї театру. <...> Формула кожного „нового театру”, в принципі, зводиться до заміни застарілих форм новими. Дослідження сучасного театру підтверджують, що саме термін «постдраматичний» відповідає характерові нововведень, які відрізняють сучасний театр, з точки зору перспективи розвитку театральної естетики»⁴⁸. Цю думку підхоплює і А. Баканурський: «У сценічному мистецтві настають великі зміни – сумнівів щодо цього не має ніхто. „Гамлет” Богомазова – одна з вистав-передвісниць подібних змін, свідчення переходу театру в наступне століття»⁴⁹.

Проте на вітчизняних театральних теренах «постдраматургічний театр» сьогодні виглядає екзотикою, «маргіналом», далеким від мейнстріму. Можна вбачати в цьому очевидному факті свідчення відсталості нашої сцени щодо провідних світових тенденцій. Та, видається, причини тут лежать у сфері як іманентного (природа національної сцени та, ширше, національна ментальність), так і «привнесеного». Мається на увазі, що «постдраматургічний театр» представляє нині далеко не єдину (а можливо – навіть не провідну) виразну тенденцію світового театального мистецтва.

Тут, очевидно, коректнішим буде більш «м'який» підхід до проблеми, презентований іншим критиком – Д. Крижанською, яка зазначає: «Відносини «драматичний театр – постдраматичний театр» не формулюються за взаємовиключною схемою «або–або». Скоріше, «і–і»: театр має шанс стати полівалентним, перекомпонувати та органічно перемішати елементи одного й іншого. Коментувати. Вести бесіду. Прибрати – тимчасово – персонаж. Лишити актора. Оповідати фрагменти історії та/або про фрагменти історії»⁵⁰.

Це твердження є тим більше справедливим, що в останнє десятиріччя в європейському (а також усе більше – і в пострадянському) театрі постала інша виразна тенденція – звернення до гостросоціальної проблематики у формах «гіперреалізму». Як зазначає критик М. Капрару, «ще у 70-ті роки театр став частиною соціальної та психотерапії. Сьогодні, коли поширення та вкорінення так званого Theatre for Social change – театру, орієнтованого на роботу зі складними соціальними групами, такого, що займається арт-терапією, соціальною адаптацією, зняттям комунікативних бар'єрів – стало повсюдним, не зауважувати цього всередині художнього театру неможливо. <...> Звернення художника до документа – характерний знак перехідних епох. Уже не вперше підглядаючи за життям, мистецтво знаходить нову мову, зрозумілу його глядачам»⁵¹.

У сусідній Росії сьогодні бачимо цілу мережу театральних угруповань, які представляють саме цей напрям. Серед найвідоміших – Театр.doc (Театр документальної п'єси), створений у 2002 р. драматургами О. Греміною та М. Угаровим. Як зазначає критик, «найважливішим тут є спостереження за суспільством, актуальне, майже публіцистичне висловлювання. Глядача зіштовхують із неприкрашеною дійсністю. За словами Павла Руднева, Театр.doc – це театр громадянської самосвідомості»⁵². У подібному ж ключі працює московський театр «Практика» під керівництвом Е. Боякова (створений у 2005 р.), який представляє глядачеві сучасні тексти – І. Вирипаєва, М. Равенкілла, С. Медведєва, В. Дурненкова.

У вітчизняному театрі сьогодні це ще не є виразною тенденцією, але «симптоматика» простежується: В. Троїцький у ЦСМ «Дах», завершивши проект «Україна містична», ставить у надреалістичному ключі «Психоз 4.48» С. Кейн (2008 р.) та «Людину-подушку» М. Макдонаха (2009 р.); П. Юров тестує «чорнушну» п'єсу В. Сігарєва «Фантомний біль»⁵³ форматами сучасного телемаскульту (зокрема, реаліті-шоу «Дім-2» та «Comedy Club»); молоді харківські актори та режисери проводять щотижневі відкриті читання актуальної світової драматургії на базі Будинку актора ім. Л. Сердюка, звертаючись до текстів тих самих І. Вирипаєва, М. Макдонаха та ін. Зрештою, на пошуково-молодіжному фестивалі недержавних театрів «Курбалесія»⁵⁴ найбільший резонанс серед фахівців та глядачів спричиняє вистава Белгородського державного інституту культури та мистецтва «Наташчина мрія» за моноп'єсою молодого уральського драматурга Я. Полінович у постановці О. Погребняк – цілковито реалістична оповідь юної вихованки дитбудинку, дочки вбитої сутенером повії, про її перше кохання і про те, як вона з іншими дівчатами провчила щасливу дорослу «суперницю», через що і опинилася за ґратами. На контрасті з умоглядними побудовами «постдраматичного театру» та помпезними шоу комерційного характеру така непричепурена, жорстока дійсність, майстерно відтворена на кону, має всі шанси відвоювати ті позиції, які було невідворотно похитнулися у 90-ті рр.

Власне, тотальний постмодерн – дитя епохи глобалізації, невід'ємна її складова. Світова ж криза (не лише економічна, але втілена також у повсюдних мікро-конфліктах, національно-релігійному протистоянні, посиленні сепаратистських тенденцій, засиллі Інтернету як інструменту створення віртуальної реальності та, відповідно, відчуження людини від реальності як такої), котра може виявитися для «суспільства споживання» лише першим загрозливим «дзвіночком», актуалізує інші настрої – необхідність національно-культурної самоідентифікації на новому етапі, повернення до базових цінностей, переосмислення пріоритетів індивідуального та суспільного поступу. При цьому така переорієнтація охоплює (чи починає охоплювати) не лише театр, а й мистецтво в цілому. Як слушно зазначає О. Чепелик, «такі події, як падіння Берлінської стіни або

терористичні атаки 11 вересня у Нью-Йорку, великою мірою змінили нашу візуальну перспективу. За висловом М. Епштейна, ««постмодернізм» має дату смерті — 11 вересня 2001 року». Світ мистецтва дедалі більше взаємодіє з іншими сферами, як ніколи наближаючись до досліджень соціальних, географічних і політичних та журналістських. Значні міжнародні виставки останнього часу, <...> що зараз проходять по всьому світі від Гавани до Йоганесбурга, від Стамбула до Єрусалима, — продемонстрували, що тема політичної, соціальної та культурної ідентичності вийшла на перший план як головне поняття актуальної мистецької практики»⁵⁵.

Отже, враховуючи логіку діалектичного розвитку (зокрема, т. зв. закон заперечення заперечення), можна припустити, що не «постдраматичний», а саме реалістичний (та документальний — як крайній його прояв) театр може адекватно відповісти на нові запити та виклики часу.

¹ Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века ; авторы проекта и редакторы-составители Анатолий Смелянский, Ольга Егошина. — М. : Московский Художественный театр, 1999. — Вып. 1. — 530 с. Видання являє собою збірку інтерв'ю, статей, публічних виступів визначних режисерів та сценографів (відповідно, від С. Бархіна до Б. Юхананова).

² Санкт-Петербург, Російський державний академічний театр драми ім. О. С. Пушкіна, 2008 р.

³ Малий театр, Берлін, 1903 р.

⁴ Баканурський А. Г. Театрально-драматичний словник XX століття / А. Г. Баканурський, В. В. Корнієнко. — К. : Знання України, 2009. — С. 203.

⁵ Курсив наш — А. Л. Надалі формулювання «автор вистави» також фігуруватиме на афішах інших постановок Мейерхольда («Чудовий роконосець», «Смерть Тарелкіна», «Ліс», «Ревізор»), що, зокрема, дасть привід для іронії І. Ільфу та Є. Петрову, котрі в романі «Дванадцять стільців» введуть вигаданий театр «Колумб» з афішею вистави «Одруження» із написом: «Текст М. В. Гоголя. Автор вистави — Нік. Сестрін».

⁶ Смолина К. А. 100 великих театров мира / К. А. Смолина. — М. : Вече, 2004. — С. 211.

⁷ Кугель А. Р. (Homo Novus). Утверждение театра / А. Р. Кугель. — М. : Театр и искусство, 1923 — С. 19.

⁸ Там само. — С. 151.

⁹ Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима ; пер. с фр., коммент. С. А. Исаева / А. Арто. — М. : Мартис, 1993. — С. 135.

¹⁰ Слесарь Е. А. Режиссер — драматург: модели их взаимоотношений в зарубежном и отечественном театре конца XIX — XX веков : автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Санкт-Петербург, 2006 — 27 с.

¹¹ Там само. — С. 14.

¹² Там само. — С. 21.

¹³ Там само. — С. 24.

¹⁴ Там само. — С. 11.

¹⁵ П'єса Б. Жолдака за повістю Г. Квітки-Основ'яненка, Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1982 р.

¹⁶ За В. Шекспіром, Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1980 р.

¹⁷ За М. Старицьким, Е. Ростаном, В. Маяковським, Київський молодіжний (нині – академічний Молодий) театр, відповідно, 1980, 1981, 1986 рр.

¹⁸ За В. Шекспіром, «Сон літньої ночі», Київський театр естради, 1980 р.

¹⁹ Там само. – С. 21. Справді, якщо ця методика ефективно працювала щодо О. Толстого та М. Горького, то з А. Чеховим (передусім, у «Трьох сестрах» та «Вишневому саді» вже виникли істотні проблеми, а В. Шекспір («Отелло») та Г. Ібсен («Брандт») геть не підкорилися такому підходові.

²⁰ Там само. – С. 24–25.

²¹ Там само.

²² Станіславський з цього приводу пізніше зазначав: «Що його (Чехова – А. Л.) найбільше вражало і з чим він до самої смерті примиритися не міг, це з тим, що його «Три сестри», а згодом «Вишневий сад» – тяжка драма російського життя. Він був щиро переконаний, що це була весела комедія, майже водевіль. Я не пам'ятаю, щоб він з таким запалом відстоював будь-яку іншу свою думку, як цю...» (Станіславський К. С. А. П. Чехов в Московском Художественном театре / А. П. Чехов в воспоминаниях современников ; Вступ. ст. А. М. Туркова [сост., подготовка текста и коммент. Н. И. Титович] / К. С. Станіславський. – М. : Худ. лит., 1986. – С. 395–396).

²³ Театр ім. Вс. Мейєрхольда, 1924 р.

²⁴ Театр ім. Є. Вахтангова, 1932 р.

²⁵ Як зазначав І. Микитенко, «режисер оголосив боротьбу з автором, з його світоглядом, <...> було притушено політичну суть п'єси й підмінено її холодним і бездушним наспівуванням авторського тексту, розтерзаного на шматки й перемішаного з газетними цитатами» (Микитенко І. В хвилини спогадів : Десять років Одеського Театру Революції / І. Микитенко. – Одеса : Одеський Театр революції, 1936. – С. 115–116). Відповідно, березільській виставі на офіційному рівні протиставлялися «ідейно та естетично вірні» постановки Г. Юри (Київський театр ім. І. Франка, 1929 р.), М. Терещенка (Одеська держдрама, 1929 р.) та ін.

²⁶ Охлопков Н. Об условности / Н. Охлопков // Театр. – 1959. – № 11. – С. 58; Охлопков Н.П. Об условности (окончание) / Н. Охлопков // Театр. – 1959. – № 12. – С. 52; Товстоногов Г.А. Открытое письмо Н.Охлопкову / Г. А. Товстоногов // Театр. – 1960. – № 2. – С. 42.

²⁷ Курбас Л. Березіль : Из творчої спадщини [упоряд. і приміт. М. Лабінського] ; передм. Ю. Бобошка / Л. Курбас. – К. : Дніпро, 1988. – С. 206.

²⁸ Режисер І. Афанасьєв, 2003 р.

²⁹ Вергеліс О. А тебе вилікують? Про театр, який ми втратили / О. Вергеліс // Дзеркало тижня. – 2007. - 29 вересня – 5 жовтня.

³⁰ Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века : Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Б. И. Зингерман. – М. : Наука, 1979. – С. 26.

³¹ Докладніше див.: Липківська Г. Літературне першоджерело та сценічний текст:

від егоцентризму молодого театру рубежу 1980–1990-х років – до демократичних цінностей сьогодення // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття / Г. Липківська. – К. : Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ, 2006. – С. 889–934.

³² Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, 1997 р.

³³ Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, відповідно 2004 та 2005 рр.

³⁴ Перекладається як «постдраматичний театр», хоча, на думку автора, коректніше було б перекласти «постдраматургічний», бо поняття «драматичне» лежить у площині естетичних категорій. У вітчизняній словниково-довідниковій літературі мистецтвознавчого профілю термін уперше обґрунтований у згаданому «Театрально-драматичному словнику XX століття» А. Баканурського та В. Корнієнка (2009 р.).

³⁵ Баканурський А. Принц данський, або Кінець театрального століття («Гамлет» в Одеському театрі ім. В. Василька) / А. Баканурський // ArtКурсив. – 2009. – № 3. – С. 66.

³⁶ Шевченко Е. Н. Трансформация как основная эстетическая категория современного театра Германии и немецкой драмы / Е. Н. Шевченко // Литература и театр. – Самара : Изд-во «Самарский университет», 2006. – С. 120.

³⁷ Там само.

³⁸ Нехай і nereформованого, та, видається, навряд чи назріла (але наразі гіпотетична) реформа вивільнить у ньому саме ці інтенції.

³⁹ Приміром, «електроакустична опера-перформанс «Солодких снів, Ричарде», де використано лише один епізод Шекспірового «Річарда III», заявлена театром так: «Цей проект – не прочитання драматургічного тексту сценічними засобами, а досвід трансформації тексту драматургічного в текст перформансу. Текст перформансу постає як інтертекст, який відсилає до драматургії Шекспіра» (<http://www.vilnascena.kiev.ua/dreams.html>).

⁴⁰ Баканурський А. Принц данський, або Кінець театрального століття («Гамлет» в Одеському театрі ім. В. Василька) / А. Баканурський // ArtКурсив. – 2009. – №ТЗ. – С. 66–67.

⁴¹ Ця вистава за новелами В. Винниченка у Київському академічному українському драматичному театрі ім. І. Франка (1989 р.) стала одною з тих «реперних» точок, що ними знаменується виникнення в Україні пошукового театру, який яскраво вибухнув на рубежі 80–90-х рр.

⁴² Филиппов А. Сон варвара родил «Гамлета» / А. Филиппов // Известия. – 2003. – 13 ноября. У цій тезі ім'я Шекспіра можна замінити на Софокла чи Тургенева, назву «Гамлет» – на «Місяць на селі» або «Федру», і від цього нічого принципово не зміниться: отже, можна казати, що режисер не шукає шляхів сценічного втілення конкретного обраного ним драматургічного тексту, а накладає на нього власну, по суті – ту саму «матрицю».

⁴³ Там само.

⁴⁴ Там само.

⁴⁵ Відповідно – Державний театр націй, 2006 та 2007 рр., театр «Школа сучасної п'єси», 2008 р.

⁴⁶ Егошина О. Страсти по Мееде / О. Егошина // Новые известия. – 2008. – 25 сентября.

⁴⁷ Занцов О. Отдай Хичкока / О. Занцов // Ведомости. – 2008. – 25 сентября.

⁴⁸ Шевченко Є. Вказ. праця.

⁴⁹ Баканурський А. Принц данський, або Кінець театрального століття («Гамлет» в Одеському театрі ім. В. Василька) / А. Баканурський // ArtКурсив. – 2009. – № 3. – С. 67.

⁵⁰ Крижанская Даша. «Диалог»: проблемы диалога. – <http://www.utoronto.ca/tsq/09/krizhanskaya09.shtml>

⁵¹ Капрару М. На сцене и в жизни : Режиссерский театр глазами молодых исследователей / Материалы Международной науч.-практ. конф. 28-30 ноября 2008 г. – СПб, Российский государственный академический театр драмы им. А. С. Пушкина. – С. 61.

⁵² Власова О. Пространство эксперимента: необходимость открытых площадок в Санкт-Петербурге Режиссерский театр глазами молодых исследователей / Материалы международ. науч.-практ. конф. 28-30 ноября 2008 г. – СПб, Российский госуд. акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. – С. 27.

⁵³ «Депо Південне», вистава МТМ «Сузір'я», 2010 р.

⁵⁴ Харків, 2009 р.

⁵⁵ Чепелик О. Метаморфози тенденцій сучасного мистецтва / О. Чепелик // ArtКурсив. – 2009. – № 3. – С. 10.

ПРО ПОЧАТОК ІСТОРІЇ МОЛОДОГО ТЕАТРУ

Найважливіші для українського театру мистецькі зрушення припали на перші десятиліття ХХ століття. Основним наслідком переформатування національної сцени стала заміна монотипного «авторського театру» на політипний театр європейського зразка. Поява у Києві в 1917 р. першого українського студійного осередку — Молодого театру, очолюваного Лесем Курбасом, — великою мірою прискорила зміни в українському театрі та заклала теоретичні й практичні основи для його подальшого розвитку. В статті багато уваги приділено методам студійної роботи в «Молодому театрі» над виставами «Едіп-цар» за Софоклом, «Базар» і «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка.

Ключові слова: «Молодий театр», Лесь Курбас, студійні методи, «Едіп-Цар», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь».

Наиболее существенные для украинского театра перемены происходили в первые два десятилетия ХХ века. Основным следствием переформатирования национальной сцены стала замена монотипного «авторского театра» на политипный театр европейского образца. Появление в Киеве в 1917 г. первого студийного коллектива — Молодого театра, возглавляемого Лесем Курбасом, — во многом ускорило изменения в украинском театре и заложило теоретические и практические основы для его дальнейшего развития. Особое внимание уделено в статье методам студийной работы над спектаклями «Эдип-царь» по Софоклу, «Базар» та «Черная Пантера и Белый Медведь» В. Винниченко.

Ключевые слова: «Молодой театр», Лесь Курбас, студийные методы, «Эдип-царь», «Чёрная Пантера и Белый Медведь».

The most substantial for the Ukrainian theater changes took place in the first two decades of XX century. The main consequence from reorganization of national stage was become by substituting of monotype «author theater» by the politype theater of the European standard. Appearance of the first studio collective in Kyiv in 1917 — the Molodiy theater, headed by Les Kurbas, — in a great deal accelerated changes in the Ukrainian theater and pawned the theoretical and practical backgrounds of his further development. Special attention in the article is given to the studio workshop methods in making performances «Oedipus-Tsar» by Sophokle, «The Bazaar» and «The Black Panther and The White Bear» by Volodymyr Vynnychenko.

Key-words: The Molodiy Theatre, Les Kurbas, studio methods, «Tsar Oedipus», «The Black Panther and The White Bear».

XX ст. в історії української сценічної культури – час активного розвитку, оновлення родових ознак, творчих реформ і революцій, змін структури, характеру діяльності, суспільного статусу.

У XX ст. український театр увійшов як двікокремі системи, адже існування в межах різних імперій суттєво позначалося на його творчому стані, формах побутування, стосунках із соціумом. В Австро-Угорщині він міг майже без перешкод інтегруватися в західноєвропейський культурний простір, зважати на потреби української інтелігенції, резонуючи з важливими для нації процесами урбанізації. На початку XX ст. йому мало що заважало звертатися до світової класики, творів сучасної європейської драматургії, дослухатися до голосу нової модерної культури, що врешті зробило здобутий ним досвід суттєво відмінним від досвіду колег із Наддніпрянської України.

Національний театр у межах Російської імперії навіть у найкращі часи почувався приниженим своїм «напівлегітимним» статусом, зазнавав неповаги, зверхнього ставлення шовіністично налаштованої, так званої чистої публіки, однак намагався не втрачати повноцінного духовного зв'язку з українською громадою, спираючись майже впродовж усього XIX століття на ідеологічні засади народництва. Згодом саме це стає на перешкоді його активного естетичного оновлення, гальмуючи, головним чином, інтегративні процеси. Постала ситуація ускладнювалася специфікою розвитку національної сцени в попередній період історії.

Завдяки І. Котляревському, Г. Квітці-Основ'яненкові, М. Кропивницькому, М. Старицькому, І. Карпенкові-Карому в українському сценічному мистецтві вкоренилася специфічна модель, сказати б, «авторського театру», чю природу визначав принцип гуртування різних артистичних сил довкола лідера – здебільшого драматурга, незрідка режисера, актора, педагога, антрепренера. Тож не дивно, що навіть за вкрай несприятливих умов, злагодженість і мобільність цієї моделі давала можливість створювати вистави найвищого художнього гатунку. За доби корифеїв «авторський театр», попри брак перекладних творів, п'єс на історичну тему, на тему життя всіх верств суспільства, крім селянської, демонстрував зразки віртуозної та духовно наснаженої роботи. Втім, усі зазначені обставини прирікали його на, сказати б, естетично й тематично «монотипне» існування.

На початку XX ст. цей «монотипний», «авторський театр» зазнав природної деструкції: пішли з життя його лідери, що зробило неможливим повноцінне функціонування створених ними організацій. Водночас ізоляція українського театру від загальноєвропейських культурних рухів чимдалі більше поглиблювалася, загрожуючи йому творчою стагнацією. Логіка розвитку мистецького процесу вимагала рішучої зміни «монотипної» моделі на «політипну» – вільну від численних догм, табу, канонів.

Схожа ситуація тривалий період панувала й в українській драматургії, але глобальні зміни в розвитку національної культури вплинули і на її природу, змушуючи сучасних дослідників констатувати: «На місце одномірного раціонального просвітницького народницького дискурсу приходять поліфонічний модерністський дискурс, що вбирає в себе різномірні явища,

формує нові принципи взаємодії традиції й експерименту, <...> Головним при цьому стає переорієнтація з *міметичного* принципу відтворення дійсності, характерного для народницького дискурсу, який чи не найвиразніше впливав на театр XIX століття, – на *модельючий*, знаковий: символічний, метафоричний, екзистенційний»¹. Багатовекторність тих процесів зауважила С. Павличко, наголосивши, що завдяки цьому виникли особливо сприятливі умови для творчого «маневрування»: «Загальний дискурс модернізму включає ряд окремих дискурсів європеїзму або західництва (адже модернізм як інтелектуальна система завжди зорієнтований на Захід), сучасності (адже модерність співвідносить себе насамперед з часом), інтелектуалізму, антинародництва, індивідуалізму, фемінізму, зняття культурних табу, зокрема у сфері сексуальності, деканонізації, формалізму в критиці й інтересу до формальної сторони твору та ін.»².

Українське сценічне мистецтво, перебуваючи в тій самій «фазі» розвитку, на жаль, лишалося явищем естетично незрівнянно інертнішим. Ця справа врешті зрушила з місця із поширенням ідей «європеїзації» національної сцени, які жваво обговорювалися в українських культурних колах. Театральну спільноту закликали енергійніше долати розрив із європейським художнім життям, переглядати народницьку концепцію на користь посилення інтегративних тенденцій. Леся Українка, Л. Старицька-Черняхівська, В. Винниченко, О. Олесь, С. Черкасенко, запропонували новий репертуар, створили підстави для рішучого прориву в театральній справі. Однак їхні твори вимагали особливих сценічних підходів, але саме до цього український театр виявився не готовим.

У зазначений період в європейському мистецькому житті взаємини театру і драми теж відчутно ускладнилися, викликавши пильну увагу Д. Антоновича, одного із небагатьох діячів національної культури, здатних помітити й проаналізувати відповідні процеси: «Це був час, коли література опанувала театром і праця автора-драматурга почала надавати фізіономію цілому театрові. Драматург став першою і головною силою в театрі. Значення актора зменшилося, навпаки, режисера – виросло. Режисер, сам часто не актор, став головним інтерпретатором авторів, а актори – знаряддям для відтворення режисером літературної праці автора»³. Д. Антонович не тільки змалював, а й аргументував перспективи нової мистецької ситуації, чого практики української сцени зробити не могли, а тим більше – з того скористатися.

В Україні на початку XX ст. суперечності між літературним і театральним рухами зазнали небаченої раніше гостроти. Ситуація з новою українською драмою це якнайкраще засвідчила. Її поява, одразу ставши важливим фактором культурного життя, на театр майже не вплинула: він навіть не квапився познайомити глядачів із її зразками. Розтлумачуючи природу такого стану речей, Д. Антонович писав: «Ні Леся Українка, ні Винниченко, ні Олесь безпосереднє участі в конкретному театральному підприємстві не брали, це тільки діячі на ниві літератури, їхні п'єси писано не для конкретного театру і не для конкретних акторів; навіть більше того: ті п'єси писано для

театру, якого ще не було, але який мусив бути, і ці автори творчою інтуїцією відчували появлення такого нового театру...»⁴. Автор слушно закидав практикам сцени брак програмних ідей, фактично констатує закінчення доби домінування «авторського» театру та проголошував невідворотність поставання моделі іншої типології. Те, що він уникнув її визначення, цілком природно, адже такого наміру не демонстрував сам театр.

Нова колізія розгорталася на тлі активних суспільних процесів гуртування громади довкола ідей національного самовизначення, які надали особливої ваги питанню входження українського театру в європейський культурний простір. Але в масі своїй творчо інертні театральні діячі не були здатними на необхідні рішучі дії. Тож не дивно, що прірва між українським та європейським театрами набуває дедалі загрозливіших розмірів, «відсікаючи» європейську культуру від національної, чим прирікала останню на колоніально детерміноване становище. Нова драма поза підтримкою, власне, театральними чинниками, здатними формувати іншу художню реальність, суттєво змінити ситуацію не могла. Справа потерпала від неналежного стану театральної культури.

Саме тоді активізувався «галицький» чинник, чий вплив на наддніпрянський театр особливо актуалізувався завдяки діяльності когорти митців-галичан – носіїв ширшого естетичного досвіду. Й. Стадник, Л. Курбас, А. Бучма, Ф. Лопатинський, М. Крушельницький, Й. Гірняк, В. Калин, Я. Бортник, Г. Бабіївна, С. Федорцева та інші, потрапивши на східно-український кін у першій третині ХХ ст., помітно прискорили його оновлення. На це ще у 1920-ті роки звернув увагу Л. Курбас, коли порівнював долю національного театру в обох імперіях: «Зовсім відмінною була ситуація в галицькому театрі, доля якого так тісно зв'язана з театром наддніпрянським. Він розвивався в обставинах буржуазної конституційності, що вмiла найжорстокіший гніт, соціальний та національний визиск замаскувати зовнішньою культурно-національною свободою. Тут були українські школи включно до університетських кафедр і, навіть, субсидія для театру. Підтримувати український театр було обов'язком кожного, організованого в численні товариства, інтелігента, селянина і робітника. Люди з середньою, а то й вищою освітою, не були там винятком. Театр розвивався в атмосфері постійних взаємин з польською і німецькою театральною культурою, і мистецтво Шарлотти Вольтер і Давісона⁵, Жулковського і Моджеєвської⁶ впливали і переломлялися там по-своєму. Репертуар від класичної трагедії Шіллера до французького фарсу, від водевіля й оперети до сучасної опери, від трактованої як мелодрама української побутової п'єси до натуралістичних п'єс Цеглинського – створив особливий тип актора виключної стилістичної гнучкості: Бучма, Крушельницький, Гірняк, Калин, яких знають і тут, для галицького театру дуже типові»⁷.

Надзвичайно яскравий портрет галицького актора тієї доби знаходимо трохи пізніше у В. Хмурого – автора першої монографічної розвідки про одного із цієї когорти – М. Крушельницького. Порівнюючи галичан із акторами Наддніпрянської України, критик писав: «Тут актор жив у

цілком іншим культурним середовищі. На нього впливало сусідство західно-європейської театральної культури – оригінальної німецької і польської, що живилася чималою мірою з французького театру»⁸. І далі він зазначав, що цей театр «мав на чому збагнути свою силу та безсилля, бо його взаємини з німецьким і польським театром не були пасивні, як у наддніпрянського театру з російським. Його театр день у день боровся за глядача, і актор у цій боротьбі стояв у передній лаві. Галицький актор без фахової виучки не міг з'явитися навіть перед своєю постійною аудиторією <...> там, де законодавцями театрального смаку були театри досконалого фахового майстерства, ніяка тематика й темперамент не врятували б його від провалу. Тим-то в галицького актора передовсім видко фахову школу»⁹.

Вже у наш час явище «галицької присутності» прокоментувала Н. Кузякіна, розмірковуючи, яким чином на «піднесення українського мистецтва 20-х років» вплинуло «з'єднання двох могутніх потоків – наддніпрянської та галицької культур», й уточнила, що «період, коли галицькі елементи надзвичайно інтенсивно входять до наддніпрянської культури», розпочався «значно раніше 1920-х років, оскільки існував віддавна, а на межі ХІХ – ХХ ст. значно інтенсифікувався»¹⁰.

Звичайно, були й інші вагомі причини для змін, багато що залежало від характеру структури театральної справи. Її основу впродовж довгих десятиліть становили мандрівні трупи, очолювані не завжди культурними антрепренерами, часто не здатними на жодні, а тим більше радикальні зміни. Масштабні зрушення здійснювали малочисельні особистості та групи митців. Всі ці події припадають на період між 1916-м та 1928-м роками із помітним уповільненням процесу з другої половини 1920-х до початку 1930-х років.

У цілому переформатування структури театральної справи першого двадцятиліття ХХ ст. відбувалося поетапно:

- створення першого стаціонарного антрепризного театру Миколи Садовського (1907);
- заснування перших державних театрів: Національного (1917), Народного (1918) та Державного драматичного (1918);
- започаткування першого українського студійного осередку – Молодого театру (1917).

Згадувані вище колективи незмінно декларували прихильність до ідей «європеїзації», а в організаційному сенсі більшість визнавала найбільш прийнятною форму «виробничого» театру, що не передбачало перегляду методологічних та методичних засад праці. Недаремно їхня тактика реформування сцени здебільшого обмежувалася корекцією репертуару. Виняток становив очолюваний Л. Курбасом Молодий театр, який керувався радикальними ідеями і тому, по-перше, запровадив раніше в Україні не практиковані студійні підходи, по-друге, у власному пошуку спирався на досвід світового театру.

У процесах культурного будівництва чільне місце належало Українській Центральній Раді, яка, демонструючи соціальну, політичну, духовну

зрілість, заснувала в 1917 р. інститут державного театру. Для нації, що обстоює політичний суверенітет, державний театр (Національний) є чимось більшим за ще один мистецький осередок. Його народженням завершилося реформування структури театральної справи в цілому. Відтепер її утворювали державний та приватні, стаціонарні та мандрівні, студійні й «виробничі» заклади, антрепризи та товариства «на паях». Принциповий характер нового «форматування» театрального простору очевидний: всі його сегменти разом узяті створили плідний ґрунт для впровадження більш гнучких і різноманітних форм художньої практики.

Дуже скоро ця система зазнає більшовицького демонтажу, спроб Наркомосу (Народний комісаріат освіти) її поглинути. Нові органи влади спочатку виявлятимуть зацікавлення в діяльності адміністративно-управлінської сфери, згодом здійснюватимуть чимдалі більший ідеологічний тиск, щоби врешті безпосередньо втручатися в естетичні аспекти творчості. Проте український театр і за радянської доби деякий час упевнено реалізував програму «європеїзації», інспіровану ідеями побудови національної держави. Більшовицька влада, аби нейтралізувати цей вплив, згортає програму «європеїзації», гасла якої з середини 1920-х років втрачають актуальність, лишаючись маловиразною тенденцією. Доля всіх керованих Л. Курбасом колективів, залежала від тих соціальних процесів, частково заторкнувши й перший студійний мистецький осередок.

Від народження Молодий театр насамперед позиціювався як студія. Саме фахове навчання викликало найбільший ентузіазм початківців, хоча це й не знайшло належного розуміння, схвалення та підтримки у сучасників, радше за все, збентежених відсутністю в їхній практиці стандартів фахової роботи, що десятиліттями панували на українських теренах. Найбільший інтерес загалу викликали причини утворення гурту, однак єдності поглядів на цей предмет не знаходимо ні у дослідників, ані в самих учасників процесу. Найчастіше мотивом називали крайнє неприйняття дебютантами мистецтва старшого покоління українських акторів. Підстав так думати зовсім не бракувало.

Справді, для окремих молодотеатрівців сумнівною здавалася практика переважної більшості українських труп сукупно з найкращою поміж ними – антрепризою Миколи Садовського. П. Самійленко, приміром, згадувала: «Ми огульно твердили, що театр Садовського вмирає»¹¹. Не менш гостро висловлювався молодий С. Бондарчук: «Кинувши виклик „Молодого театру” перед початком революції (осінь 1916 року) як протест проти старих традицій, шаблону і рутини, українське театральне мистецтво розгортало свої паростки так бурхливо, як бурхало в цей час саме життя»¹². Разом з тим не всі члени колективу виявляли подібну категоричність. Й. Шевченко, спростовуючи поширені чутки про нібито граничний нігілізм колективу, зазначав: «Серед широких кіл публіки, як і серед критиків та журналістів, що писали про „Молодий театр”, переважає думка, що цей театр „європеїзував” українську сцену, себто одірвав її від побутових селянських мотивів, викинув з неї етнографію і поширив її мистецьку базу, ввівши

в репертуар п'єси, що малюють життя та складні переживання „вищих верств” суспільства. Такий погляд і така оцінка ролі „Молодого театру” занадто плиткі і в корені неправдиві¹³. Думки Й. Шевченка багато літ потому розвинула Н. Кузякіна: «Курбас найменше приділяє увагу викриттю старого українського театру, йому здавалося, що той доживає останні дні і для цього не потрібні особливі докази. Курбас якнайбільше стурбований визначенням шляхів театру „на сьогодні і завтра”, пошуками платформи для однодумців¹⁴. Свідок тих процесів – О. Кисіль – бачив головну причину поставання Молодого театру в невдоволенні нового покоління акторів станом «академічних викладів у театральних школах» і щире бажання «шукати самотужки власних і нових шляхів у театральному мистецтві»¹⁵. Втім, інший поважний дослідник – Д. Антонович на цей фактор зовсім не зважав, висуваючи на перший план інше: сповідування засновниками Молодого театру ідей «чистої театральності»¹⁶. Хоча, припустімо, М. Вороний не визнавав жодних програмних естетичних цілей в їхній діяльності, оскільки вважав, що гурт «не мав ні загальної провідної ідеї, ні виразно зафіксованого обличчя. Очевидно, він про це й не дбав; єдиним його стремлінням було – шукати нових форм»¹⁷. Повертаючись до питання програмності дій Молодого театру наприкінці 1920-х рр., Й. Шевченко рішуче заперечував тезу М. Вороного, наголошуючи: перший український студійний осередок діяв якраз програмно, «поклавши в основу роботи постулат грамотності, студіювання театральних стилів»¹⁸. Фактично цією заявою автор майже слово в слово повторив раніше висловлену ним ідею, що «в основу своєї роботи <...> „Молодий театр” кладе постулат грамотності – студіювання (стилі), досліди, експерименти»¹⁹.

Сьогодні видається очевидним: до створення закладу нового типу Л. Курбаса спонукало гостре відчуття ізоляції українського театру від європейського художнього процесу, розуміння того, що подолання творчої скутості, обмеженості діапазону естетичного висловлювання неможливе без спеціальних зусиль, які виводять Молодий театр поза межі території звичайного виробничого колективу нехай із суто європейським репертуаром. Характер дій у цьому разі прямо залежав від способів, якими вони збиралися здобувати новий досвід.

Варте особливої уваги, що в усіх спробах фундаторів першого студійного осередку, здійснених ще до знайомства з Л. Курбасом, переважали естетичні пріоритети. «Група дванадцяти» (самоназва молоді, згуртованої довкола подружніх пар: П. Самійленко – Й. Шевченка та С. Мануйлович – С. Бондарчука), вважаючи нову українську драму найкращою цариною для реформ національної сцени, спершу намагалася сценічно зреалізувати драматичні етюди О. Олесья, але зазнали поразки. Перший досвід виявив прикру мистецьку неозброєність початківців, згодом так окреслену одним із ініціаторів роботи: «Саме в цей час вийшли друком „Драматичні етюди” Олесья. Взятися гуртом ставити „При світлі ватри”, самі придумували мізансцени, оформлення тощо». Одночасно – «пробували декламувати у шкільних концертах Михайля Семенка, але повернулися до Лесі Українки,

Олександра Олеся, Миколи Вороного»²⁰. Щирого бажання прислужитися оновленню українського театру виявилось не досить для успіху, хоча певний «зиск» вони отримали, зрозумівши: «Все це повсякденне кипіння в літературно-мистецьких питаннях допомагало кожному з нас і всім разом виробляти власне ідейно-естетичне «вірую», яке формувалося в гострих товариських дискусіях, що об'єднували нас, згуртовували в колектив одностудійців»²¹. Отже, прагнення дати сценічне життя творам новітньої української літератури змусило їх замислитися над необхідністю суттєвого фахового вдосконалення, поставши в певний момент як головна мета.

Майбутні молодотеатрівці були налаштовані рішуче. Насамперед, вони взялися ретельно розширювати свій виднокруг: «Бесіди, суперечки, реферати окремих товаришів – основна форма нашої праці. Автор цих рядків робить доповідь про мистецтво театру античної Еллади, ілюструючи її рисунками з книги С. Волконського «Виразна людина». Йона Шевченко розповідає про комедію dell'arte, Марко Терещенко вивчає театр Мольєра і знайомить з ним товаришів»²². Водночас вони самотужки намагаються розвинути й збагатити власні фахові навички: «Усі ми захопилися системою Дельсарта, розбираючи композиції грецьких скульптур і вправляючись за нею перед люстром над мімікою. Між Вірою Онацькою та Софією Мануйлович навіть виникло щось на зразок змагання і з роботи над Дельсартом, і з гімнастичних вправ за Міллером. Часто чулися серед нас і слова «екс-нор», «нор-кон», а то й відбувалися вправи за системою С. Волконського»²³.

Попри нетривалість, період самостійних студій виявився дуже корисним, змусивши недосвідчених ентузіастів відчутти різницю між намірами реформувати національний театр і можливістю це здійснити. Хоча, звичайно, стратегічні перспективи лишалися для них надто туманними. З цього приводу влучно висловився Ю. Блохін у поки що єдиному ґрунтовному нарисі з історії Молодого театру: «Аніхто з майбутніх молодотеатрівців аж ніяк не уявляв собі шляхів, що ними мало поступувати театральне мистецтво далі, за межі психологічного реалізму та теорії «драми живих символів» Вороного, хоча всі прагнули до нового, естетичного театру, що ідею його навів поворот українського мистецтва в бік модернізму»²⁴. Головною перешкодою, слушно вважав автор, була відсутність програмної мети. Адже загалом молоді люди вагалися у виборі шляху, оскільки почувалися творчо дезорієнтованими.

Саме в цей момент, навесні 1916 ро., відбулася зустріч П. Самійленко, С. Мануйлович, О. Добровольської, В. Онацької, С. Бондарчука, Й. Шевченка, М. Терещенка, О. Ватулі, І. Левченка, В. Васильєва з новим актором театру Миколи Садовського – Л. Курбасом, суттєво «оптимізувавши» ситуацію, допомігши гурту позбутися розгубленості та зневіри. Ініціаторка знайомства – П. Самійленко, в чиему приватному помешканні започаткувався не лише Молодий, а й увесь новітній український театр, небезпідставно стверджувала: «До зустрічі з Курбасом наше уявлення про майбутній театр і його творчі засади губилися у хаосі якихось невиразних уподобань. Але тільки Курбас у ті далекі передреволюційні роки допоміг мені більш чітко збагнути суть і завдання театрального мистецтва»²⁵.

Право молодого прем'єра найкращого тоді українського театру очолити «групу дванадцяти» ніким не заперечувалося. Про це згодом висловився В. Василько: «О. С. Курбас – людина глибокої культури, з європейською освітою, за своїм високим професіоналізмом і людськими якостями, безумовно, був набагато вище всіх членів товариства. Він по праву став ідейним та художнім керівником Молодого театру. Всі його глибоко поважали, більше того – любили»²⁶. Під кожним із цих слів могла б поставити підпис більшість учасників подій, але, мабуть, найпалкіше загальні почуття передав С. Бондарчук: «Наш колектив і Лесь Курбас, що наче досі шукали один одного, раптом стали близькими і рідними. Ми полюбили Леся жертвним признанням. Ідея керівництва у нашому майбутньому театрі-студії розв'язалася сама собою – Лесь Курбас був одностайно визнаний нашим керівником, якому ми повірили беззастережно»²⁷.

Ця патетична тирада насправді цілком точно відбиває реальні настрої активних, але безпорадних ентузіастів. Поява Л. Курбаса стає «детонатором вибуху спрямованої дії», спонукавши Ю. Блохіна зауважити з цього приводу: «Приєднавшись до молодих акторів, Курбас куди ліпше за решту товаришів, теоретично ознайомлений із західноєвропейським мистецтвом та, зокрема, з театром, остаточно спрямовує молодих ентузіастів у бік естетичного театру. Виникає ідея заснувати „Студію“, що має скупчити навколо себе всіх акторів нової генерації й увести їх у сферу шукань»²⁸. Л. Курбас майже одразу звернувся по допомогу до кіл, з яких походив сам і на які міг спертися, що не лишилося поза увагою Ю. Блохіна: «Крім лисенківців, у „Студії“ працюють молоді актори-галичани: Курбас, Лопатинський, Калин – щодо технічних умілостей озброєні значно краще за лисенківців»²⁹.

Галицька «присутність» саме в цій ситуації виявляє особливу потужність, згодом зауважену Н. Кузякіною: «Всупереч примусовим тенденціям безоглядної уніфікації, які панували у попереднє десятиліття, мистецтво в реальності демонструє різноманітні складники, з яких виплавляються його найкращі зразки»³⁰. У другій половині 1910-х років, коли в роботі над трагедією Софокла «група дванадцяти» об'єдналася з творчо розкутішою й естетично краще озброєною галицькою театральною молоддю, починає вимальовуватися перспектива подальших змін, із запровадженням яких Молодий театр не забарився.

Л. Курбас від самого початку виявив чималий педагогічний талант і такт, поставившись із повагою до попередніх спроб амбітних гуртківців. С. Бондарчук згадував як він цікавився їхніми рефератами, фаховими студіями, заняттями за Дельсартом, гімнастичними вправами за Міллером. Із свого боку, новий лідер гурту запропонував застосувати набуті навички в праці над «Едіпом-царем»³¹ Софокла (переклад І. Франка).

Із колективного читання п'єси під метроном почалася регулярна творча праця, ускладнена необхідністю кожного гуртківця десь працювати, матеріально себе утримуючи. Лише Л. Курбас вчинив інакше: полишив трупу М. Садовського і поважне становище першого молодого героя аби повністю віддатися новій і зовсім непевній справі – створенню першого

українського студійного театру. Це, як згадувала, П. Самійленко, справило на всіх велике враження. Адже, «незважаючи на цілковиту неясність матеріального становища новоствореного театру, режисер увесь поринув у роботу, хоч у нас не було ні копійки на театральні видатки, а репетирувати доводилося навіть у шорній майстерні»³². Згодом серйозна фінансова скрута завадить повноцінному фаховому навчанню, змусить Молодий театр час від часу «вбиратися в шати» «виробничого» театального закладу. І хоча навчання вони не полишатимуть, але значні сили і чималий час змушені будуть витратити на пошуки засобів виживання. Однак до вересня 1917 р. в шорній майстерні на околиці міста, коли там припинявся виробничий процес, молодь приступала до репетицій знаменитої трагедії після ретельного прибирання приміщення жіноцтвом студії.

Опрацювання «Едіпа-царя» навесні 1916 р. (прем'єра відбулася восени 1918 р.) стає першим звертанням національного театру до античного твору. Темп і ритм репетицій п'єси Софокла виявилися непередбачуваними, зумовленими перебігом великих і малих подій, які час від часу прискорювали чи, навпаки, уповільнювали роботу. За ці роки зазнали змін творчі підходи, прийоми, позначаючись на рівні та якості мистецької праці.

Від самого початку Л. Курбас намагався налагодити систематичну виховну працю, прищеплював молодотеатрівцям навички осмисленої та цілеспрямованої фахової роботи. Практичні заняття він поєднував із лекціями з проблем античної культури, відвіданням музеїв, бібліотек, оскільки вважав розширення світогляду запорукою формування повноцінної творчої особистості. Врешті кожен актор мав усвідомити, які величезні духовні, інтелектуальні, фізичні зусилля потрібні для отримання повноцінного результату.

Найпершим об'єктом особливого піклування Л. Курбаса стає культура сценічної мови. Виявилось — у більшості акторів вона вкрай низька. Недаремно декламації під метроном у супроводі фортеп'яно присвячувалися години, тижні, місяці праці. Майже щодня можна було спостерігати таку картину: «Курбас ввімкнув метроном, подав знак усім приготуватись, і за другим сигналом ми мали всі читати текст в унісон. Спочатку це нам не дуже далось, але невдовзі слова звучали ритмічно, злагоджено. Потім ми читали цей текст кожен зокрема, потім у різних тональностях. Незабаром ми настільки звикли до тихенького цокання метронома, що зовсім не помічали його, але він тримав нас у своєму ритмі»³³. Ритм, мелодика, характер мовлення починають за якийсь час «організовувати» пластичний малюнок, виникаючи як інспірована словом органічна потреба. Л. Курбас свідомо стримував намагання студійців почати жестикулювати, фізично діяти чим раніше, наполягаючи на такому собі пластичному аскетизмі. І тільки «згодом дозволяв хористам рух руками, зумовлений змістом фрази та ритмом. І рух у них знаходився ніби сам собою»³⁴.

Пізніше, коли у переддень прем'єри активізуватиметься робота над трагедією Софокла, почнуть працювати нові учасники майбутньої вистави (до гурту весь час хтось приєднувався), Л. Курбас насамперед поновить роботу

під метроном. Присутній серед новачків В. Василько описує практично ті самі проблеми, що з ними стикалися перші виконавці: «Репетиції почалися з того, що Лесь Курбас, посадивши нас усіх за стіл, установив на метрономі повільний темп і просив мовчки уважно прислуховуватися до нього. Потім, дивлячись на метроном, під його супровід, ми починали колективно читати текст. На дальшому етапі Курбас садив нас спинами до метронома і добивався, щоб ми точно додержувалися вже встановленого темпу і метру. Не одразу і не всім давалося читання під метроном <...> Ми не розуміли, для чого це потрібно, і не передбачали, який художній ефект дасть метод роботи під метроном <...> Добившись від учасників хору єдиного ритмічного читання в унісон за столом, Лесь Курбас вивів нас на майданчик». Автор не забуває уточнити: «Почавши рухатися, ми втратили ритмічну злагодженість, якої досягли, сидячи за столом <...> доводилося знову вдаватися до метронома <...>»³⁵.

На перших етапах Л. Курбас зосереджував увагу на хорі і лише згодом почав окремо працювати з виконавцями провідних ролей. Тоді ж виник перший конфлікт на мистецькому ґрунті, природа якого видається вкрай важливою, хоч сам конфлікт пощастило залагодити досить швидко. Призначена на роль Йокасти П. Самійленко не схотіла підкоритися «диктатурі» механічного пристрою – метроному – і несподівано відмовилася від ролі. Майже інстинктивна реакція обдарованої студійки виявила вкорінення в її (й не лише) свідомості викривленого розуміння сенсу творчої праці. Там панували некеровані рефлексії, безкінечне очікування «наїтія», відразу до інтелектуального напруження та систематичних зусиль – все те, що надто довго супроводжувало життя більшості українських акторів. Покладатися на примарне натхнення для багатьох було прийнятнішим, аніж годинами шліфувати слово, жест, рух – такі необхідні для свободи мистецького самовиразу. Випадок із П. Самійленко виявився промовистим. Інерція давньої звички ще довго даватиметься взнаки, а в самому Молодому театрі згодом призведе до значно серйознішого конфлікту. Але на згаданий момент Л. Курбас у пошуках виходу із несподіваної ситуації вважав за краще призначити на роль Йокасти В. Щепанську. (П. Самійленко сама за якийсь час проситиметься у роботу і візьме участь у хорі).

Цей епізод завдяки Л. Курбасові не зруйнував творчої атмосфери довкола «Едіпа-царя». Сам він із величезною напругою, не шкодуючи зусиль, працював із молодою невправною актрисою, внутрішньо та технічно не готовою до ролі такого масштабу. Ситуація вимагала форсування події, аби змусити В. Щепанську активізувати творчі резерви. Підходи Л. Курбаса справили сильне враження на всіх учасників процесу. Свідки на власні очі бачили, як сам «виконавець ролі Едіпа в діалогах з Йокастою виявляв таку силу пристрасної й виразності і таку міру взаємного сценічного зв'язку, що все це молоду артистку піднімало, запалювало, вчило!»³⁶

Чутки про напружену працю керованого Л. Курбасом гурту поширювалися Києвом. Із певним здивуванням публіка дізнавалася, що над «Едіпом-царем» молодь працювала віддавна. Пізніше, після оприлюднення спектаклю,

навіть не дуже прихильний до Молодого театру М. Вороний погоджувався: постановку трагедії Софокла слід «вважати за визначний факт в еволюції українського театру. Над цією п'єсою трупа багато і уперто працювала, і ця праця не минула марно»³⁷. Однак не всі поділяли його точку зору. Приміром, значно прихильніший до гурту Ю. Блохін майже через десять літ після згаданих подій не зміг побачити нічого принципового в ретельних студіях колективу, більше того – зігнував і самі ці зусилля: «Визнавши за основу постави стилізування п'єси, студійці починають підготовчу роботу над „Едіпом-царем” Софокла. Та тільки того й зробили тоді, що вивчали еллінську культуру й кілька разів репетирували п'єсу»³⁸.

Висновок Ю. Блохіна досить симптоматичний, зважаючи, що не він один скептично оцінював окремі спроби трупи. З одного боку, сподіватися на одностайне схвалення їхніх зусиль навряд чи можливо, а з іншого, – це не пояснює, чому щире прагнення радикальних змін, посилене розвиненим почуттям відповідальності за майбутнє українського театру, не знайшло належної оцінки навіть у висококваліфікованих фахівців. Жодна влада, із Українською Центральною Радою включно, ніколи не виявляла особливої прихильності до Молодого театру. Натомість свій патронат перший український законний уряд поширював на національні артистичні сили, які стояли на платформі «поміркованого європеїзму». Художні уподобання, смаки впливових політичних кіл унеможлилювали серйозне ставлення до Молодого театру як до претендента на особливу увагу влади, а тим більше, коли йшлося про започаткування першого державного театру. На цю роль в їхніх очах могли претендувати лише широковідомі митці, приміром, І. Мар'яненко. Заради справедливості слід визнати небезпідставність такої позиції, зважаючи на непевність результатів праці театральних новачків. У тодішній ситуації покладатися на дебютантів мало би хто зважився. Однак навіть це не пояснює байдужості влади до долі найрадикальнішого українського театрального колективу.

Щодо політичних уподобань самих молодотеатрівців, то невдовзі після заснування вони на практиці довели свою прихильність до ідей розбудови незалежної української держави. Важливі свідчення з цього приводу залишив один із фундаторів Молодого театру, його найретельніший літописець – С. Бондарчук. У розділі спогадів під красномовною назвою «Події нас переганяють» він згадував, як у 1917 р. їм довелося посунути на маргінес свою головну мету – радикальне збагачення мистецького досвіду – задля активнішої участі в суспільних процесах, соціально-культурній роботі, до чого їх спонукало сумління та ідейні переконання.

Саме тоді Л. Курбас розпочав публіцистичну діяльність, регулярно друкуючись у газеті «Театральні вісті» (редакція розміщувалась у родинній оселі С. Бондарчука та С. Мануйлович), тимчасово припинив роботу над Софоклом, натомість готував виставу, кошти від якої призначалися для громадських потреб. Йому був потрібний твір, аргіогі цікавий для найширших суспільних верств. Він обирає «Базар» В. Винниченка. У переказі Ю. Блохіна ця ситуація виглядала так: «„Студія”, підготувавши „Базар” Винниченка,

віддала весь збір з вистави на користь утворюваного тоді „національного фонду”³⁹. Крім того, частину грошей від прокату «Базару» передбачали перерахувати «на потреби українських робітничих організацій, а решту – на основний капітал „Молодого українського театру”»⁴⁰.

Про постановку «Базару» відомо небагато, але і цього досить щоби відчутти драматизм внутрішньо театральної ситуації. Почати з негативного ставлення Л. Курбаса до творчості В. Винниченка. Після прем'єри він «ходив засмучений тим, що театр дебютував не якимось програмним твором, а п'єсою Винниченка, невисокої ідейної і художньої якості. «Незважаючи ні на які обставини, – казав він, – ми все ж зробили помилку, що почали наш „Молодий театр” „Базаром”, де дешеві нахили людини рекламуються як героїчні вчинки. Такі „герої” не зроблять революції, яка вже живе і вимагає від драматурга і актора відображення величі сучасності. А „Базар” знижує і обмежує наші прагнення»⁴¹. Якщо до цього додати припинення роботи над «Едіпом-царем», започаткування нової справи не з програмного твору, то стане зрозумілою особлива гострота реакцій лідера Молодого театру. Проте поставлений весною 1917 р. за участі П. Самійленко, А. Смереки, Г. Прохоренко, С. Мануйлович, Л. Курбаса, М Терещенка, С. Бондарчука, Й. Шевченка та І. Левченка «Базар» кілька разів показали протягом травня і початку червня.

В усій цій історії вартий уваги лише той факт, що в п'єсі В. Винниченка одним із центральних є мотив, незрівнянно сильніше і глибше розвинений у трагедії Софокла, – мотив «самопокарання» головного героя. Адже героїня В. Винниченка, так само, як Едіп, завдає собі (своєму обличчю!) жахливих ран, змушена до цього жертвовного кроку, сказати б, суспільною вимогою. Жодним чином не порівнюючи «Базар» із «Едіпом-царем», важко зігнорувати присутність спільної для обох драматичних творів теми, виключити можливість певного впливу на режисера перегуку зазначених мотивів. У спогадах більшості учасників цієї вистави вона не фігурує як початок творчого шляху Молодого театру. Його здебільшого пов'язують із двома іншими подіями, посталими одна за одною наприкінці вересня: оприлюдненням статті Л. Курбаса «Молодий театр: Генеза – завдання – шляхи» («Робітничая газета», 1917, 23. IX) та прем'єрою «Чорної Пантери і Білого Медведя» (Київський театр мініатюр, 1917, 24. IX).

Стаття Л. Курбаса – приклад першого програмного мистецького документа в новій історії українського театру, де автор поставив «діагноз» театральній ситуації, задекларував власні наміри щодо її змін. Стаття викликала загальний інтерес, жваві відгуки як прибічників, так і супротивників Молодого театру. Останнім особливо дошкуляла теза про нинішній стан вітчизняного сценічного мистецтва, який, відповідно до переконань автора, поставав жертвою «антиукраїнського режиму, це недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон. Це, в кращому разі, кілька могікан великої епохи Кропивницького, Тобілевича й їх перших учнів, котрих традиції ідуть врозріз з потребами, стилем і якістю сього репертуару, котрий єдино нас одушевляє. В гіршому разі це плоский епігонізм, мізерна копія корифеїв,

атмосфера грубого, дилетантського відношення до мистецтва, серед котрої жменька самостійних талановитих одиниць ламає своє життя, поневолі теряє індивідуальність і, зживаючись з традиціями, старіється для всякого нового почину. Ніякої культури жеста, слова, стилю. Розуміння мистецтва, як у пересічного лаїка»⁴². І коли наведене твердження Л. Курбаса ще могло претендувати на більш-менш позитивну реакцію театральної спільноти, то подальший випад у бік ідейно-тематичних зацікавлень значної частини національно свідомих громадян заторкував надто болючий предмет: «Українофільське козако- і побутолюбство не вичерпує наших душевних інтересів. У формах мистецтва традиції старого українського театру зовсім не підходять до нашого репертуарного змісту. Тому ми хочемо творити нові цінності»⁴³.

Вкупі із декларованим наміром «брать російських навчителів для вироблення у нас технічних готовостей, спільних артистові кожної нації. Не брать ніякого чужого режисера, що нав'яже нам традиції російські чи українофільські. Вчитися і шукати самотужки»⁴⁴, — попередню тезу дехто розцінив як відверту «зраду національних інтересів», тим більше, що на передній план Л. Курбас висував не політичні чи національні, а саме естетичні пріоритети. Він майже не сумнівався у тому, що реакція глядацького загалу на спроби Молодого театру буде, радше за все, негативною, на її схвалення та підтримку він не розраховував: «ми побачили, що в сучаснім українським театрі немає для нас місця», і головне, — «зрозуміли <...> що мистецтво — це у м і н н я. І ми побачили ясно, що нам не тільки нікуди іти, а також ніде учитися»⁴⁵. Випад у бік старшого покоління декому видався безжальним, нищівним і став причиною відрази частини театральної громадськості до всього того, чим переймався перший національний театр студійного спрямування.

Чи не означало це, що Л. Курбас взагалі ігнорував набутки старшої генерації національної інтелігенції? Ні, він віддавав їй належне. Однак його бачення першочергових завдань театру було значно радикальнішим за ті, які, з одного боку, обстоювало старше покоління митців, а з іншого, — прибічники «поміркованого європеїзму». Л. Курбас був переконаний: «Наша поява тісно пов'язана з розвитком української інтелігентської думки і орієнтації духовної. В літературі нашій, що досі найбільш ярко відбивала громадянські настрої, ми бачимо після довгої епохи українофільства, романтичного козаколюбства і етнографізму, після «модернізму» на чисто російських зразках — зворот великий, єдино правильний, єдино глибокий. Се зворот прямо до Європи і прямо д о с е б е. Без посередників, без авторитетних зразків. В мистецтві шлях єдиний»⁴⁶. Фактично, Л. Курбас декларував прихильність до національного модерністського дискурсу, що з часом знайде підтвердження в репертуарній політиці його театру, а найбільше — у запроваджених ним методах опрацювання драматичних творів.

Був ще один гранично дратівливий пасаж у статті лідера Молодого театру, що викликав різкий опір впливових кіл української спільноти, яка перебувала на передньому краї політичної боротьби і мала назагал сталі

мистецькі ідеали. Л. Курбас декларував ідеї розвитку національної сцени, з якими ці кола не погоджувалися. Він, приміром, стверджував: «Коли не помилковий наш шлях, то наше діло іменно тому, що виходить із чистого мистецтва, дасть більше рідному народові, чим вся наша неуміла агітація і громадянська праця»⁴⁷.

Цими словами Л. Курбас дає зрозуміти, що повстає проти заміни прямої функції театру як певного інституту на будь-яку іншу. Нав'язування йому ролі зборів, партій, газет здавалося протиприродним авторові скандальної статті. Натомість вимоги постійного фахового вдосконалення, збагачення мистецького арсеналу вказували на пріоритетність зовсім інших цінностей: «І ми зрозуміли, що новий український театр не може ні в якому разі постати зараз. Що він витворюватиметься роками <...> Роботу будемо вести головно в студії, де будемо шукати форм, а репертуарний театр має бути полем, де наші досліди находитимуть приложення»⁴⁸. Л. Курбас, не криючись, стверджував ідею «театрального» театру, що визнає над собою лише закони художньої правди, вірністю яким він сподівався краще прислужитися нації.

У тодішній політичній ситуації ідея служіння «чистому мистецтву» декому здавалася, у кращому випадку, бравадою та безвідповідальністю. Можливо, саме тоді у свідомості окремих очільників згадуваних вище політичних кіл зароджується недовіра до Молодого театру і Л. Курбаса. Пізніше один із найвпливовіших ідеологів і духовних вождів нації – С. Єфремов взагалі звинуватить цей гурт в українофобії та протиставлятиме йому М. Садовського, П. Саксаганського, декого з їхніх учнів, часом далеко не кращих. У цій позиції, крім, звичайно, суто смакових моментів, помітним видається страх перед тим, що «екстремальний» європеїзм, прагнення інтеграції призведуть до «денационалізації» українського сценічного мистецтва. Сказати б, «русифікацію» заступить неконтрольована «європеїзація». Можливість розвитку українського мистецтва у новітніх естетичних контекстах, активних «запозиченнях», обміні художніми цінностями видавалася йому зазіханням на єдність і цілісність національного художнього самовиразу, перешкодою для повноцінної національної культурної самоідентифікації. Зрозуміло, що для Л. Курбаса, навпаки, – саме інтегративний рух означав можливість оновлення та оздоровлення театру, аж ніяк не заперечуючи національної культурної самоідентифікації.

У пошуках репертуарного виходу із цієї ситуації, пошуках не принизливого компромісу, Л. Курбас зупиняється на драмі В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» і влітку 1917 р. готує її до постановки. (Прем'єра відбулася наступного дня після оприлюднення маніфесту «Молодий театр»: Генеза – завдання – шляхи»). Ролі в цій виставі виконували: Л. Курбас, П. Самійленко, О. Добровольська, А. Смерека, С. Мануйлович, Г. Прохоренко, Й. Шевченко, С. Бондарчук, М. Терещенко, В. Васильєв, В. Василько.

Вибір Л. Курбаса, якому довелося раніше вже грати Корнія (у виставі, здійсненій С. Чарнецьким у театрі Товариства «Руська бесіда» в 1914 р.), зумовлюється різними причинами. І. Волицька наводить цікавий факт із

історії постановки п'єс В. Винниченка в Галичині, коли в 1912 році драматург особисто брав участь у спробі львівських аматорів поставити «Базар», і навіть запросив М. Бойчука зробити декорації. Дослідниця спеціально виокремлює «факт залучення до постановки талановитого художника, не з ординарних <...>. Доручаючи оформлення Бойчукові, мистецтво якого несло у собі потужне монументально-узагальнююче начало, Винниченко, ймовірно, прагнув надати виставі символічного звучання, зацентувати на „вічності” піднятих його п'єсою проблем»⁴⁹. Керівник першого студійного театру міг бачити згадувану виставу і в подальшому сценічному опрацюванні «Чорної Пантери» теж спробувати досягти «символічного звучання», зосередитися на «вічних» темах. Не виключається цього разу й участь М. Бойчука в молодотеатрівській спробі⁵⁰. З іншого боку, І. Волицька зауважила з цього приводу підпорядкування одразу кількох акторських творінь Л. Курбаса, серед яких хронологічно першою була роль Корнія, певній темі: «Одержимість творчістю – ось що визначало поведінку і вчинки курбасівського героя – талановитого художника зі зраненою душею, який болісно бився між сімейними проблемами і своїм вищим призначенням... Так починала утверджуватися творча тема Леся Курбаса. Тема митця, талановитої особистості, що зазнає катастрофи у зіткненні з жорстокістю і нещадністю життя, але сенс її духовних пошуків не пропадає. Ця тема домінуватиме в багатьох акторських роботах Леся Курбаса київського періоду і особливо Молодого театру (Ричард – «У пуші» Лесі Українки, Арно – «Йоля» Є. Жулавського та ін.)»⁵¹. Дослідниця має рацію, пов'язуючи всі ці образи, на що раніше звернула увагу Н. Кузякіна. Мистецька жертвовність, як ознака творчої безкомпромісності, мала, вочевидь, особливо хвилювати молодий київський гурт, спонукуючи їх до саме такого визначення власного шляху.

Найпомітнішою візуальною ознакою «Чорної Пантери» у Молодому театрі стає колористичний аскетизм, через що зоровий образ здавався майже монохромним: чорна сукня Рити – П. Самійленко, біле вбрання Сніжинки – О. Добровольської та сіра артистична блуза Корнія – Л. Курбаса склали основу колориту. В цілому вистава була вільною від зовнішніх ознак «паризької богемності»: яскравих барв, провокативних туалетів, присмаку безжурної розпусти. В. Василько, попри визначення простору вистави як випадкового, створеного із надто великим поспіхом⁵², не зміг йому закинути браку мистецького такту.

Сценічна дія, що розгорталася в цьому середовищі, на думку Ю. Блохіна, цілком укладалася в концепцію реалістичного мистецтва, «але цей реалізм в „Молодому Театрі” набув відтінку підкресленої театральності», ставши, вочевидь, наслідком «тренажних досягнень»⁵³. Учасники вистави вважали найбільшою проблемою дотримання певної стилістики, адже «розв'язання просторового дійства (мізансцени) режисер komponував за принципом гострих дійових сутичок персонажів <...> Пластичні і звукові елементи (жест і слово) опрацьовувалися осмислено, за логікою дійового процесу мислі і почуття: ніякої випадковості, ніякого безконтрольного жесту чи слова»⁵⁴. «Нагітя», некерованих реакцій молоді виконавці старанно уникали.

Опрацьовуючи, за виразом постановника, «життєво-психологічний» твір В. Винниченка, йому належало зосередитися на поліпшенні культури «жесту взагалі, а відтак фіксацію жесту, як чогось більш відчутного, що більш наближає до матеріалу, з якого зроблено театр, робиться театр»⁵⁵. Саме це, на думку Л. Курбаса, «момент фіксації жесту, момент об'єктивації» допоміг би вийти за межі «внутрішньо-натуралістично – нутряно-психологічного типу, – театру, яким він був до того часу»⁵⁶.

На репетиціях п'єси В. Винниченка стає помітним вплив режисерських настанов на виконавців, але не на всіх і не одразу, що найбільше кидається у вічі В. Василькові, який саме тоді пристає до Молодого театру і отримує в «Чорній Пантері» роль Кардинала. Дебютанта найбільше цікавило, де проходить кордон між режисерськими вимогами й акторською спроможністю; адже виконавці здавалися йому надто скутими браком досвіду: «Теоретична підготовка в школі М. Лисенка мало допомагала цій справі. Потрібна була велика практика, а її акторам не вистачало. Перше, що було позитивне, це наявність ансамблю, організованості, уміння контактувати з партнером. Більшість учасників вистави своїми індивідуальними даними відповідали завданям їм образам. Здебільшого вони грали себе в запропонованих обставинах, і тому невміле перевтілення в образ майже не відчувалося»⁵⁷. Л. Курбас у ролі Корнія, на думку В. Василька, «різко виділявся серед учасників своєю професійною досконалістю. Це був справжній інтелігент-художник. Його гра – зразок психологічного реалізму. Гострота мислі, чіткий малюнок душевних колізій <...> Акторові вдавалися деталі, коли під час втрати Корнієм самовладання в ньому проривалися специфічні професійні риси живописця»⁵⁸.

Звичайно, лідер колективу краще за інших був підготовлений: давалася ознаки техніка, зумовлена мистецьким «родоводом», приналежністю до галицької сценічної традиції. Очевидно, це мав на увазі В. Василько, коли згадував: «Вимога режисера – опанувати своїми емоціями і раціонально їх застосовувати – не всіма акторами була здійснена. Поліна Самійленко в ролі Рити (Чорної Пантери) раптом вибухала диким, неприборканим темпераментом, скажімо, в сцені гри в карти чи під час сварки з чоловіком. В такому вибухові мало інтелігентності. Актриса О. Добровольська дуже підходила до образу лагідної, лукавої Сніжинки. Бракувало їй лише тонкого французького гумору. Чіткістю, графічністю малюнка виділялися Й. Шевченко в ролі Мулена і М. Терещенко – Янсона»⁵⁹. Некеровані реакції лишалися головною бідою новачків. Тільки постійне фахове самовдосконалення могло їм зарадити, зробивши емоції контрольованими. Ці процеси стимулювала відновлена над «Царем Едіпом» праця, збагачуючи досвід, формуючи належні творчі мотивації, прищеплюючи інтерес до складніших мистецьких завдань.

Із поставанням Молодого театру, яке виявилось бурхливим і багатим на події, розпочалася нова доба всього українського драматичного театру, чий подальший шлях визначали мистецькі шукання талановитого гурту

українських інтелігентів, наснажених мрією оновити національну сценічну культуру.

¹ Свєрбілова Т. Від модерну до авангарду: Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття ; [за заг. ред. Л. Скорини] / Т. Свєрбілова, Н. Малютіна, Л. Скорина. – Черкаси, 2009. – С. 9.

² Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – 2-ге вид., перероб. і доп / С. Павличко. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 1999. – С. 22.

³ Антонович Д. Триста років українського театру: 1619 – 1919 / Д. Антонович. – Львів : ЛНУ імені І. Франка, 2001. – С. 195.

⁴ Там само. – С. 197.

⁵ У тексті помилково написано Лавісона, але немає сумніву, що йдеться про польського актора Богуміла Давісона, який з 1840 до 1847 р. працював у Львові, а пізніше гастролював у містах тодішньої Галичини.

⁶ У тексті помилково Моджієвської.

⁷ Курбас Л. Шляхи Березоля / Л. Курбас // ВАПЛІТЕ. – 1927. – № 3. – С. 147.

⁸ Хмурий В. Мар'ян Крушельницькій : Етюд / В. Хмурий. – Харків : Рух, 1931. – С. 24 – 25.

⁹ Там само.

¹⁰ Кузякіна Н. Галицький актор: необхідні творчі силуети / Н. Кузякіна // Український театр. – 1993. – № 5. – С. 13.

¹¹ Самійленко П. Незабутні дні горінь / П. Самійленко. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 15.

¹² Бондарчук С. Про «Молодий театр» Леся Курбаса. Перспективи / С. Бондарчук // Мистецтво. – 1919. – № 1. – С. 27.

¹³ Шевченко Й. «Молодий театр», його роль та робота / Й. Шевченко // Барикади театру. – 1923. – № 2 – 3. – С. 8.

¹⁴ Кузякіна Н. Б. Становление украинской советской режиссуры (1920 – начало 30-х гг.) : Учебное пособие. / Н. Б. Кузякіна – Л. : ЛГИТМИК, 1984. – С. 17.

¹⁵ Кисіль О. Український театр (популярний нарис історії українського театру) // Кисіль О. Г. Український театр [упорядкувала О. Кисіль; вступна стаття М. Рильського; редакція, примітки й коментарі П. Перепелиці та Р. Пилипчука]. – К. : Мистецтво, 1968. – С. 142.

¹⁶ Антонович Д. Триста років українського театру : 1619 – 1919 / Д. Антонович. – Львів : ЛНУ імені І. Франка, 2001. – С. 212.

¹⁷ Вороний М. Український театр під час революції // Микола Вороний. Театр і драма : Збірка статей. – К. : Мистецтво, 1989. – С. 293.

¹⁸ Шевченко Й. Сучасний український театр : Збірка статей / Й. Шевченко. – Х. : Державне видавництво України, 1929. – С. 19.

¹⁹ Шевченко Й. «Молодий театр», його роль та робота / Й. Шевченко // Барикади театру. – 1923. – № 2 – 3. – С. 10.

²⁰ Бондарчук С. «Молодий театр» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи [упоряд. М. Г. Лабінський]. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 111.

²¹ Там само.

²² Там само.

- ²³ Там само.
- ²⁴ Блохін Юрій. Молодий театр / Юрій Блохін // Життя й революція. – 1930. – Кн. VI. – С. 156 – 157.
- ²⁵ Самійленко П. Незабутні дні горінь / П. Самійленко. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 21.
- ²⁶ Василько В. Театру віддане життя / В. Василько. – К. : Мистецтво, 1984. – С. 113.
- ²⁷ Бондарчук С. «Молодий театр» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи [упоряд. М. Г. Лабінський]– К. : Мистецтво, 1991. – С. 115–116.
- ²⁸ Блохін Юрій. Молодий театр / Юрій Блохін // Життя й революція. – 1930. – Кн. IV. – С. 157.
- ²⁹ Там само.
- ³⁰ Кузякіна Н. Галицький актор: необхідні творчі силуети / Н. Кузякіна // Український театр. – 1993. – № 5. – С. 13.
- ³¹ У програмці вистави 1918 р. назва вистави написана як «Едип Цар», як на нас, слід виправити помилку і повернути дефіс згідно з перекладом І. Франка.
- ³² Самійленко П. Незабутні дні горінь / П. Самійленко. – К. : Мистецтво, 1970. – С. 10.
- ³³ Бондарчук С. «Молодий театр» // Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи. [упоряд. М. Г. Лабінський]– К. : Мистецтво, 1991. – С. 116.
- ³⁴ Там само. – С. 117.
- ³⁵ Василько В. Театру віддане життя / В. Василько. – К. : Мистецтво, 1984. – С. 124.
- ³⁶ Смерека (Баглій) А. Спогади про Леся Курбаса (Рукопис) / А. Смерека // ДМТМКМ. – Фонд театру «Березіль», од. зб.10004.
- ³⁷ Вороний М. Український театр під час революції // Микола Вороний. Театр і драма: Збірка статей. – К. : Мистецтво, 1989. – С. 294.
- ³⁸ Блохін Ю. Молодий театр / Ю. Блохін // Життя й революція. – 1930. – Кн. IV. – С. 157.
- ³⁹ Блохін Ю. Молодий театр / Ю. Блохін // Життя й революція. – 1930. – Кн. IV.– С. 157.
- ⁴⁰ Лабінський М. «День за днем» : Хронологія творчої діяльності «Молодого театру» / М. Лабінський // Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи [упоряд. М. Г. Лабінський]. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 248 – 249.
- ⁴¹ Бондарчук С. «Молодий театр» // Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи. [упоряд. М. Г. Лабінський]. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 121.
- ⁴² Курбас Л. «Молодий театр» : Генеза – завдання – шляхи // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи [упоряд. М. Г. Лабінський]. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 28.
- ⁴³ Там само.
- ⁴⁴ Там само. – С. 28.
- ⁴⁵ Там само.
- ⁴⁶ Там само.
- ⁴⁷ Там само. – С. 29.
- ⁴⁸ Там само.
- ⁴⁹ Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса (Проблема формування творчої особистості) / І. Волицька. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1995. – С. 136.

⁵⁰ Оскільки на програмці вистави 1918 р. вказано прізвище М. Бойчука, а на програмці 1919 р. – А. Петрицького, і жодних ескізів вистави не збереглося – питання участі М. Бойчука в створенні «Чорної Пантери і Білого Медведя» лишається відкритим.

⁵¹ Там само. – С. 139.

⁵² «...в матеріальному оформленні – ніякого Парижа, де відбувається дія. Декорації були підібрані з наявних в театрі мініатюр, костюми – з власного акторського гардеробу». Див. : Василько В. У «Молодому театрі» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи [упоряд. М. Г. Лабінський]. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 208.

⁵³ Блохін Ю. «Молодий театр» / Ю. Блохін // Життя й революція. – 1930. – Кн. IV. – С. 158.

⁵⁴ Бондарчук С. Молодий театр // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи [упоряд. М. Г. Лабінського]. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 123.

⁵⁵ ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України. – Фонд 42, од. зб. 24

⁵⁶ Там само.

⁵⁷ Василько В. У «Молодому театрі» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи [упоряд. М. Г. Лабінського]. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 208.

⁵⁸ Там само.

⁵⁹ Там само.

ХАРКІВСЬКИЙ ТЕАТР «ВЕСЕЛИЙ ПРОЛЕТАР» (1927–1931 рр.): УРОКИ ІСТОРІЇ

Спираючись на архівні матеріали і тогочасну пресу, авторка робить спробу реконструювати творчий шлях театру «Веселий Пролетар» у контексті суспільно-політичного і мистецького процесів.

Ключові слова: «Веселий Пролетар», березильці, театр малих форм, режисерське рішення, акторське виконавство, політизація мистецтва.

Опираясь на архивные материалы и прессу того периода, автор делает попытку реконструировать творческий путь театра «Веселый Пролетарий» в контексте общественно-политического и художественного процессов.

Ключевые слова: «Веселый Пролетарий», березильцы, театр малых форм, режиссерское решение, актерское исполнительство, политизация искусства.

The author bases her research on the archive materials and contemporary press and makes an attempt to reconstruct the history of the “Vesely Proletar” theater’s artistic activities within the context of social, political and cultural processes of that epoch.

Key-words: «Vesely Proletar», the bereziltsy, minor forms theater, stage director’s decision, actor’s performance, politicization of arts.

Ще донедавна ми зовсім мало знали про харківський театр «Веселий Пролетар»: невеличка згадка у другому томі «Українського драматичного театру»¹, у книжці О. Казимирова². Публікації останніх років Т. Гончаренко³, О. Галонської⁴, Г. Веселовської⁵ значною мірою заповнили цю прогалину, однак далеко не вичерпали теми. Цим і обумовлюється актуальність даної статті.

Харківський театр «Веселий Пролетар» був заснований у січні 1927 року культвідділами Всеукраїнської ради професійних спілок (ВУРПС) та Харківської обласної ради професійних спілок (ХОРПС) як театр малих форм. На різних етапах його визначали як «живу газету», театр сатири, театр мініатюр та ін. Це різне тлумачення жанрово-стильової природи театру, ця невизначеність супроводжуватиме його увесь період існування.

Витоки «Веселого Пролетаря» слід шукати в естетичних пошуках «Березоля», його режлабу і режштабу. Саме молоді режисери «Березоля»

Ф. Лопатинський, В. Василько, Я. Бортник під керівництвом свого геніального вчителя Л. Курбаса вже у перших своїх виставах «Нові ідуть», «Пошились у дурні», «За двома зайцями», «Шпана» використовують великий арсенал нових виражальних засобів суміжних мистецтв – цирку, естради, кіно, прийомів мюзик-холу, ексцентрики і т. ін., намагаючись цим розширити жанрово-естетичний діапазон національного театру. Ф. Лопатинський навіть виступив з програмною статтею, у якій виклав принципові погляди на подальший розвиток театру: «Наше революційне мистецтво, – пише він, – у всіх своїх ділянках виразно і помітно прямує увесь час до оновлення, відсвіження своєї фактури, себто зовнішнього вигляду й тих матеріалів, у яких воно оформляється. <...> Після упадницької доби Московського художнього театру, після чеховщини, що звела нанівець усяку життєрадісність напружено вібруючого м'язню (мускула – Г. Б.), знівечила кваліфікацію моторного й гнучкого акторського тіла, театр відчув глибоку тугу за своєю молодістю, за різким вигуком, за соленим грубуватим жартом, за тяжким і захоплюючим скоком, за ловким і смішним торчком»⁶.

Сам Л. Курбас також неодноразово у своїх статтях, виступах наголошував на необхідності створення українського театру сатири і за його відсутності намагався заповнити цю прогалину виставами відповідного напрямку в театрі «Березіль». Підтримували цю ідею й інші відомі практики і теоретики театру. Зокрема Ю. Смолич під враженням від вистави «Шпана» (постановка Я. Бортника) писав: «Ось уже понад два роки, як у мистецьких колах точаться балачки про український театр сатири, про естраду українську та музкомедію. Нам здається, „Шпана” наочно довела, що сили для організації такого театру дозріли. Бо в „Шпані” маємо ми паростки й оперети української, і театру сатири (це насамперед), і естради. Більше того – цирку. <...> Справа утворення української естради має знову постати. І передовсім за неї мусить подумати “Березіль”»⁷.

І «Березіль» подумав... Отримавши пропозицію про переїзд до Харкова, Л. Курбас поставив перед керівними структурами умову про створення там ще одного українського театру – театру сатири: «Створивши злободенний, гострий „Театр Сатири”, ми відчиняємо собі на майбутній рік стежку також для певного експерименту своїм режисерським силам. <...> Треба буде і циркового клоуна, і естрадника, яких нема. Це буде вимагати притягнення нових сил. Ці сили треба прийняти. Треба з них зробити справжніх березильців, які б заразили всю театральну Україну...»⁸. Або в листі до Ю. Озерського, тоді очільника Головополітосвіти, від 26 червня 1926 р.: «Подумайте вже тепер про сезон драматичний і про Театр Сатири...»⁹. Розповідаючи в одному з інтерв'ю про переїзд «Березоля» до Харкова і про творчо-адміністративний склад театру, Л. Курбас сказав таке: «Велика кількість імен у режисерській колегії пояснюється тим, що праця центрального театру тісно пов'язана з підготовленим до відкриття в Харкові українським театром революційної сатири. *В обох театрах художнє керівництво буде єдиним*» (курсив наш – Г. Б.)¹⁰.

Наскільки наміри про створення Театру Сатири у Харкові паралельно з переведенням «Березоля» до Харкова були конкретні і серйозні, свідчить і документ під назвою «План праці 1-го Державного театру сатири УРСР на 1926/27 рр.», що зберігається у Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України: «Початок підготовчої роботи (тренування і репетиції – 1-го листопада 1926 р., кінець сезону – 15 квітня 1927 р.)»¹¹.

Ми глибоко переконані, що йшлося саме про театр, який згодом прибрав назву «Веселий Пролетар».

Однак у ці плани з невідомих нам причин були внесені суттєві корективи, і театр розпочав свою роботу на 2,5 місяці пізніше (не 1 листопада 1926 р, а 15 січня 1927 р.). Тоді ж уперше з'являється і його назва – «Веселий Пролетар». Напередодні, 4 січня 1927 р., «Робітнича газета Пролетар» повідомила: «На культурнаді при Всеукраїнській Раді профспілок завкультвідділом ВУРПСу тов. Рабічев повідомив, що при культвідділі утворюється *українська жива газета* (курсив наш – Г. Б.) <...> Газета має на меті оживити роботу клубів Харкова, а при наявності коштів вона обслуговуватиме і інші місця. <...> Народа визнала за потрібне, щоб всі профспілки матеріально допомагали в роботі газети “Веселий пролетар”»¹².

З інших авторитетних часописів дізнаємось, що «цей театр у своїй роботі має стати театром малих форм – він користуватиметься засобами дружнього шаржу, пародії, карикатури та гострої сатири на поточні громадські явища»¹³. Ще одне повідомлення у січні 1927 р.: «Культвідділ Окрпрофради, разом з ВУРПС, остаточно вирішив організувати в Харкові *Український пересувний театр* (курсив наш – Г. Б.). Це буде театр „малих форм” (сатира, естрада, ексцентрика тощо), театр, пристосований до потреб клубної роботи. Фактично цей театр буде *філіалом театру „Березіль”* (курсив наш – Г. Б.). <...> Художня робота театру погоджуватиметься з головним керівником „Березоля” Л. Курбасом»¹⁴.

Це ще одне підтвердження нашої думки про те, що створюваний у Харкові театр є реалізацію Курбасових планів щодо організації першого державного театру сатири.

У короткий час було організовано невеличку трупу з вісімнадцяти осіб (до речі, різні джерела подають різні відомості), яку очолив Януарій Бортник, один з найталановитіших вихованців режистру «Березоля», добре відомий уже як керівник театральної майстерні «Березіль. Ч. 3», яка мала на Білоцерківщині велику популярність завдяки своїй мистецькій і громадській роботі. На рахунку Я. Бортника як режисера були вже такі вистави, як «Джimmі Гігінс» Л. Курбаса за романом Е. Сінклера, «Змова Фієска в Генуї» Ф. Шіллера (Біла Церква) і славнозвісна «Шпана» за В. Ярошенком у «Березолі». До складу трупи, як черговий режисер, увійшов «березілець» Ханан Шмаїн, художники Д. Власюк, Є. Товбін, балетмейстер Є. Купферова.

У своїй першій статті Я. Бортник як керівник театру повідомив: «Театр ставить своїм завданням обслуговувати робітничі клуби, бути для них певним зразком і впливати на підвищення культосвітньої роботи

мистецькими засобами. Найперша мета театру – дати глядачеві здоровий радісний відпочинок»¹⁵.

Тож, як бачимо, головна мета театру була, на відміну від так званих «великих театрів» – «Березоля», Народного українського театру, дещо пізніше – Червонозаводського українського драматичного театру – в тому, щоб узяти на себе керівництво всіма самодіяльними гуртками, оскільки вони не тільки перестали, на думку чиновників від культури, бути «знаряддям бойової політичної агітації», чого від них вимагали, а навпаки, перетворилися на суцільну «халтуру». Справжні наміри чиновників від мистецтва розкрилися дещо пізніше, в 1928 р. «Треба признатися, що ми не вміємо використовувати мистецтво як спосіб нашої політичної агітації. <...> Наша художня агітація мусить бути справді художньою, інакше вона й агітацією не буде, – закликав з високої трибуни завідувач культвідділом Всеукраїнської Ради профспілок Н. Рабічев. – Кожен театр є політичне знаряддя, але якщо він халтура, то він не політичний, не знаряддя: тоді він ніщо»¹⁶.

Тож, як бачимо, на перше місце висуваються не художні, а політичні завдання. Правда, на цей час уже настало усвідомлення того, що «не можна до всього підходити з тим жакливим спрощенством, вульгаризацією, дубовою політграмотою, як ми це робимо нині», – зізнавався у цьому виступі Н. Рабічев¹⁷.

Щодо жанрово-стильової природи театру, то Я. Бортник у цьому ж інтерв'ю сказав: «Беручи за принцип театр малих форм, ми не орієнтуємося на теперішні поширені типи театрів „сатири“, „мініатюр“, „мюзик-хол“ тощо, а шукатимемо справжнього театру для профспілкового глядача, маючи на увазі всі специфічні обставини нашого радянського „сьогодні“ (цікаво, що саме він мав на увазі? – Г. Б.) та вимоги глядача клубного, що на нього разраховуємо ми всю свою роботу. <...> Єдиним культурним зразком, що до нього прагнуть всі члени нашого колективу, є „Березіль“» (курсив наш – Г. Б.)¹⁸.

Я. Бортник також повідомив, що трупа складається з «виключно акторського молодняка». Всі вони здебільшого вихованці березільської школи та Харківського муздрамінституту¹⁹.

Зі статті Бортника ми дізнаємося, що першу виставу «Терновий шлях» («Катавасія») присвячено «клубним хибам і болячкам. Основна мета нашої першої вистави – звернути увагу глядачів на те, в яких саме місцях треба повести найактивнішу боротьбу з поганими явищами в нашій культосвітній роботі»²⁰. Завершуючи статтю, Я. Бортник формулює головні принципи, якими керувався театр і яких дотримуватиметься й надалі: це – «вірність громадській цільовій установці, художнім вимогам, а також найбільша гнучкість вистави, бадьорість і багатогранність»²¹.

Характеризуючи щойно утворений колектив після першої вистави, харківський критик Олександр Мар'ямов зробив висновок: «„Веселий Пролетар“ не є живою газетою, але в той же час „Веселий Пролетар“ і не драмгурток. Це сильна, молода майстерня, що має дати низку веселих

сатиричних мініатюр, тих веселих дрібничок, що викликають у нас справжній щирий сміх, не лякаючи натомленого денною роботою глядача довжелезними антрактами та пустою сценою з намаганням дати блискучу постановку „під справжній театр”. Якнайбільше легкості, якнайбільше рухливості, веселощів, фарб – ось чого домагається в своїй роботі „Веселий Пролетар”²².

Оцінюючи першу виставу «Веселого Пролетаря», О. Мар'ямов написав: «Добра березільська школа яскраво відбилася на постановці. Видно, що всі учасники дуже добре знають і „Шпану”, і „Зайців”, і „Пошились у дурні”. Це велике досягнення. Веселі, жваві, багатобарвні „антре” і закриття вистави лише виграють від того, що їхні вихованці знають такий же багатобарвний і галасливий вихід на скетчн-ринг „березільців” у „Шпані”. Окремі картинки вистави виростають у цілу, може не досить відрядну, але багато в чому правдиву картину клубу. І хоча кажуть, що „пародія” – мистецтво найважче, та тут це пародія на клубну халтуру, на кіномакулатуру, що її постачає ВУФКУ для клубних екранів. Картинка засідання, картинки занять клубних гуртків і т.д. можуть і навіть повинні принести свою користь. Звичайно, у першій виставі є свої хиби – навіть хиби чималі. Наприклад, не досить чистий літературний матеріал вистави, плутанина в деяких, очевидно, не добре пророблених місцях, але надалі це можливо виправити, наладити. Колектив молодий, прагне серйозної роботи, закоханий у свою справу і щиро вірить, що вона принесе добрі наслідки. А це – найголовніше. З цим можна виходити і на широкий шлях. „Терновий шлях” – перша спроба „Веселого Пролетаря” – дає підстави гадати, що колектив на своєму шляху переможе»²³.

Згодом, у 1928 р., навіть такий принциповий критик, як Й. Шевченко, напише: «Уже робота, виконана на відкриття театру, – „Катавасія” показала, що тут перед театром і багаті невичерпні можливості, і вдячний ґрунт, у розумінні пошуку на такого роду продукцію з боку глядача»²⁴.

Наступною прем'єрою театру стала «Шпана» В. Ярошенка. По суті, це було перенесення березільської вистави того ж Я. Бортника. Як відомо, «Шпана» була останньою виставою київського періоду «Березоля» і мала великий успіх у глядача, насамперед, як стверджувала преса того періоду, завдяки цікавій постановці. Молодий режисер використав тут прийоми цирку, естради, комедії дель арте. «З Я. Бортника – видатний карикатурист, його карикатури гострі, дотепні і оригінальні», – писав Ю. Смолич²⁵. Метод імпровізації та пошуку оригінальної сценічної маски стає у цій виставі панівним. Про це детально і переконливо пише Н. Єрмакова²⁶. Пошуки молодого режисера були настільки цікаві й плідні, що, на думку Н. Єрмакової, сам Курбас при постановці однієї з найталановитіших своїх вистав – «Золотого черева» Ф. Кроммелінка – «далі розвиває деякі підходи до створення „маски”, які запроваджував Я. Бортник. Ці обставини дозволяють припустити: пошуки Я. Бортника мали зовсім не випадковий характер і відтворювали загальне спрямування творчих зрушень курбасівської школи»²⁷.

Більше того, Н. Єрмакова робить цілком справедливий висновок, що ця

київська вистава залишиться для Я. Бортника «серйозним стартом, опорою, на яку він зважатиме все своє подальше, хоча й дуже коротке життя»²⁸.

Тож цілком закономірно, що Я. Бортник вдруге звернувся до постановки «Шпани», тим більше, що жанр вистави, який визначали то як ревію, то як огляд, то як сатиричну комедію, дивертисментний, інтермедійний принцип побудови вистави, мюзик-хольні номери, ексцентріада, якнайкраще відповідали обраній естетичній природі театру, а найголовніше – що це була гостра сатира на сучасний побут, чого вимагали від театру.

Зрозуміло, що в березільській виставі у режисера був блискучий акторський склад: Й. Гірняк, М. Крушельницький, В. Чистякова, А. Бучма, Л. Сердюк та ін., яким під силу були будь-які режисерські завдання завдяки їх винятковій талановитості та досконалій технічній оснащеності. У молодому харківському колективі таких акторів не було, однак вистава, за свідченням преси, пройшла з великим успіхом і трималася в репертуарі декілька сезонів. Зокрема, газета «Вісті» писала: «Після несміливого виступу театру постановкою „Катавасії” театр здобув собі більше визнання „Шпаною”, яка пройшла в харківських клубах і садах з надзвичайним успіхом»²⁹. Ця ж газета майже через рік стверджувала: «Найбільшим успіхом у робітничого глядача користувалася „Шпана”, пройшла 19 разів»³⁰.

На жаль, за відсутності рецензій неможливо зробити порівняльний аналіз двох вистав – київської та харківської.

Останньою прем'єрою першого сезону стала «Колотнеча», комедія-сатира на 4 дії відомих російських авторів Л. Нікуліна та В. Ардова (переклад Захаренка) в постановці Х. Шмаїна (художник М. Сальников, музика З. Заграничного). Невідомо, чим керувалися режисер і театр, обравши саме цей твір. Адже напередодні, у 1926 р., вистава цієї комедії (в оригіналі – «Склока») без особливого успіху відбулася у Московському театрі сатири³¹. Однак, до честі харківського театру, вистава була цікавою. користувалася успіхом і поряд зі «Шпаною» утримувалася в репертуарі декілька сезонів.

Єдине, що вдалося встановити з повідомлень інформаційного характеру, – що це була «їдка сатира на бюрократичну головку наших трестів» і що режисер ставить п'єсу «в плані карикатури на реальні речі»³². Дещо розширює наше уявлення про вирішення вистави С. Гец: «Зробивши яйце символом склочництва, театр дотепно вирішив сценічне трактування теми. Усі учасники сварки представлені у вигляді мешканців завжди скандального курника. Таке рішення послідовно проведене через усю виставу, включно до голосових інтонацій акторів, які копіюють курник»³³. Автор статті помилково відносить виставу «Колотнеча» до сезону 1927/1928 рр., який розпочався 4 жовтня 1927 р., а прем'єра вистави відбулася навесні 1927 р., тобто у попередньому сезоні.

Саме з цими трьома виставами – «Катавасія», «Шпана», «Колотнеча» – театр виїхав на свої перші літні гастролі у 1927 р. по робітничих районах України – у Донбас (Сталіно, Луганськ, Артемівськ, Маріуполь), а також – Слов'янськ, Запоріжжя і Дніпропетровськ³⁴. За 2,5 місяці він показав 70 вистав, які подивилися 65 тис. 700 глядачів. При цьому театр не забував

про своє головне завдання (з точки зору керівних установ) – проводити консультативну роботу для драматичних гуртків цих регіонів.

Наступний сезон (1927–1928 рр.) театр розпочав 4 жовтня «урочистим жовтневим програмом» «Землетрус»³⁵. Вистава ця складалася з трьох відділів: I – «Присмерки» – драматичний нарис загибелі Керенського та «На грані» – героїчний нарис Жовтня; II – «Землетрус» – трагікомедія на 2 епізоди П. Романова; III – Хореографічні етюди на тему «Боротьба і перемога» Є. Купферової та «Маніфест» (урочиста інсценізація маніфесту ВЦВК). Постановники вистави – Я. Бортник, Х. Шмаїн, художник В. Грипак, музика З. Заграничного. Вистава була приурочена до 10-річчя Жовтневої революції і вилилася в історико-героїчне дійство. Відгуків на неї практично не залишилось, крім декількох рядків зі статті С. Геца, які стосувалися, правда, лише останньої частини третього відділу: «Підготувавши цікаву програму до ювілейних Жовтневих днів 1927 р., «Веселий Пролетар» показав номер виключний в театральній практиці. Театр узяв текст ювілейного маніфесту ЦВК СРСР і перетворив його в могутнє, насичене пафосом <...> театральне видовище. Червоні трубадури з фанфарами, максимально донесений звучально текст маніфесту, чітко організовані рухи, і, нарешті, з великим підйомом написана музика – у сукупності створювало виняткову урочистість, яка збігалася з величчю ювілейних Жовтневих вечорів»³⁶. Незважаючи на «датський» характер постановки, її агітаційно-плакатне забарвлення, вона не стала виставою-одноднівкою, а певний час залишалася в репертуарі. В усякому разі до грудня 1927 р. вона пройшла 20 разів³⁷.

Відразу після жовтневих свят, а саме – 9 листопада 1927 р. Я. Бортник доповідає про роботу театру на засіданні Правління Харківського обласного відділу (ХОВ) Всеукраїнської Спілки працівників мистецтва. Він повідомив, що театр перейшов під патронат ВУРПС, що склад труп доведений до 25 чоловік і став більш якісним. Сезон триватиме до 1 квітня, і за цей час планується створити 5 програм. За місяць театр показує 12–15 виступів. Прибуткова частина: культурний відділ (К/В) ВУРПС – 2000 крб., К/В ОРПС – 500 крб., Народний Комісаріат освіти (НКО) – 2000 крб., від вистав – 1000 крб. Я. Бортник також повідомляє, що НКО пообіцяв дотацію в 15 000 крб.

Далі, як записано в протоколі, «т. Бортник детально зупиняється на творчій стороні роботи театру»³⁸. Однак, напевно, ця частина доповіді видалась менш цікавою, бо не була запротокольована, в усякому разі, нам не вдалося знайти жодних додатків до цього протоколу. В результаті обговорення, в якому взяли участь члени правління Коврин, Грудина, Магнер, Луговський, ухвалили таке:

а) Відзначити, що робота театру «Веселий Пролетар» є надзвичайно цінною в умовах обслуговування пролетарських мас через клубні майданчики, що дає розумне художнє видовище для робочого глядача, з однієї сторони, і в той же час дає напрямок роботі самодіяльних клубних гуртків.

б) Для повного обсягу роботи та художнього росту театру необхідна побудова його плану і кошторису на умовах річної роботи, оскільки для

цього є всі передумови (наявність зимових і літніх майданчиків, клубів для роботи у Харкові і на Україні).

в) Вважати за потрібне поставити перед безпосереднім господарником театру (ВУРПС) умови про тверді гарантії кошторису незалежно від можливих коливань та інших організацій, що надають субсидії театру.

г) Запропонувати керівному апарату вирішити питання про надання театру відповідних умов для роботи, зокрема, майданчику для підготовчої роботи, оскільки її відсутність може позначитися на якості продукції і погіршує умови роботи працівників»³⁹.

Ми дозволили собі так повно викласти цю постанову, оскільки вона цитується вперше і містить, на наш погляд, багато важливої інформації.

Здавалося, перед театром відкриваються нові перспективи насамперед матеріально-технічного забезпечення, однак, по суті, нічого не змінилося. Що ж до творчої сторони діяльності, то, врахувавши певний досвід, колектив вирішив дещо скорегувати і розширити жанрово-стильову палітру своїх вистав. «Обставини так склалися, що театр минулого сезону акцентував свою роботу на сатиричних формах, але досвід гастролів показав, що така обмежена змістовна установка, доцільна і потрібна в місті, де є театри різних типів, робітничого глядача, особливо на провінції, де немає ніяких театрів, не задовольняє, він хотів би дістати якнайрізноманітніший комплекс вражень, хотів би бачити і комедію, і сатиру, і драму. <...> Стоючи й далі на принципі театру малих форм, він в репертуарі цього сезону відходить від виключної установки на сатиру й огляди, а будує репертуар за типом вечорових програм, в які входять різні за обсягом і змістом сценічні твори з широкою амплітудою – від трагічного нарису до анекдоту, включаючи й інші мистецькі категорії – музику, хореографію, спорт та використовуючи всі можливі в революційнім театрі форми: драматичні, ліричні, комічні, сатиричні етюди, оперету, водевіль та різні форми естрадного мистецтва»⁴⁰. Тому до репертуару театру одночасно були включені такі різні за жанром і тематикою вистави, як «Вечір українських дрібнообразів», інша назва – «Пригоди», і «Туди й назад» («Від Заблудівки до Амстердама»).

Як писав С. Гец, «жодна з попередніх вистав „Веселого Пролетаря” не стала такою видатною подією, як „Пригоди”. Ця постановка остаточно виявила художнє обличчя пролетарівців»⁴¹.

То що ж це була за вистава? Як повідомляє анонімний дописувач, «в підборі матеріалу режисура ставила собі завдання не тільки популяризувати кращих українських письменників на сцені малих форм, а й збудити в глядача активність в напрямку актуальних нині справ (новий побут, українізація, допомога галицькому пролетаріату, боротьба з холуйством, обивательщина тощо)»⁴². Вистава складалася з трьох відділів. В основу першого з них було покладено інсценізацію трьох глибоко психологічних оповідань В. Стефаніка: «Катруся», «Дитяча пригода» і «Марія», два наступні відділи були створені за гумористичними творами П. Капельгородського («Холуй»), М. Левицького («В суді»), Остапа Вишні («Ярмарок»), Антоші Ко [Анатолія Гака] («Обиватель»). Драматична обробка й режисура Я. Бортника,

оформлення – художника В. Грипака, музика З. Заграничного, хореографія Є. Купферової.

У центрі уваги всіх відгуків, як інформаційного, так і критичного характеру, насамперед була перша частина, створена на основі новел В. Стефаніка. Адже театр вперше звертається до такого глибоко драматичного, навіть трагедійного матеріалу, і взагалі це було перше для Харкова (чи й не останнє?) звернення до творчості В. Стефаніка.

Л. Болобан, який одним з перших відгукнувся на цю виставу, писав: «І хоч як тяжко було театрові, з порівняно молодими акторами справитися із силою творчості Стефаніка, однак заслуга театру полягає в тому, що він вперше бере Стефаніка на кін»⁴³. На думку Л. Болобана, постановник «поклав в основу театрального вияву метод затриманої дії, надавши цій частині вистави характеру *класичної трагедії* (курсив наш – Г. Б.). Глибокі інтонації, широке читання монологів, стриманий, але масивний, монументальний жест – такими засобами театралізує т. Бортник уривки новел Стефаніка»⁴⁴. І, як наслідок, вважає Л. Болобан, – «поволі зникає символістична витонченість письменника й видовище наближається до форм реалістичних, ближчих до розуміння й світорозуміння нашого глядача»⁴⁵.

Виважено і об'єктивно відгукнувся на цю виставу Йона Шевченко. Схвально оцінивши намагання театру «розсунути свої рямці „веселого” театру», ознайомити робітничого глядача з творами найкращих українських письменників, маститий критик, насамперед, наголошує на своєрідності прози В. Стефаніка, його витонченій літературній манері, яка вимагає відповідного сценічного вирішення і виконання.

«Отже, зрозуміло, які завдання ставить такий літературний матеріал перед його інсценізаторами – це завдання особливої ритмізації спектаклю, що відповідала б і допомагала ті «світла і тіні» душевні «запроектувати» в певних театральних формах і завдання глибокої психологічної аналізи внутрішнього світу персонажів. Завдання, що й казати, не легкі, перш за все потребують і природою своєю глибокою, і театальною культурою досконалого актора або ж доброго режисера-педагога до актора молодого й менш досвідченого»⁴⁶.

«Веселий Пролетар» – театр занадто молодий, на думку критика, щоб уже можна було від нього всього цього вимагати.

Відзначивши деякі цікаві акторські роботи – Ратинська (хлопчик) у «Дитячій пригоді», К. Грай («Марія»), Селюк (батько в «Катрусі»), Й. Шевченко вважає, що «коли б театральну подачу новел у цілому переведено було б в виразніших і оригінальніших театральних формах, то ця частина спектаклю лишала б враження дуже сильне. Тепер же шкодить інсценізаціям певна декламаційність («Катруся»), оповідальна, розмовна статичність, якої їм надано і якої немає в оригіналі, ця оповідальність виступає особливо тому, що з акторами, видно, не пророблено тої роботи, що її інсценізації вимагали»⁴⁷.

Зробив свої зауваження критик і до другої частини: «Слабими ми вважаємо «Холуй» Капельгородського і «В суді» М. Левицького – занадто

застаріла річ, щоб її варто показувати сьогодні. <...> В цій частині спектаклю найцікавіший суто естрадний «Ярмарок» Остапа Вишні. <...> «Ярмарок» справедливо має найбільший успіх у програмі»⁴⁸.

Оцінена фахівцями як одна з кращих вистав, як певний крок до вдосконалення, розширення жанрово-стильової палітри театру, ця вистава не зовсім задовольнила керівні установи. «Ви бачили вчора виставу „Веселого Пролетаря“? (йдеться про виставу «Пригоди» – Г. Б.) <...> Ми, як ви бачили, в цій програмі зайнялися інсценізуванням літературних речей. Ми інсценізували оповідання Стефаніка, Остапа Вишні, Левицького, Капельгородського. <...> Але чи помітили Ви, що в програмі «Веселого Пролетаря» нема жодного епізоду з робітничого побуту, нема жодного епізоду, який би вийшов за межі села? <...> Але коли сьогодні в тих речах, що ми маємо змогу ставити на нашій клубній сцені українською мовою, все обмежується селом і про робітника нічого нема, коли ми не можемо використати сцену, щоб впливати на побут робітника – це вже зле», – з погрозою з високої трибуни заявив зав культвідділом ВУРПС Рабічев⁴⁹.

Майже одночасно з попередньою вийшла вистава «Туди й назад» в постановці Х. Шмаїна. Він же був автором композиції, яка складалася з трьох частин: I – «На кордоні» (текст І. Бачеліса) і «Революційний Амстердамець» (текст Ернста Пауля); II – «Події у селі Заблудівці» (текст Бл. та Шмаїна); III – «На станції „Туди“» (Маріонетки) та «Хороше» (текст В. Маяковського в перекладі Мар'ямова). Художник – М. Панадіаді, музика З. Заграничного, хореографія – Є. Купферової.

З повідомлень інформаційного характеру дізнаємось, що це «вечір на профспілкові теми СРСР та Європа – Амстердам»⁵⁰. Скориставшись жанровою структурою огляду, надзвичайно популярного у 20-ті роки (згадаємо мейерхольдівські «Земля дибом», «Д. Є»), творча група під керівництвом режисера Х. Шмаїна створює композицію, в основу якої було покладено сюжетний хід про знайомство українського робітника з життям буржуазного Заходу, а англійського – з радянською дійсністю. Показавши в гострогротесковій формі лідерів зарубіжних робітничих партій, театр, як стверджував С. Гец, «українське село подав з теплим гумором»⁵¹. Сценарій Х. Шмаїна, який ліг в основу другого акту вистави – «Події у селі Заблудівці» і був опублікований в часописі «Культробітник» під назвою «Шпигун»⁵², дає можливість скласти уявлення про літературну вартість і сюжетну канву бодай частини тексту вистави. В реалістичній манері, з непідробним гумором розповідається, як у селі Заблудівці готувалися до зустрічі закордонних гостей, приурочивши до цього пуск місцевої електростанції. Комедійність ситуації досягається за рахунок того, що в цій метушні, проявляючи притаманну часові «пилність», голова сільради приймає одного з членів зарубіжної делегації, німецького селянина, революціонера Ганса Таубе, що відокремився від групи, за «капіталістичного шпійона». Однак все прояснюється з приходом делегації, село електрифікується, і в фіналі звучить бадьора пісня В. Верховинця «Грими, грими, могутня пісне» на слова Д. Загула.

Для нас ця досить прохідна вистава цікава насамперед тим, що дала привід для двох серйозних статей відомого журналіста, одного з редакторів часопису «Нове мистецтво» В. Хмурого. Дещо в іронічному тоні він звертає увагу на дуже серйозні проблеми. «Не важно, що сьогодні „Веселий Пролетар”, по секрету кажучи, немовля, як міряти на „Березиль”. Не важно, що про нього за цілий сезон ніхто не сказав доброго слова. Не важно навіть, що його Йона Шевченко не вважає за театр і не пише про нього рецензій. Важно те, що „Веселий Пролетар” почав з копіювання березилівської „Шпани”, а на середині другого року зробив „Туди й назад”. <...> Остання програма „Веселого Пролетаря” мене наштовхнула тільки на думку про те, що до цього театру треба інакше поставитись, ніж до нього ставились до сьогодні. Мене цікавить в ній передовсім *яскраво позначена потенція росту всіх елементів театру й надзвичайний молодий ентузіазм його робітників* (курсив наш – Г. Б.). І далі В. Хмурий робить надзвичайно точні і важливі висновки. На його думку, «Веселий Пролетар» уже сьогодні зміг би вирости в пристойний театр малих форм лише за двох умов: «перше – не застосовувати його до категорії спеціального клубного театру, – най і зразкового. <...> Друга – переведення театру принаймні взимі на стаціонарну роботу, при вжитку поруч гастрольної системи, не як принципу роботи, а як відповідної ланки в загальній системі обслуговування робітничого глядача»⁵³.

Через два місяці В. Хмурий знову повертається до питання стаціонування і підтримки театру «Веселий Пролетар», засуджуючи скептичне ставлення до нього і пропонуючи своє бачення його реорганізації: підсилення акторського складу, насамперед за рахунок «Березоля», створення нового репертуару та ін. «В особі же режисера Бортника, як знати й по роботі його в «Березолі» і тим же «Веселим Пролетарі», український театр малих форм матиме талановитого керівника»⁵⁴. Буквально в наступному номері часопису «Нове мистецтво» думку про необхідність стаціонування цього театру підтримує і Ю. Смолич: «Експериментальний „театр малих форм” повинен мати для себе і відповідні вигідні обставини роботи. Наспів час говорити про стаціонарну організацію такого типу – поставлену на рейки господарства державного театру. Майбутньому сезону треба поставити завдання створити такий театр в одному з добре устаткованих театральних приміщень»⁵⁵. Однак ця проблема залишиться не вирішеною до кінця існування театру.

У травні, напевно, відбулася якась реорганізація театру, про що свідчать знайдені нами документи. Перший – це заява профспілкового комітету театру «Веселий Пролетар» до Правління Спілки Робмис з проханням «про затвердження трудколективу з *бувшого театру „Веселий Пролетар”*» (курсив наш – Г. Б.) на літо 1928 року на гастрольну подорож по Україні»⁵⁶. Другий – заява актора театру М. К. Волошина від 15 травня 1928 р. з проханням переглянути нараховану йому суму відпускних, де він пише: «*Під час ліквідації театру*» (курсив наш – Г. Б.) з 1/V. 28 р. адміністрацією театру був проведений остаточний розрахунок зокрема зі мною»⁵⁷. Поки що нам не вдалося встановити, що це була за реорганізація, можливо, просто у зв'язку із завершенням сезону (1 травня 1928 р.).

Влітку театр був на гастролях у Миколаєві, Херсоні, Полтаві. У Миколаєві, як повідомляла преса, театр показав 24 вистави і 10 денних концертів по червоних кутках заводу ім. Марті, виступав на робітничих «маївках». По дорозі з Миколаєва до Херсона дав дві вистави у м. Очакові. У Херсоні «пролетарівці» показали 10 вистав по різних клубах та 4 вистави по заводах. У Полтаві відбулося 15 вечірніх і 2 денні вистави, 11 денних концертів. До гастрольного репертуару були включені «Пригоди», «Колотнеча», «Шпана», «Туди й назад», «Землетрус». Одночасно пролетарівці надавали методичну допомогу театральним гурткам клубів. У Миколаєві та в Полтаві, крім того, були влаштовані диспути на тему «Шляхи розвитку українського театру», на яких з доповіддю виступив Я. Бортник. «Ставлення глядачів до театру було не зовсім рівне, – повідомляє невідомий дописувач. – Одні, що звикли до реалістичного або натуралістичного театру, засуджували „незрозумілість та чудність виконавчих прийомів театру“. <...> Це один табір глядачів. У другому можна було знайти здебільшого наш професійний актив і звичайного робітника, що прихильно, а подекуди й захоплено сприймав вистави»⁵⁸.

У першій половині нового сезону (1928/1929 рр.) у театрі відбулися прем'єри. Перша з них – «Пошився у дурні». У невеличкій інформації газета «Вісті» повідомляла, що п'єса М. Кропивницького піде в переробці В. Ярошенка, тобто як і знаменита березільська вистава 1924 р. в постановці Ф. Лопатинського; що режисер Я. Бортник ставить її «в плані класичної оперети, для чого в п'єсу додано більше музики, а старі музичні номери по-новому оброблено. Щоб позбутися шаблонів українського побутового театру, в п'єсу вводиться як дієвий фон зорову і слухову ритміку життя села, а це створює для персонажів п'єси нові ситуації, додає більше змістовності й театральності»⁵⁹.

З єдиної знайденої нами рецензії дізнаємося, що в переробленій п'єсі старі сусіди Кукса і Дранко виведені як сучасні куркулі, а їх наймити – як незаможна радянська молодь. «В постановці режисера Бортника не тільки підкреслено класове розмежування поміж дійовими особами, а скомпановано цікаву бадьору гру буфонадного характеру навколо багатьох місць п'єси. Переробники вставляють по ходу дії багато сучасних дотепів і komponують навколо них окремі, іноді цілком побічні межидії»⁶⁰. Рецензент також повідомляє, що у виставі багато цікавих театральних трюків, пісень і танків, що «режисер і актори, взявши за підставу матеріал з українського старого театру, уїдливо насміхаються над усіма прийомами і манерами театральної гри, над так званою «малоросейщиною»⁶¹. Лінія висміювання старого українського театру була витримана і в сценічному оформленні (прізвиське художника встановити не вдалося – Г. Б.): і в костюмах, і в декораціях: «От, приміром, дерево на кону: 3–4 гілочки, на кожній гілочці 3–4 листочки, зроблені з шифону, і висять на них величезні штучні груші»⁶².

Друга прем'єра – п'єса В. Катаєва «Квадратура кола», яку К. Станіславський назвав «розумним, талановитим жартом»⁶³. Треба віддати належне оперативності театру, оскільки п'єса була щойно написана, і в тому ж 1928 р. з успіхом поставлена у Московському художньому академічному

театрі. Для нас ця вистава цікава насамперед тим, що це був режисерський дебют М. Крушельницького у Харкові. Український переклад зробив М. Йогансен. Відомий на той час критик, оглядач газети «Харьковский пролетарий», зробивши низку зауважень щодо п'єси, писав: «Справжня цінність постановки „Веселого Пролетаря” саме у постановці як такій (курсив у першодруці – Г. Б.) <...> Як актор, Крушельницький має уже своє заслужене місце в українській театральній сучасності, має, що найважливіше – своє виразне творче обличчя. Режисерський дебют Крушельницького дає нам підстави бачити у ньому і *талановитого, і своєрідного режисера* (курсив у першодруці – Г. Б.), вдумливого і наполегливого. <...> Виконавці грають відповідно «школі» Крушельницького. Це, можливо, пригнічує їх акторську індивідуальність, зате надає виставі завершеної стильності»⁶⁴. Оформлював виставу художник В. Шкляєв, який зробив зручне функціональне оформлення, що допомагало режисерові створювати відповідну атмосферу. Кімната студентів була в підвальному приміщенні, з вікна якого виднілася міська вулиця, особливо гарно освітлена у вечірній час, що надавало сценам ліричного забарвлення. Кімнату було розділено на дві частини невеличкою ширмою. Кожна частина закривалася окремою завісою у вигляді простирадла, причому одна відбивала міщанські смаки, а інша – скромні, прості уподобання. Завдяки цьому дію можна було проводити то в одній частині кімнати, то в іншій⁶⁵.

Гарні відгуки про цю виставу знаходимо і у спогадах доньки Я. Бортника – Д. Бабіївни: «Судячи з усього, вистава була хорошою і сподобалась глядачам. Старі театralи згадували її з радісним захватом»⁶⁶. Саме в цій виставі уже акцентовані яскраві акторські роботи: Тоня – Міцкевич, Людмила – Сахарова, Вася – Г. Лойко, Абрам – Францман. І це не дивно, адже М. Крушельницький, сам чудовий актор, досягав вражаючих результатів у роботі з акторами, як покаже згодом його режисерська практика.

Однак змінювалися часи і, насамперед, політична ситуація в Україні. Настав 1929 рік, рік так званого великого перелому. Ще наприкінці березня 1928 р. відбулася I Всеукраїнська нарада в справі театральної роботи при ВУРПС, яка проголосила пролетаріат керівною силою культурного процесу. «Ми повинні настільки розвинути культурну активність пролетаріату, щоб він став на чолі будівництва пролетарської соціалістичної культури в українських формах. Це завдання опанувати культуру, завдання *зробити пролетаріат керівником, керівничою силою культурного розвитку*» (курсив наш – Г. Б.)⁶⁷. Більше того, звертаючись до діячів мистецтва, Рабічев сказав: «Товариші, майте на увазі, що ви мусите працювати перш за все для пролетаріату, що *ви під керівництвом пролетаріату* (курсив наш – Г. Б.) маєте взяти участь в будівництві нової соціалістичної культури»⁶⁸. І навіть М. Скрипник, відомий як ідеолог українізації, найбільш наближена до української інтелігенції людина, змушений був також проголосити: «Театр існує і буде наш. <...> Організувати в театрі робітничого глядача, утворити широку пролетарську опінію в питаннях пролетарського мистецтва,

поставити режисерів, постановщиків, акторів під вплив суспільної думки організованого пролетаріату – це є той шлях, що ми ним ідемо» (курсив наш – Г. Б.)⁶⁹.

Поступово починають згортатися процеси українізації. Компартійна система цинічно не приховувала, що українізація їй потрібна була для просування комуністичних ідей до українського суспільства, для того, щоб український національний рух тримати під своїм контролем. Адже «коли пролетаріат не буде на чолі цього будівництва, тоді на його місце стане хтось інший, і тоді цей інший буде будувати теж українську культуру, але вже не пролетарську, а якусь іншу»⁷⁰. Проте, як тільки влада помітила реальні результати українізації, зростання національної свідомості населення, вона побачила в цьому велику загрозу. «Постала «загроза», що українізація може вдатися, надії на те, що вона задушиться або загине під ударами місцевої бюрократії, виявилися безпідставними. Саме тоді згори, з Москви, дали відбій»⁷¹.

Все це не могло не позначитися і на театральному процесі. Особливо загострилися ці питання на театральному диспуті в червні 1929 р., де «Березіль» піддають огульній різкій критиці, звинувачуючи в різних ухилах, відриві від робітничого глядача і т. ін. Зокрема уже цитований нами Н. Рабічев категорично заявив: «Але коли театр «Березіль» зводить свою роботу до „Алло, на хвилі“, до „Мини Мазайла“, коли найкращою, найсучаснішою виставою цілого року є „Змова Фієска в Генуї“, коли нічого більше близького до нашої боротьби та будівництва цей театр не може організувати – це вже прикро»⁷². І вже зовсім як вирок: «...Той театр, на який ми найбільш покладаємо надії, театр „Березіль“ нас не задовольняє сьогодні»⁷³.

Звісно, що тенденції заполітизованості, зведення театру до службової ролі – бути знаряддям партії для поширення політичного впливу на маси, – торкнулись і «Веселого Пролетаря», тим більше, що по суті це було закладено в саму його естетичну природу, що йшла від «живої газети» і синьоблузного руху. Тож відголоски червненого диспуту 1929 р. зачепили і театр «Веселий Пролетар», тим більше, що його завжди офіційно чи неофіційно вважали філією «Березоля». Саме тому, напевно, Г. Самарський пише: «Будьмо одверті: здається, що його („Березоля“) самозакоханість заколисала і він спочиває „на лаврах“ з гідним себе витвором – „Веселий Пролетар“ <...> Тепер глядач мусить сам приходити до театру й упливати на свою психіку (дивлячись на малахіянство з оперетковими частівками „Веселого Пролетаря“, од яких, кажуть робітники, їм дуже невесело)»⁷⁴.

У лютому 1929 р. «Веселий Пролетар», реагуючи на критику, показує нову виставу-огляд «Спокійно, знімаємо», в якій звертається до висвітлення різних проблем життя робітників. «Треба, безумовно, вітати, що театр у виставі зачіпає найактуальніші питання робітничого життя: прогульщик, боротьба з пияцтвом, самокритика, боротьба з міщанськими впливами <...> треба за всяку ціну підтримувати цей напрямок театру на робітничу тематику, на радянську злободенність», – відгукнувся відразу Л. Болобан⁷⁵.

Як повідомляла преса, «літературний матеріал різних авторів змонтував і доповнив зав. літературною частиною театру В. Чечвянський»⁷⁶. (В. Чечвянський [справжнє прізвище Губенко] – брат Остапа Вишні). Музику до вистави писали Б. Крижанівський та Д. Клебанов. Художнє оформлення Є. Товбіна.

Вистава складалася з 20 окремих сценок, об'єднаних між собою двома ведучими-фоторепортерами Ве і Пе (Ве – Веселий, Пе – Пролетар), ролі яких блискуче виконали провідні актори театру Г. Лойко і Францман. Цікаво, наскільки ідея створення такої вистави була оригінальною і самостійною, оскільки у січні 1925 р. під такою ж назвою, але з зовсім іншим текстом, відбулася прем'єра в Московському театрі сатири (автори А. Арго, М. Адуєв, В. Тіпот і Д. Гутман)⁷⁷.

Говорячи про харківську виставу, С. Гец наголосив, що «Спокійно, знімаємо» вирішено (режисер Я. Бортник) у відверто естрадному плані і є поєднанням окремих номерів, які можуть існувати і в розрізненому виконанні. «Незважаючи на велику кількість номерів (до 20) і різноманітності жанрів, вони все ж таки пов'язані між собою загальним постановочним стилем, насиченим життєрадісною та тонкою іронією»⁷⁸.

Сценічна площадка нагадувала велику фотокамеру, яка фіксувала все найбільш злободенне і цікаве, а веселі фотографі-конферансьє проявляли ці фотознімки. Вистава була насичена куплетами, монологами, піснями, танками. Серед сценок була навіть опера-буф, як спроба використати оперні форми в жанрі мініатюри, за літературну основу опери взято байку Валера Пронози (В. Блакитного) «Директор і хробак» (музика Б. Крижанівського)⁷⁹. Л. Болобан, роблячи висновки з приводу побаченого, напише: «Три роки роботи театру показали, що театр росте й росте дуже швидко. Позаду лишаються старі побоювання, що театр перетвориться на живу газету, зіб'ється на беззмистовну агітку. А ця вистава доводить, що театр глибоко відчуває перше своє завдання – винести на кін робітничу тематику й таким чином *відкидаються нові можливі ухили* (курсив наш – Г. Б.)»⁸⁰.

Закінчивши зимовий сезон 1928/29 р. у квітні, театр виїхав на тривалі гастролі по містах Донбасу – Алчевськ, Луганськ, Сталіно, Маріуполь, Макіївка, Артемівськ. Обслуговуванню робітничих районів надавалося великого значення. Тому преса детально висвітлює маршрути театру, його громадську роботу – творчі зустрічі на шахтах, заводах, в клубах, обмежуючись загальними фразами на зразок того, що «театр іде новими пролетарськими шляхами», «клуби робітників побачили нові театральні засоби, придатні для клубної сцени», «театр цей життєвий, пашиє сучасністю і зрозумілий робітникам»⁸¹. Головний «висновок», який робить дописувач: «Певно, з того часу, як побував у тому чи іншому місці театр, там уже не з'явиться постановка „українська“, де домінує соняшник, сині шаровари, як то було подекуди досі»⁸². Тобто йде цілеспрямоване нищення української класичної спадщини, крім осучасненої.

Після короткого відпочинку з 1 жовтня театр розпочинає підготовку до нового сезону 1929/1930 рр. У хроніці часописів знаходимо повідомлення,

що в театрі нещодавно відбулися дві прем'єри – вистави-огляди «Дозвольте вас угробити» (режисер І. Рєпнін, художник Н. Г. Генке-Меллер, музика Б. Крижанівського) і «Ристю і чвалом» (режисер Я. Бортник). Щодо першої вистави, то повідомлялося, що вона мала характер антирелігійної пропаганди і що її прем'єра відбулася в клубі будівельників⁸³.

В основу другої вистави, яка мала ще одну назву «Легка кавалерія», було покладено декілька сучасних водевілів авторів В. Суходольського, В. Чечвянського, Антоші Ко [Анатолія Гака] і самих «пролетарців» – майстерні літературного оформлення⁸⁴. У виставі підіймалися проблеми самокритики, боротьби з пияцтвом, хлібозаготівель, радапарату, китайських подій. В цій же замітці знову ставиться питання про стаціонування театру і повідомляється, що міськрада передає «Веселому Пролетареві» приміщення колишнього театру «Модерн». «Коли театр матиме це помешкання, тоді він розгорне свою роботу, утворивши три акторські групи: базову, клубну й естрадну. <...> При театрові в новому помешканні намічено утворити семінар клубно-драматургічної роботи»⁸⁵.

У 1929 р. сталася ще одна подія – головний режисер Я. Бортник нарешті залишає «Березіль» і повністю віддається роботі у «Веселому Пролетарі». Чи то він прислухався до зауваження Й. Шевченка, який незадовго перед тим написав: «На перешкоді роботі театру стало те, що він досі не мав керівника, який би віддавав йому весь свій час і знання. „Веселим Пролетарем” керує реж. Я. Бортник, що одночасно працює й у театрі „Березіль”. Робота на такі два відповідальні фронти, звичайно, не по силі молодому режисерові»⁸⁶. Є й інші думки, які свідчать про те, що Я. Бортник залишив «Березіль» через «творчі суперечності» з Л. Курбасом⁸⁷. Можна навести й ще деякі аргументи щодо їх непростих стосунків, але це вже тема окремого дослідження. Нам здається, що Л. Курбас, який покладав великі надії на цей театр, до організації якого він доклав великих зусиль, з часом все більше розчаровується в його діяльності, насамперед, через те, що театр все більше зводять до службової ролі по обслуговуванню робітничої аудиторії, що через відсутність стаціонарного приміщення, пересувний характер діяльності і велику виробничу завантаженість він так і не став експериментальною сценічною базою для молодого режисури «Березоля».

У грудні 1929 р. Бортник розпочинає роботу над програмною виставою п'єси «Постріл» О. Безименського, що широко йшла в тодішніх радянських театрах. Лише на Україні вона була поставлена у театрі ім. І. Франка (реж. Г. Юра), Дніпропетровському театрі імені Т. Г. Шевченка (реж. І. Терент'єв), Одеській держдрамі (реж. М. Терещенко) та ін. П'єса приваблювала театри, насамперед, своєю актуальністю, оскільки торкалася проблем виробничих і людських взаємин в робітничому колективі: з однієї сторони – ударна комсомольська бригада, що бере на себе підвищені зобов'язання, а з іншої – бюрократизм, пияцтво, байдужість, які перешкоджають цьому.

У відгуку на прем'єру вистави в харківському театрі «Веселий Пролетар», що відбулася 12 квітня 1930 р., невідомий автор, що сховався за ініціалами А. Т., писав: «Од узагальнених, дещо безтурботних, дещо сатиричних комедій

„Веселий Пролетар” перейшов у своїй роботі до речей відповідальних»⁸⁸. Втім, у дописувача були і серйозні зауваження, які, на його думку, йшли від того, що театр поки що не переборов принципи малих форм. Від цього деякі негативні постаті змальовані «з перебільшеною карикатурністю» і, навпаки, окремі ударники – в «оперетково-пейзанському ключі»⁸⁹. До позитивних моментів вистави автор відносить оригінальну режисуру Я. Бортника та оформлення художників Є. Товбіна та Д. Власюка, темпераментну музику Д. Клебанова. Від себе додамо, що харківська вистава йшла у перекладі М. Семенка, який, дотримуючись авторського тексту, по суті зробив свій оригінальний поетичний твір. «„Постріл” – це рішучі кроки уперед, що наблизили „Веселий Пролетар” до соціальної тематики нашої сучасності», – стверджує дописувач⁹⁰.

«Веселий пролетар» перебував на гастролях у Дніпропетровську і на Криворіжжі, коли його терміново відкликали і послали разом з харківським Червонозаводським театром до Москви на Першу Всесоюзну Олімпіаду мистецтв народів СРСР.

У Москві театр показав дві свої останні вистави – «Спокійно, знімаємо» і «Постріл». Як стверджує С. Гец, «з усіх театрів, що приїхали на Олімпіаду, до українців виявився ледве чи не найбільший інтерес. Вистави харківських театрів пройшли з аншлагами. На виставі „Постріл” був автор п’єси О. Безименський, якому вистава сподобалась. При цьому автор відзначив ряд моментів, які його більше задовільняють, ніж відповідні моменти в ставленні „Пострілу” Ленінградським ТРОМом та іншими російськими театрами»⁹¹. На виставі «Веселого Пролетаря» відгукнулось багато газет і журналів: «Правда», «Вечерняя Москва», «Рабис», «Рабочий и театр», «Цирк и эстрада» та ін. Скажімо, дописувач ленінградського журналу «Рабочий и театр», порівнюючи «Синю блузу» і «Веселий пролетар», відає перевагу останньому. Точно визначивши різницю в художньому методі двох колективів, яка, на його думку, полягала в тому, що синьоблузники «були й лишаються зараз передусім естрадниками», а «Веселий Пролетар» з перших кроків «поставив перед собою завдання акторського збагачення малого видовища», він робить такий висновок: «Цей синтез збагатив виразні ресурси й драматичну культуру „Веселого Пролетаря”, зберігши в той же час в його досвіді специфічні видовищні навички та комозиційні принципи малої сцени»⁹².

Щодо оцінки безпосередньо вистави «Постріл», то цей же автор сказав, на наш погляд, найголовніше: «„Веселий Пролетар” і його художній керівник т. Бортник зуміли сказати в ставленні „Пострілу” своє власне слово»⁹³.

Звернемось до офіційної оцінки «Веселого Пролетаря» журі Олімпіади, до складу якого, за свідченням Д. Бабіївни, входило по два представники від кожної з республік, і від України це були Л. Курбас та Н. Рабічев, тепер уже відповідальний працівник відділу мистецтв НКО⁹⁴.

Зважаючи на надзвичайну важливість цього документа для подальшого розуміння розвитку подій, дозволимо собі викласти найголовніше. Відзначивши спочатку, що театр цілком відповідає завданням радянського

театру сатири, що на відміну від низки інших театрів цього жанру, він переважно користується політично-актуальним драматургічним матеріалом, більше того, підкресливши високий рівень театральної культури в режисурі, хорошу технічну оснащеність акторського складу, журі все ж радить театрові:

«стати інструктивним і показовим центром створення малих форм для самодіяльних гуртків»;

«більше використовувати у своїй роботі *прийомів самодіяльного театру*» (курсив наш – Г. Б.);

«зменшити запозичення форм європейського ревію і оперети та ін.».

Підсумковий висновок був таким: «"Веселий Пролетар" – театр потрібний, який проводить важливу і корисну роботу засобами гарної художньої якості. виправлення вказаних недоліків ще більше зміцнить його значення як радянського театру сатири, який стоїть на межі самодіяльного і професійного театрів» (курсив наш – Г. Б.)⁹⁵. В офіційній пресі участь театру у цій Олімпіаді подавалася як великий успіх, як перемога, але остаточний висновок журі про балансування театру на межі самодіяльного і професійного не міг задовольнити такого талановитого режисера, як Я. Бортник. У його інтерв'ю, після повернення з Москви, звучить більше критичних ноток, в основному на адресу організаторів Олімпіади, ніж оптимістичних⁹⁶.

Напередодні нового театрального сезону 1930–1931 рр. Я. Бортника несподівано призначають головним режисером Державної Української музичної комедії (ДУМК), що розпочала свою діяльність восени 1929 р. Власне, була зроблена «рокіровка», оскільки Б. Балабана, який очолював ДУМК, було переведено режисером до театру «Веселий Пролетар».

Правда, як свідчать спогади О. Буревій, доньки К. Буревія, влітку 1930 р. Я. Бортник поставив ще ревію Костя Буревія «Опортунія». «Ця вистава, – стверджує вона, – мала великий успіх. „Опортунія” йшла цілий тиждень, а потім театр виїхав на гастролі до Донбасу»⁹⁷. Ця інформація розходить певним чином з тією, яка подавалася тогочасною харківською пресою: «Свій зимовий сезон театр малих форм „Веселий Пролетар” закінчив у Харкові в квітні, поставивши двічі свою чергову прем'єру „Постріл”. <...> На жаль, театр не міг показати своєї нової оригінальної роботи в широких розмірах, бо умови роботи його були для цього несприятливі. <...>. Театр виїхав у гастрольну подорож по Донбасу та інших промислових містах України, – читаємо у хроніці часопису «Червоний шлях»⁹⁸. І жодного слова про ревію «Опортунія».

Аналогічне повідомлення читаємо і в часописі «Мистецька трибуна» – де також не згадується про «Опортунію»⁹⁹. Правда, зі статей Т. Гончаренко¹⁰⁰, О. Галонської¹⁰¹, а також з деяких повідомлень преси ми дізнаємось про «огляд-ревію», «політичне ревію». Можливо, йшлося про «Опортунію».

О. Буревій згадує, що сценарний хід був побудований на тому, що Ляш і Свинка, герої березільської вистави «Алло, на хвилі 477», повертаються до Харкова і привозять нове ревію. Доки публіка зустрічає, вітає їх,

а вони вихваляють привезену виставу, валізи, в яких ревію заховане, крадуть Чемберлени. Лящ і Свинка починають розшукувати злодіїв, щоб відібрати ревію. Так вони потрапляють у різні ситуації, зустрічаються з багатьма людьми – бюрократами, прогульниками, летунами. Ці зустрічі й були, власне, вставними сценками, які заповнювали виставу. Ставили «Чотири Чемберлени» В. Скляренко й Б. Балабан. Гнат Хоткевич ставив «Коломийки», музику писав Ю. Мейтус, оформлення В. Меллера¹⁰².

Але чи не йшлося в цих спогадах про виставу «Чотири Чемберлени» в театрі «Березіль», поставлену у квітні 1931 р. тією ж постановочною групою, за виключенням Г. Хоткевича? (Його, як і К. Буревія, А. Горбенко, автор монографії «Харківський театр імені Т. Г. Шевченка», що вийшла друком у 1979 р., міг не згадувати з відомих причин – як репресованих). Тим більше, що спогади О. Буревій-Яценко, опубліковані в часописі «Український засів» (1993, ч. 2), мають назву «Про виставу “Чотири Чемберлени”»¹⁰³.

Крім цього, О. Буревій наводить як виконавців акторів-березільців Н. Ужвій, Д. Мілютенка, які не працювали у «Веселому Пролетарі». Все це вимагає додаткового дослідження.

Після приїзду з Москви «Веселий Пролетар» недовгий час працює в приміщенні колишнього Ділового клубу в Харкові для міського глядача оскільки, як правило, театр працював переважно в робітничих клубах на околицях міста.

З'являється повідомлення, що на посаду художнього керівника театру запрошено Леся Курбаса, а на посаду художника – В. Меллера. За театром було закріплено приміщення клубу працівників зв'язку, де він щомісяця міг показувати по 12 вистав, а також по 6 вистав у клубах металістів і «Харчосмаку», але на ці приміщення претендували ще три театри, у зв'язку з чим невідомий автор з обуренням писав: «Як можуть чотири театри (Червонозаводський, ім. Революції, „Веселий Пролетар” та театр для дітей) та три клуби (Харчосмак, Металістів і Будівельників) на порозі сезону не знати, де вони мають працювати й кого й чим обслуговувати?»¹⁰⁴.

Повідомлялося також, що акторський склад театру «Веселий Пролетар» було збільшено на 15 осіб, перетворено оркестр з малого симфонічного складу на джаз. В театрі було створено репертуарну комісію та літературну майстерню, оскільки всі спроби замовлення творів письменникам-гумористам нічого не давали¹⁰⁵.

Здавалося б, життя більш-менш налагоджується. До керівництва театру прийшов сам Л. Курбас. Але чи міг Курбас в цей час займатися «Веселим Пролетарем»? Адже хмари, що зібралися над ним і «Березолем» після червневого диспуту 1929 р., не тільки не розвіялися, але ще більш згушувалися. Л. Курбас не міг цього не відчувати. Виступаючи перед колективом театру «Березіль» 31 травня 1931 р., він сказав: «Майте на увазі, товариші, хто з вас читає журнали, знає, що за боротьба ведеться і прибирає надто потворних форм, наближається до голого цькування, до простого обпльовування, коли зважити те, що до нас доходить із досить авторитетних не по політичній лінії, із досить репрезентуючих певних джерел, які репрезентують ставлення

деякої частини нашого громадянства, і зокрема, деяких мистецьких кіл, до «Березоля», то ясно, що я мушу рахуватися з можливістю, що, може, й мені доведеться відійти від «Березоля» раніше чи пізніше. Війна ведеться проти моєї особи»¹⁰⁶.

Після «Диктатури» І. Микитенка, єдиної вистави, яку здійснив Л. Курбас у 1930 р. у «Березолі», він розумів, що потрібно поставити якусь програмну роботу, яка «повинна бути чимсь, що на багато верств повинна приблизити наше театральне мистецтво, «Березіль» до того, чим повинне бути, на думку пролетаріату й комуністичної партії, пролетарське мистецтво. <...> Щоб це розв'язати, треба з собою повозитись і повозитися з театром. <...> Я особисто відійшов від щоденної роботи, більше займався педагогікою, більше займався тим, чим я повинен займатися через те, що становище театру не найкраще назовні»¹⁰⁷. Тож, коли читаємо, що виставу п'єси «Комуна в степах» М. Куліша у театрі «Веселий Пролетар» поставив Л. Курбас, то піддаємо це сумніву, незважаючи на те, що про це пише у своїх спогадах провідна акторка театру Л. Романенко¹⁰⁸ і деякі дописувачі. Навпаки, інші, як, скажімо, Л. Болобан, однозначно писали, що виставу поставив Б. Балабан. Найближче до істини, на нашу думку, був С. Гец, який стверджував, що вистава, як і вся підготовча робота до відкриття сезону у «Веселому Пролетарі», проводилася під керівництвом Л. Курбаса, що позначилося на підвищенні якісного рівня продукції театру¹⁰⁹. «Ознака великої художньої культури помітна й на загальній обробці спектаклю, і на його зовнішньому оформленні <...> Актори „Веселого Пролетаря” показали на цій прем'єрі, який чималий крок уперед зробили вони в своєму творчому зростанні»¹¹⁰.

Режисер Б. Балабан вирішує виставу «Комуна в степах» крізь призму театру малих форм (кожний акт нібито окрема, закінчена мініатюра), і знайшов для цього багато яскравих театральних прийомів – гра з речами, суто естрадне подання реплік, дотепне розв'язання деяких сценічних ситуацій і т. ін. Ще два рецензенти, статті яких нам вдалося знайти, – Л. Болобан та дописувач, який сховався за підписом Вл. Н., – принципово розійшлися думками. Якщо перший пише, що «режисер (Б. Балабан) сліпо пішов за автором і не намагався навіть наблизити авторів текст до сучасності»¹¹¹, то анонімний автор стверджує, що «Б. Балабан переконливо показав, що нема старих п'єс, а є старе ставлення до п'єс. <...> Старий матеріал ожив завдяки творчості театру. <...> Ретельно, зі смаком опрацьовані сцени, цікаве оформлення, пристосоване до будь-якої клубної сцени, хороша гра акторів – все це яскраві показники зросту “Веселого Пролетаря”»¹¹².

На початку січня 1931 р. театр виїхав на гастролі по Донбасу, де показував «Комуна в степах», «Постріл» і ревію «Колодий вінегрет» (що за вистава – встановити не вдалося). Театр розпочав роботу над «Кадрами» І. Микитенка. Але це вже був початок кінця. На початку 1931 р. питання про роботу театру слухалося на Секретаріаті ВУРПСу. Відзначаючи певні досягнення театру, секретаріат констатував, що «Веселий Пролетар» «все ж не спромігся організувати постійного керівництва темафорним рухом

по підприємствах найбільших міст»¹¹³. Вперше з'явилося повідомлення: «"Веселий Пролетар намічено відрядити до Донбасу на довгий час з тим, щоб він *стало* (курсив наш – Г. Б.) обслуговував його шахти, заводи і підприємства»¹¹⁴. З наступного повідомлення дізнаємося, що театр після подорожі по Донбасу реорганізувався, тимчасово гратиме в Харкові, а далі виїздить на *стале* (курсив наш – Г. Б.) обслуговування Донбасу »¹¹⁵.

Офіційне пояснення цього через пресу було таке: брак приміщення¹¹⁶. Однак, причини, на наш погляд, були набагато серйозніші і глибші. Справа в тому, що розформування, знищення робітничих пролетарських театрів набрало загальнодержавних масштабів. «30-ті роки стали часом ліквідації усіх робочих, усіх революційних, усіх червоних театрів (лише один московський Театр Революції протягнув до 1942 року, коли був перетворений в черговий безликий Театр драми)», – писав один із найавторитетніших дослідників театру цієї доби Д. Золотницький¹¹⁷. При цьому іронічно додавав: «У час розгону Пролеткульту і РАПП нападки на робочі революційні театри ставали прикметою хорошого тону»¹¹⁸. На думку Д. Золотницького, це відбувалося трьома варіантами: перший – найбільш безкровний, коли просто змінювали назву театру; другий – примусове злиття двох несхожих колективів, часто абсолютно протилежних за своєю природою, з метою нівелювання обох і, нарешті, третій – пряма ліквідація театру, як це сталося, приміром, з театром ім. Вс. Мейерхольда¹¹⁹. Був ще один варіант, який майже точно відображає ситуацію з «Веселим Пролетарем»: «Під бравурні звуки оркестру і з піднятими знаменами небажану трупу, відряджали у тривалу шефську поїздку – на новобудівлі Уралу, до шахтарів Донбасу, в бойові частини Особливої Червонопрапорної Далекосхідної армії. <...> Закінчувався термін почесного відрядження. Колектив повертався додому – і ставало зрозуміло, що дому у нього давно вже немає...»¹²⁰. Приблизно так сталося і з харківським театром «Веселий Пролетар». Згідно з постановою Народного комісаріату освіти від 28 грудня 1930 р. «Про організацію театральної справи» він був дислокований на Донбасі (в системі театру)¹²¹.

Слід наголосити, що тенденції, які так яскраво виявилися у Росії і про які шойно йшлося, в Україні «підігривалися» боротьбою з націоналістичними ухилами. Тільки що «відгримів» процес СВУ – неіснуючої Спільки визволення України. Продовжувалося цькування «Березоля» і особисто Леся Курбаса.

При збереженні зовні українізації, з театру витравлювалося все справді українське, і він дедалі більше зводився до службової ролі заполітизованого чинника ідеологічного, політичного впливу на маси.

У цьому контексті дозволимо собі висунути ще одну гіпотезу. Театр «Веселий Пролетар» перевели, а по суті знищили ще й тому, що всесильний І. Микитенко вирішив у Харкові, тодішній столиці України, відкрити, на противагу «Березолеві», ще один український театр – театр Революції ім. ХОРПС з розміщенням його у клубі «Харчосмак» (вул. ім. Карла Маркса), саме там, де ще недавно планували станціонувати «Веселий Пролетар». Переведений на Донбас, «Веселий Пролетар», як пересувний театр, швидко розчинився у вирі того буремного часу.

Так, волею партійного керівництва, часто далекого від мистецтва, був знищений ще один із перспективних творчих колективів, що міг стати поряд із «Березолем» експериментальною лабораторією пошуку нових сценічних форм, відкрити багато нових імен акторів, режисерів, сценографів, драматургів.

При всій складності, недовговічності і суперечливій діяльності «Веселого Пролетаря», він залишив помітний слід у національній театральній культурі насамперед як перший український театр малих форм. За його прикладом подібні театри було організовано в різних містах України: Києві, Одесі, Полтаві, Запоріжжі та ін. Колишні актори та режисери «Веселого Пролетаря» плідно працювали в різних харківських театрах, зокрема І. Маківський, Л. Романенко, М. Авах, Францман, Н. Малігрант, Г. Лойко, Н. Іванов – в театрі музкомедії, М. Волошин – в російській драмі, Н. Лихо – в «Березолі», М. Травінська – в театрі для дітей. З-поміж них Григорій Лойко у повоєнних десятиліттях працював у Київському театрі оперети, здобув почесне звання заслуженого артиста України (1951 р.)

¹ Український драматичний театр. – К., 1959. – Т. 2. – С. 282.

² Казимиров О. А. Народний театр політичної агітації / О. А. Казимиров. – К. : Мистецтво, 1977. – 88 с.

³ Гончаренко Т. «Веселий Пролетар» : (Харківський театр малих форм. Спроба історичної реконструкції) / Т. Гончаренко // Переступи порог бібліотеки : Харьк. гор. спеціалізер. муз. театр. б-ка ім. К. С. Станіславського (1955–2005) : Юбілейн. сб. – Х., 2006. – С. 334–349.

⁴ Галонська О. І. Харківський театр «Веселий Пролетар» на Всесоюзній олімпіаді мистецтв у Москві / О. І. Галонська // Культура України. – Х., 2009. – Вип. 26. – 176–186 ; Галонська О. І. Темафорівський рух як складова частина мистецького життя Харківщини кінця 1920-х – початку 1930-х років / О. І. Галонська // Вісник Харьк. Держ. академії культури. – Х., 2009. – Вип. 9. – С. 13–321.

⁵ Веселовська Г. І. Український музичний театр «малих форм» першої половини ХХ століття / Г. Веселовська // Науковий вісник Нац. муз. академії України. – К., 2010. – Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. – С. 110–125.

⁶ [Лопатинський Ф.] Театр-цирк і навпаки / [Ф. Лопатинський] // Вісті ВУЦВК. – 1928. – 28 листоп. – Підпис : Ф. Л.

⁷ Смолич Ю. «Шпана» в «Березолі» / Ю. Смолич // Нове мистецтво. – 1926. – № 26. – С. 8.

⁸ Курбас Л. Доповідь про поїздку в Харків / Л. Курбас // Філософія театру / Лесь Курбас. – К., 2001. – С. 660.

⁹ Курбас Л. З листа до Ю. Озерського / Л. Курбас // Філософія театру / Л. Курбас. – К., 2001. – С. 662.

¹⁰ Курбас Л. До переведення «Березоля» в Харків / Л. Курбас // Філософія театру / Лесь Курбас. – К., 2001. – С. 662.

¹¹ Державний театральний, музичний і кіномистецтва України. – Фонд : Недіючі театри. – №9184. – 1-й Держ. Театр Сатири УРСР. План праці театру на 1926/27 рр.)

- ¹² Утворення української живої газети // Робітнича газета : Пролетар. – 1927. – 4 січ.
- ¹³ Український переїзний театр «Веселий Пролетар» // Комуніст. – 1927. – 25 берез. – Підпис: В. К.
- ¹⁴ Український пересувний театр ХОРПС // Червоний шлях. – 1927. – №1. – С. 301.
- ¹⁵ Бортник Я. Яким шляхом піде «Веселий Пролетар» / керівник театру тов. Бортник // Робітнича газета : Пролетар. – 1927. – 26 берез.
- ¹⁶ Завдання театральної роботи профспілок : Промови та резолюції I Всеукр. наради в справі театр. роботи при ВУРПС, 20–24 берез. 1928 р. / ВУРПС, Культурно-освітній відділ. – Х., 1928. – С. 41.
- ¹⁷ Там само. – С. 41.
- ¹⁸ Бортник Я. Яким шляхом піде «Веселий Пролетар» / керівник театру тов. Бортник // Робітнича газета : Пролетар. – 1927. – 26 берез.
- ¹⁹ Там само.
- ²⁰ Там само.
- ²¹ Там само.
- ²² Мар'ямов О. «Веселий Пролетар» // Робітнича газета : Пролетар. – 1927. – 26 берез. – Підпис: Ол. Мар.
- ²³ Там само.
- ²⁴ Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові / Й. Шевченко // Критика. – 1928. – № 5. – С. 135.
- ²⁵ Смолич Ю. «Шпана» в «Березолі» / Ю. Смолич // Нове мистецтво. – 1926. – № 26. – С. 8.
- ²⁶ Єрмакова Н. Київський період березільської біографії Януарія Бортника / Н. Єрмакова // Мистецтвознавство України. – К., 2007. – Вип. 8. – С. 160–166.
- ²⁷ Там само. – С. 164.
- ²⁸ Там само. – С. 166.
- ²⁹ Театр сатири «Веселий пролетар» // Вісті ВУЦВК. – 1927. – 9 черв.
- ³⁰ Театр «Веселий пролетар» // Вісті ВУЦВК. – 1928. – 12 квіт.
- ³¹ Уварова Е. Д. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945) / Е. Д. Уварова. – М., 1983. – С. 156.
- ³² Театр сатири «Веселий Пролетар» // Вісті. – 1927. – 9 черв.
- ³³ Гец С. Украинский государственный театр малых форм «Веселий Пролетар» / С. Гец. – Х., 1930. – С. 12.
- ³⁴ Театр сатири «Веселий Пролетар» // Вісті. – 1927. – 9 черв.
- ³⁵ Дарьевич. «Веселий пролетар» / Дарьевич // Культура і побут. – 1928. – 14 квіт. (№ 15).
- ³⁶ Гец С. Украинский государственный театр малых форм «Веселий Пролетар» / С. Гец. – Х., 1930. – С. 11.
- ³⁷ [Дрозд Г.] «Веселий Пролетар» / [Григорій Дрозд] // Нове мистецтво. – 1927. – № 27(13 груд.). – С. 9. – Підпис: Г. Д.
- ³⁸ ДАХО. – ФР-1392. – Оп. 2. – Од. зб.134. –Л 44.
- ³⁹ Там само.
- ⁴⁰ [Дрозд Г.] «Веселий Пролетар» / [Григорій Дрозд] // Нове мистецтво. – 1927. – № 27. – С. 8 – Підпис: Г. Д.
- ⁴¹ Гец С. Театр «Веселий Пролетар» – центральний штаб українського клубного театру : Клубы Украины – равняйтесь по «Веселому Пролетару»! : К гастролям театра по Украине / С. Гец // Пролетарий. – 1929. – 9 июня.

- ⁴² «Пригоди» в театрі «Веселий Пролетар» // Нове мистецтво. – 1928. – № 6. – С. 9.
- ⁴³ Болобан Л. «Пригоди» у «Веселому Пролетарі» / Л. Болобан // Культробітник. – 1928. – № 4 (лютий). – С. 17.
- ⁴⁴ Там само. – С. 18.
- ⁴⁵ Там само.
- ⁴⁶ Шевченко Й. «Веселий Пролетар» / Й. Шевченко // Комуніст. – 1928. – 24 лют.
- ⁴⁷ Там само.
- ⁴⁸ Там само.
- ⁴⁹ Завдання театральної роботи профспілок : Промови та резолюції I Всеукр. наради в справі театр. роботи при ВУРПС, 20–24 берез. 1928 р. / ВУРПС, Культурно-освітній відділ. – Х., 1928. – С. 95–96.
- ⁵⁰ [Дрозд Г.] «Веселий Пролетар» / [Григорій Дрозд] // Нове мист. – 1927. – № 27. – С. 8. – Підпис: Г. Д.
- ⁵¹ Гец С. Украинский государственный театр малых форм «Веселий Пролетар» : К его участию во Всесоюзной олимпиаде искусств / С. Гец. – Х., 1930. – С. 13.
- ⁵² Шпигун / сценарій Х. Шмаїна, текст Бл. П. Ш. // Культробітник. – 1928. – № 7. – С. 16–20.
- ⁵³ Хмурий В. «Веселий Пролетар»: (3 нагоди прем'єри «Туди й назад») / В. Хмурий // Нове мистецтво. – 1928. – № 10-11 (27 берез.). – С. 6–7.
- ⁵⁴ [Хмурий В.] Знову про «Веселий Пролетар» і про стаціонарний театр малих форм / [В. Хмурий] // Нове мистецтво. – 1928. – № 16-17 (трав.). – С. 11. – Підпис: В. Х-рий.
- ⁵⁵ Смолич Ю. Перед кінцем сезону / Ю. Смолич // Нове мистецтво. – 1928. – № 18–19 (червень). – С. 2–3.
- ⁵⁶ ДАХО. – Ф.Р-1017. – Оп. 1. – Од. зб. 406. – С. 11.
- ⁵⁷ ДАХО. – Ф.Р-1017. – Оп. 1. – Од. зб. 406. – С. 8-8 зв.
- ⁵⁸ «Веселий Пролетар» на гастролях // Червоний шлях. – 1928. – № 11. – С. 261–262.
- ⁵⁹ Театр «Веселий Пролетар» // Вісті ВУЦВК. – 1928. – 12 квіт.
- ⁶⁰ Сірий Д. «Веселий Пролетар» / Д. Сірий // Культробітник. – 1928. – № 23–24. – С. 39.
- ⁶¹ Там само.
- ⁶² Там само.
- ⁶³ Цит. за: Катаев В. Собрание сочинений / В. Катаев. – М., 1957. – Т. 5. – С. 648.
- ⁶⁴ Романовский М. «Квадратура круга» : Театр «Веселий пролетар» / М. Романовский // Харк. пролетарий. – 1928. – 28 нояб.
- ⁶⁵ Сірий Д. «Веселий Пролетар» / Д. Сірий // Культробітник. – 1928. – № 23-24. – С. 39–40.
- ⁶⁶ Бабіївна Д. Кілька слів на добру пам'ять Мар'яна Крушельницького / Д. Бабіївна // Просценіум. – 2008. – № 1–2. – С. 54–55.
- ⁶⁷ Завдання театральної роботи профспілок : Промови та резолюції I Всеукр. наради в справі театр. роботи при ВУРПС, 20–24 берез. 1928 р. / ВУРПС, Культурно-освітній відділ. – Х., 1928. – С. 3–4.
- ⁶⁸ Там само. – С. 6.
- ⁶⁹ Там само. – С. 70.
- ⁷⁰ Там само. – С. 44.

⁷¹ Дашкевич Я. Р. Українізація: причини й наслідки / Я. Р. Дашкевич // Слово і час. – 1990. – № 8. – С. 62.

⁷² Рабічев Н. Український театр і робітничий глядач / Н. Рабічев // Культробітник. – 1929. – № 18. – С. 30.

⁷³ Там само. – С. 29.

⁷⁴ Самарський Г. Дещо про театри / Г. Самарський // Забой. – 1929. – № 2. – С. 4.

⁷⁵ Болобан Л. На пролетарський об'єктив : («Спокійно – знімаємо» в театрі «Веселий Пролетар». Ставлення режисера Бортника) / Л. Болобан // Культробітник. – 1929. – № 6. – С. 7–8.

⁷⁶ Прем'єра у «Веселому пролетарі» // Література й мистецтво: додаток до газ. «Вісті ВУЦВК». – 1929. – 17 лют.(№7).

⁷⁷ Уварова Е. Д. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945) / Е. Д. Уварова. – М., 1983. – С. 145.

⁷⁸ Гец С. Театр «Веселий Пролетар» – центральный штаб украинского клубного театра : Клубы Украины – равняйтесь по «Веселому Пролетару!» : К гастролям театра по Украине / С. Гец // Пролетарий. – 1929. – 9 июня.

⁷⁹ Прем'єра у «Веселому пролетарі» // Література й мистецтво : додаток до газ. «Вісті ВУЦВК». – 1929. – № 7 (17 лют.).

⁸⁰ Болобан Л. На пролетарський об'єктив : («Спокійно – знімаємо» в театрі «Веселий Пролетар». Ставлення режисера Бортника) / Л. Болобан // Культробітник. – 1929. – № 6 (березень). – С. 6.

⁸¹ Григорович М. «Веселий Пролетар» подорожує по Донбасу / М. Григорович // Культробітник. – 1929. – № 11 (червень). – С. 28–29.

⁸² Там само. – С. 29.

⁸³ Театр «Веселий Пролетар» : Хроніка // Рад. театр. – 1929. – № 4-5. – С. 82.

⁸⁴ Там само.

⁸⁵ Там само.

⁸⁶ Шевченко Й. До підсумків театального сезону в Харкові / Й. Шевченко // Критика. – 1928. – № 5. – С. 135.

⁸⁷ Томашпільська Л. Олтар скорботи : Театральні діячі України – жертви сталінського терору / Л. Томашпільська // Вітчизна. – 1996. – № 5–6. – С. 67.

⁸⁸ «Постріл» у театрі «Веселий Пролетар» // Робітнича газета : Пролетар. – 1930. – 18 квіт. – Підпис: А. Т.

⁸⁹ Там само.

⁹⁰ Там само.

⁹¹ Гец С. Українські театри на Всесоюзній олімпіаді мистецтв / С. Гец // Рад. театр. – 1930. – № 3–5. – С. 96.

⁹² Цит за: Гец С. Українські театри на Всесоюзній олімпіаді мистецтв / С. Гец // Рад. театр. – 1930. – № 3–5. – С. 100.

⁹³ Там само. – С. 100.

⁹⁴ Бабіївна Д. Кілька слів на добру пам'ять Мар'яна Крушельницького / Дія Бабіївна // Просценіум. – 2008. – Вип. 20–21. – С. 56.

⁹⁵ Решения жюри Олимпиады искусств народов СССР : Украинский театр «Веселый Пролетар» // Сов. театр. – 1930. – № 9–10. – С. 14.

⁹⁶ Тов. Бортник – худкер театру «Веселий Пролетар» // Рад. театр. – 1930. – № 3–5. – С. 74.

⁹⁷ Буревій-Яценко О. Спогади про виставу «Опортунія» / О. Буревій-Яценко // Слово і час. – 1994. – № 8. – С. 8.

- ⁹⁸ Театр «Веселий Пролетар» // Червоний шлях. – 1930. – № 1-2. – С. 107.
- ⁹⁹ Театр «Веселий Пролетар» // Мистецька трибуна. – 1930. – № 5. – С. 23.
- ¹⁰⁰ Гончаренко Т. „Веселий пролетар” : (Харківський театр малих форм. Спроба історичної реконструкції) / Т. Гончаренко // Переступи порог бібліотеки : Харьк. гор. специализир. муз.-театр. б-ка им. К. С. Станиславского: Юбил. сб. – Х., 2006. – С. 342.
- ¹⁰¹ Галонська О. І. Темафорівський рух як складова частина мистецького життя Харківщини кінця 1920-х – початку 1930-х років / О. І. Галонська // Вісник Харк. держ. академії культури. – Х., 2009. – Вип. 9. – С. 19.
- ¹⁰² Буревій О. Спогади про виставу «Опортунія» / О. Буревій // Слово і час. – 1994. – № 8. – С. 8.
- ¹⁰³ Буревій-Яценко О. Про виставу «Чотири Чемберлени» / О. Буревій // Український засів. – 1993. – Ч. 2. – С. 61–65).
- ¹⁰⁴ «Веселий Пролетар» // Мистецька трибуна. – 1930. – № 17. – С. 11.
- ¹⁰⁵ Там само.
- ¹⁰⁶ Курбас Л. Промова перед колективом театру «Березіль» / Лесь Курбас // Філософія театру / Лесь Курбас. – 2001. – С. 793–794.
- ¹⁰⁷ Там само. – С. 793.
- ¹⁰⁸ Гончаренко Т. „Веселий пролетар” : (Харківський театр малих форм. Спроба історичної реконструкції) / Т. Гончаренко // Переступи порог бібліотеки : Харьк. гор. специализир. муз.-театр. б-ка им. К. С. Станиславского: Юбил. сб. – Х., 2006. – С. 343–345.
- ¹⁰⁹ Гец С. Відкриття сезону в театрі «Веселий Пролетар» / С. Гец // Харьк. пролетар. – 1930. – 17 груд.
- ¹¹⁰ Там само.
- ¹¹¹ Болобан Л. «Комуна в степах» / Л. Болобан // Робітничка газета: Пролетар. – 1930. – 11 груд.
- ¹¹² «Комуна в степах» // Пролетарий. – 1930. – 27 дек. – Підпис: Вл. Н.
- ¹¹³ ВУРПС про театр «Веселий Пролетар» // Рад. театр. – 1931. – № 1-2. – С. 99.
- ¹¹⁴ Театр «Веселий Пролетар» // Мас. театр. – 1931. – № 3. – С. 48.
- ¹¹⁵ Театр «Веселий Пролетар» : Хроніка // Червоний шлях. – 1931. – №9. – С. 134.
- ¹¹⁶ «Веселий Пролетар» // Рад. театр. – 1931. – №3. – С.74.
- ¹¹⁷ Золотницький Д. Закат театрального Октября / Д. Золотницький. – СПб., 2006. – С. 165.
- ¹¹⁸ Там само. – С. 273.
- ¹¹⁹ Там само – С. 245–246.
- ¹²⁰ Там само. – С. 440.
- ¹²¹ Про організацію театральної справи : Постанова Народного комісаріату освіти від 28 груд. 1930 р. // Бюлетень НКО. – 1931. – № 2. – С. 28.

ДО ПИТАННЯ ПРО ТЕАТРАЛЬНИЙ ДИСКУРС У СУЧАСНІЙ СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ

У статті розглянуто теоретичну проблему сценічного жанру в практиці сучасного драматичного театру. Автор пропонує звернути увагу на визначення жанру-дискурсу, застосовне в інших мистецтвознавчих сферах, та здійснює аналіз кількох вистав поточного репертуару, користуючись цією дефініцією.

Ключові слова: вистава, жанр, жанр-дискурс.

В статье рассмотрена теоретическая проблема сценического жанра в практике современного драматического театра. Автор предлагает сосредоточить внимание на определении жанр-дискурс, применяемом в других сферах искусствознания, и осуществляет анализ нескольких спектаклей текущего репертуара, используя эту дефиницию.

Ключевые слова: спектакль, жанр, жанр-дискурс.

The article examines the theoretical problem of scenic genre in the modern dramatic theatre. The author proposes to focus attention on the concept of genre-discourse which is applied in other spheres of the art science and analyses, through the use of this concept, several performances of the current repertoire.

Key-words: performance, genre, genre-discourse.

За метафоричним висловом Михайла Бахтіна, категорія жанру постає як зона й поле ціннісного сприйняття і зображення¹. Кожне слово в цьому місткому визначенні само по собі вказує на те, за якими критеріями можливо визначати жанр мистецького твору і якими орієнтирами необхідно керуватися при цьому.

Отже, якщо йдеться про «зону й поле», очевидніше за все мають ся на увазі проблематика і тематика твору, поняття «цінність» само по собі встановлює аксіологічну домінанту у визначенні жанру, а «сприйняття та зображення» вказує на характер організації мистецького твору, орієнтири щодо його суспільного функціонування, певні формально-технологічні особливості. Тобто загалом ідеться про взаємодію трьох основних чинників: сюжетики, аксіології та стилістики.

Не маючи на меті відстежувати онтологію жанрів, мусимо констатувати, що у більшості з мистецтвознавчих дисциплін, зокрема в сфері образотворчого мистецтва, музикознавства, а з філологічних – у літературознавстві, склалася своя доволі розгорнута і прописана типологія жанрів. На перший погляд жанрова система того чи іншого виду мистецтв є сталою й автономною, однак при комплексному розгляді проблеми жанрів у мистецтвознавстві в цілому стає очевидним, що жанрові визначення активно мігрують, запозичуються, дублюються. Приміром, активізацією міжвидової жанрової дифузії, як правило, позначені часи естетичних зрушень, активних мистецьких пошуків: свого роду «жанрова революція» відбувається у Європі наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття, коли композиторам бракує звичних жанрових визначень і вони звертаються до літературних, як-от поема, або до жанрів живопису – пейзаж, а письменники с своєю чергою запозичують у музикантів такі жанрові визначення, як рондо, соната, серенада.

Звичайно ж, є ряд жанрів, які й до цього етапу «великої жанрової міграції» поставали як спільні для кількох видів мистецтв: приміром, балада і пастораль (музика й література), етюд (живопис, музика, література, сценічна творчість), що за своїм первісним визначенням – вправа, а тому саме розуміння його жанрової природи передбачає елемент невикінченості, недовершеності, студіювання. Отже, у сучасному мистецтві та мистецтвознавчій науці на тлі фундаментальної внутрішньовидової розробленості проблеми жанру – чого, зокрема, вартий цілий корпус музикознавчих праць, присвячених цій проблемі², маємо динамічну міжвидову жанрову дифузю.

Поруч із цим, на відміну від теорії драматургії з її чи не найдавнішою жанровою диференціацією, у практиці драматичного театру типологія жанрів залишається невиробленою в принципі. Сталося так, що в переважній більшості в теоретичних розробках з теорії театру сценічні жанри типологізувалися за принципом упослідженості – від жанрів драматургії. За браком місця не маємо наміру актуалізувати полеміку з цього питання, що вже кілька десятків років точиться між істориками, теоретиками театру й драматургії. Адже коли вже цілком очевидним стало явище міжвидової жанрової дифузії, є сенс говорити саме про контамінацію жанрів та нові універсальні жанрові визначення, придатні для всього спектра сучасного мистецтва, практика якого щоразу тільки потверджує розмивання міжмистецьких кордонів.

Уникаючи шляху своєрідної каталогізації сценічних історичних жанрів, якою наполегливо продовжують займатися сучасні як вітчизняні, так і зарубіжні вчені, пропонуємо скористатися в сфері теорії театру уже напрацьованою в інших окремих мистецтвознавчих галузях концепцією жанру-дискурсу. На наш погляд, ця концепція, з одного боку, повною мірою віддзеркалює зазначені М. Бахтіним у визначенні жанру орієнтири, з іншого – вона відображає загальний міжвидовий жанровий рух і,

насамкінець, надає в окресленні жанру та в жанровій орієнтації творчу свободу. Це той випадок, коли теоретик не обмежує, не унормовує діяльність митця, як, приміром, жанрові пропозиції від класицистів XVII ст. Франсуа д'Обіньяка, Нікола Буало, чи від просвітника XVIII ст. Дені Дідро, а дає йому поштовх для творчої ініціативи, руйнування усталених норм, тобто артистичного вільнодумства.

Про жанр-дискурс як про можливий вихід із теоретичного «жанрового тупика» пише і відомий теоретик театру Патріс Паві, зазначаючи: «Щодо сучасної театральної манери викладу, то вона характеризується розмаїттям форм, суцвіттям критеріїв і матеріалів (усі види образотворчого мистецтва). Таким чином, історично успадковані категорії втрачають свою цінність оригінальності. Залишилася тільки типологія дискурсів і способів їхнього функціонування, що дає змогу аналізувати жанри. Отож виникає питання щодо власне сучасної методики визначення жанру текстів і театральних вистав»³.

Залишаючи за дужками докладний розгляд такого багатозначного поняття, як дискурс, візьмемо за основу його найлаконічніше літературознавче визначення, сформульоване французькими літературознавцями (Е. Бенвеністе та його послідовники), де один з аспектів стосується самого акту висловлювання, що відбувається тут і зараз, а другий – того, про що йдеться, певної фабули або історії, що презентується як художня цілісність. Таке розуміння дискурсу зумовлює особливості тлумачення жанру-дискурсу, який по суті є вільним авторським висловлюванням творця з певного приводу, що здійснюється доступними йому мистецькими засобами і визначається трьома вищезгаданими бахтінськими параметрами: сюжетно-тематичним, умовно-образним та емоційно-оціночним. Таким чином, «жанр складається (поза нормами поетик) з сукупності кодифікацій, які свідчать про реальність, репрезентовану текстом; вони також визначають ступінь правдивості дії. Жанр (для читача/глядача вибір прочитання тексту за правилами того чи іншого жанру) вказує безпосередньо на зображену реальність, пропонує систему прочитання твору, засвідчує контраст між текстом і читачем»⁴.

При тому, що в теоретичному аспекті поняття театального жанру-дискурсу в Україні є майже неопрацьованим, практики вітчизняної сцени, і серед них ті, які реально послуговуються семіотичними напрацюваннями, давно вже користуються визначеннями своїх сценічних творів саме через жанр-дискурс. Якщо для прикладу проаналізувати афішні підзаголовки вистав, здійснених на сцені Київського театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, то неважко помітити спорадичне використання принципів жанру-дискурсу: «хроніка пристрасті і гріха» («Анна Кареніна», режисер Е. Митницький), «історичний анекдот» («Корсиканка» режисер О. Лісовець), «містерія кохання за мотивами п'єси „Ой не ходи Грицю...”»

(«Нехай одразу двох не любить...» режисер М. Яремків). Припускаємо, що в даному разі, афішне визначення працює свого роду і як самоаналіз, і як самозахист постановника. Але водночас воно й провідник для глядача, і загальна характеристика висловлювання митця через театральний текст, спосіб організації матеріалу, його тема і навіть ставлення до неї.

На сучасній українській сцені є чимало вистав, що навіть постфактум потребують визначення через жанр-дискурс, принаймні для того, аби здійснити їхній повноцінний аналітичний розбір, який через численні обставини не був зроблений одразу після прем'єр ані театральними журналістами, ані театральними критиками. Зокрема йдеться про дві постанови Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, які, на наш погляд, стали етапними творчими здобутками цього колективу, хоча й мали відносно недовгу та не дуже успішну сценічну історію. Обидві вони, присвячені видатним діячам українського народу – Тарасові Шевченку та Іванові Франку, не відповідають канонам традиційного біографічно-панегіричного спектаклю і відрізняються зосередженістю на особистих лініях життя, принципом сповідальності та інтимізації сценічного дійства.

Вистава «Божественна самотність» за п'єсою Олександра Денисенка «Оксана» була здійснена на сцені Національного театру ім. І. Франка 2003 року режисером Олександром Білозубом, художником Андрієм Александровичем-Дочевським. Автор п'єси, сам кінорежисер, мав власне бачення її сценічного втілення та жанрового вирішення. Зокрема, в одному з інтерв'ю він повідомляв: «Як режисер, я задумував ставити „Оксану” як безперервний хепенінг з великою кількістю персонажів, тобто події мали відбуватися на сцені, потім, залишивши глядацьку залу, глядачі б наштовхувалися на окремі дії п'єси, розігрувані просто у фойє під час антракту. Я розумію, що це неможливо в театрі ім. І. Франка, ні з фінансового, ні з організаційного боку, в наш час взагалі непросто зробити таку постановку. На це я і не розраховував. Був згодний на певні скорочення моєї п'єси. Але в «Божественній самотності» поряд з цікавими режисерськими знахідками наявне таке обрізання мого тексту, через яке втрачається причинно-наслідковий зв'язок, що для глядача повинен бути безсумнівно чітким і логічним, інакше людина просто не розуміє, що відбувається. Тому я назвав би цю постановку своєрідним поетичним монтажем моєї п'єси «Оксана», яка, на мою думку, залишилась нерозкритою в багатьох аспектах. Хоча виставу я не засуджую. Багато акторів грають добре, і режисерське прочитання загалом цікаве. Хоча є і прикрі моменти, приміром, сцена з Костомаровим чи сцена Шевченка з Забілою та Ганною Барвінок. Ці персонажі неправильно потрактовані режисером. Я ніколи не зображав ці видатні українські постаті у гротесковому світлі. На мій погляд, це дуже суттєва режисерська помилка. Ще раз хочу наголосити, що однією з найголовніших ідей моєї п'єси є духовна любов поета до своєї музи, а не

плотська. І у п'єсі немає жодного натяку на Шевченкову хіть чи непогамовне сексуальне бажання, якраз навпаки»⁵.

Зрозуміла річ, що на сцені театру ім. І. Франка не відбулося жодного хеленінгу – ненормативного ігрового дійства родом із альтернативного театру 1970-х рр. – чи то вуличного американського, чи польського від Тадеуша Кантора. Втім, вистава Олександра Білозуба мала свої цілком певні сюжетно-стилістичні та емоційні характеристики, які не в останню чергу визначалися текстом О. Денисенка. На наш погляд, її можна класифікувати як сентиментальний агіографічний роман. Аналізуючи саме такий сценічний жанр-дискурс, зазначимо, що агіографічний принцип, тобто життєпис «канонізованих християнською церквою духовних та світських осіб, що були зразком для вірян»⁶, звісно, не був чужим авторові п'єси, хоча він навмисно, через назву «Оксана», позиціонував свій твір як не про Шевченка*.

Вистава ж «Божественна самотність» композиційно організована режисером у такий спосіб, що є сконцентрованою виключно на Шевченкові. Більше того, всі інші дійові особи постають у ній або змальованими ескізно, з однією домінантною морально-етичною рисою характеру, як, скажімо, брутальна Ликера Полусмакова (Наталя Корпан) чи підступний Честахівський (Анатолій Гнатюк), або гротесково пласкими Микола Костомаров (Володимир Коляда) чи Макаров (Євген Шах). Зрештою, дійсно як достеменно, не плакатно поверхову, а глибинно психологічну тут можна сприйняти лише єдину постать – самого Тараса Шевченка (Петро Панчук), якого режисер разом із виконавцем ролі наділяє справжньою людською чуттєвістю та пристрасністю. Всі ж інші фігури, наче навмисне усунуті за коло, окреслене Шевченковим генієм. Вони, як і більшість простих смертних, є заручниками скороминучих і меркантильних цілей та зазіхань, тому агіографія як сюжетно-тематична характеристика, що також відлунює у назві – «божественна», є правомірною.

Для стилістичного окреслення жанру-дискурсу «Божественної самотності» обрано роман, що є жанром «епічної орієнтації з настановою на вільну і розгорнуту сюжетну оповідь про екзистенціальні конфлікти людини»⁷. Безсумнівно, цей сценічний твір Олександра Білозуба з невірноваженою, оповідною сценічною композицією, великими сценами-монологами тяжіє до наративу. Але є в ньому ще деякі характерні риси, що змушують називати його саме романом.

Не раз цитований вище М. Бахтін генезу роману виводив із орієнтованої на «фамільяризацію світу» «народної сміхової культури». Залишаючи за дужками безліч вагомих теоретизувань щодо жанру роману, зосередимося для окреслення вистави Білозуба, на цій, влучно сформульованій Бахтіним,

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

тезі. Фамільяризована сміхова народна культура представлена в спектаклі як тло для трагічної, розіпнутої фігури Шевченка. Адже у виставі, події якої відбуваються в Санкт-Петербурзі, діють виключно самі українці: співвітчизники Кобзаря у російській столиці займаються комерцією, торгують у шинку і власним тілом на вулицях, охороняють імперський спокій та викладають в імператорському університеті історію «государства Російського». Вони повсюдно смішні у своїй пихатості та зарозумілості, на чому наполягає режисер, трактуючи більшість сценічних образів на межі фолу, через фарсове зниження, комедійність та екзальтованість акторського виконання.

Таке тло у виставі Білозуба, згідно з думкою М. Бахтіна, «висвітлює невідповідності долі свого героя довоколишньому світові». Але романність обраної режисером стилістики унаочнює ще й структура постанови: ключовими в ній є (тут має місце необхідне сценічному творові спрямлення сюжету і відсутність властивої романові сюжетної розгалуженості), два «любовні» епізоди із життя Шевченка. Адже відомо, мелодраматизм, любовна лінія є ознакою класичного роману ХІХ століття*. Більше того, ці два «романи» Шевченка трактуються режисером саме як «романи», тобто у сленговому тлумаченні цього слова, як інтимна інтрижка. Йдеться про сцени Шевченка із Тією, що сама (Оксана Батько), зокрема про «омовіння ніг» і танець із хусткою, чий сценічний виклад є мелодраматичним та розрахованим на виключно емоційне сприйняття. Саме такий характер режисерського рішення ключових сцен спектаклю і дає можливість назвати «Божественну самотність» сентиментальним, чуттєвим романом.

Незважаючи на художньо-образний мінімалізм цього спектаклю, проблема метанаративності жанру роману, тобто поліфонічного, панорамного відтворення дійсності, уповні досягається постановочою групою (художник А. Александрович-Дочевський, музичне оформлення В. Гданського, балетмейстер І. Задаянна). Йдеться про влучні і лаконічні невербальні засоби виразності цієї постанови. У глибині сцени облаштовано гігантську подобу старовинного українського хатнього начиння – жорен, що постають метафорою перемелювання людських доль життя, сприйнятою кожним із критиків на власний розсуд. «На сцені обертається величезне колесо – чи то карусель з іграшковими конячками, чи то жорна, що перемелюють долі. Гнаний роком свого таланту, біжить по колу Шевченко, не може вирватися за межі жорен»⁸. «Крутиться коло сцени – чи то заведена дзига, чи то карусель. Гнаний роком, колом несеться Шевченко. Що це за рух? Вперед, на місці? Ні, скоріше, колами пекла й у пошуках відповіді – який страшніший, той, що всередині, чи той, який оточує, – емоційне поле

* До прикладу романи «Червоне і чорне» Ф. Стендаля, «Мадам Боварі» Г. Флобера.

спектаклю. У сценографії, інтелектуально-лаконічній та образній, є деталь, що сприймається як символ ставлення наступних поколінь до спадщини минулого. До ескізів, картин Шевченка, зображення яких виникають в глибині сцени, немов припечатані круглим тавром стилізовані інвентарні номери. Ось так безпристрасно класифіковані всі періоди життя, усе описано, занесено до реєстрів, на кожний жіночий портрет прикріплений свій номер. Цей порядковий номер – наше ставлення, адже за кожним полотном, кожним рядком Шевченка – його життя, його душа»⁹. «Претензійно скачуть на фанерному коні фанерний козак – „блудний син”, Шевченкова Катерина, гола дівка і сама смерть»¹⁰.

Однак вистава була сприйнята негативно не лише частиною рецензентів, а й почасти публікою, та навіть самими виконавцями, які не уповні погодилися із запропонованим режисером кодом сентиментального агіографічного роману. Виконавець чільної ролі Петро Панчук розповідав: «Через деякий час він (режисер-постановник – Г.В.) сказав, що виокремив з п'єси чотири новели. Якби він цього не зробив, не вирізав з тієї тканини чотири фігури, то разом ми якось би вже покроїли на костюмчик. А він вирізав чотири клапти, і тепер уже з цих клаптів треба було шити піджачок. Якби він цього не чіпав, ми б пошили краший, чисто драматургічний матеріал. А коли він приніс свій варіант п'єси, ми з нього почали витягувати якийсь зміст, якого там немає»¹¹.

Неоднозначним виявився і результат творчої співпраці автора п'єси про Івана Франка «...Посеред раю на майдані два дерева найвищі найпишніші...» КЛІМА (Володимира Клименка) та режисера Володимира Кучинського, над виставою, зробленою на замовлення театру до 150-ліття Івана Франка, що, як передбачалося, постане не як «звіт про соціал-демократичні терзання Каменяра, а як лірична сповідь про поета»¹².

У цьому разі часткове визначення сценічного жанру містилося вже на афіші: спектакль мав підзаголовок «забави з психоаналізу на 2 дії». «І не дарма, – погоджувалася із режисером одна із рецензенток, – подеколи в уста Того, хто нагадує Франка, вкладені репліки, мов із теоретичної праці з психоаналізу, але сам він схожий не лише на національного генія, а й на відомого австрійського психіатра Зигмунда Фрейда»¹³. Водночас, як пояснював сам режисер, під час роботи над виставою йшлося трохи про інше: «формулювання «неосецесійні забави з психоаналізу» народилося в співпраці з художником-постановником Володимиром Кауфманом, тобто я – не одноосібний автор цієї новації в царині жанрів»¹⁴.

Своєю чергою, п'єса КЛІМА, хоча і відсилає до модерністських інтенцій у творчості Франка, за своїми ознаками швидше подібна до плачу – архаїчного жанру, присвяченого конкретному реальному померлому, з обов'язковим лірико-трагічним героєм, який бере свій початок у давньогрецькій трагедії, а не до сецесійної інтелектуально-чуттєвої драми. Крім того, за змістовним

наповненням цей плач не є психоаналітичним, тобто тут і натяку немає на психоаналіз, а є лише унаочнення одного, із виокремлених Фройдом, особистісних захисних механізмів – сублімації. А оскільки події цього драматичного твору відбуваються в лікарні для душевнохворих – так подаються епізоди останнього року життя Івана Франка, коли він, знесилений численними хворобами, перебував у військовому шпиталі, звідки час від часу, в полоні марень і видінь, намагався втекти, то цей сублімаційний плач можна було б визначити як психоневрологічний, де останнє відноситься до сюжетно-тематичної сфери. Своєрідним доказом саме такої жанрової природи цього твору можуть бути й слова актора Остапа Ступки, який відмовився зіграти роль Івана Франка: «Настільки потужний спротив у душі викликала ця роль <...> Мабуть, у моїй підсвідомості уявлення про Івана Яковича як про романтика перебороло запропонований матеріал, де письменника представлено хворим і нікому не потрібним»¹⁵.

Отже, запропонувавши свій сценічний жанр-дискурс «неосецесійні забави з психоаналізу», Володимир Кучинський за правом постановника відмовився від первісної ідеї КЛІМА: замість плачу – забави, замість сублімації у божевільні – панський неосецесійний психоаналіз. Менше з тим, міняючи акценти, як емоційно-чуттєвий знак свого спектаклю режисер обирає відомий романс Анатолія Кос-Анатольського «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», написаний на слова Франкового вірша зі збірки любовної лірики «Зів'яле листя». Вочевидь, за своїми сюжетно-змістовими характеристиками ця лірична пісня ніяк не може бути співвіднесена з психоаналізом, а за мелодійними ознаками твір А. Кос-Анатольського дуже нагадує баркаролу – первісно, пісню венеціанських гондольєрів, твір, спокійний ритмічний рисунок якого, подібний до гойдання човна на воді, навіть трохи заколисує. Звісно, баркарола з її ясным непретензійним ліризмом і світлим сумом є також стилістично невідповідною сецесії. Відтак сецесія, як можливий умовно-образний чинник, що відсилає до певних стилістично-формальних ознак, що справді проступають завдяки сценографічно-візуальному ряду, нівелюється у виставі значно потужнішим акустичним чинником – шлягером Кос-Анатольського середини 1950-х рр. Нездійснений плач, потрактований режисером як забави, виявляється «психоневрологічною сублімаційною баркаролою» де перша частина визначення – сюжетно-тематична й емоційно-оціночна вочевидь вступає в суперечку з другою – умовно-образною.

До слова, невідповідність афішного жанру-дискурсу реальному спектаклю помітили й рецензенти. Вони ж відзначили, що і забава, і сецесія проступають, власне, тільки у сценографії Володимира Кауфмана. «Напевно, як символ забави у повітрі зависла мерехтлива сфера. Часом у ній віддзеркалюється те, що відбувається на сцені, іноді в ній спорадично з'являються дивовижні промені, які ніби просікають не тільки літературний,

але й буттєвий, моральний, естетичний і навіть часовий простір. Декорація починає „працювати” сама»¹⁶. «Декорації „...Посеред раю...” – це кола в різних площинах. На підлозі, в чітко окресленому циркулем просторі, „хворі” читають поезію й танцюють ритуальні танці. Паралельно дійство проектується на екран, і перед глядачем – вид згори того, що відбувається на сцені, отримуємо ніби божевілля у квадраті. А потім, коли герой Олексія Зубкова заводить розмову про ботокудів – є у Франка сатирична епопея „Ботокуди”, – на сцену спускається величезне кругле дзеркало. Але не справжнє, а таке, якими обклеюють стіни кімнати сміху. І в залі вмикається світло – подивися на себе, шановний глядачу, і подумай, хто ти і що ти в цьому світі»¹⁷.

Дивні, і дуже несхожі між собою вистави про двох українських геніїв – перша екзальтована, провокаційна, друга – містична, майже інтимна, яка закінчувалася простим читанням Франкових віршів уголос, не прижилися на київській сцені. Закладений у них авторський жанр-дискурс у цьому разі відіграв не останню роль. Адже «сентиментальний агіографічний роман» явно не може бути призначений для школярів для яких в основному гралася ця вистава. І в «...Посеред раю...» «найцікавіші моменти спектаклю – це сцени, які фактично є вставними номерами: танок є блискучим фіналом першої дії, і всі епізоди пов’язані з квартетом Невідомих – Петро Панчук, Олександр Печериця, Олександр Форманчук і Олексій Зубков <...> Завдяки цій четвірці у спектаклі проступає фарсове начало і навіть злободенність...»¹⁸ не співвідносилися ані з химерною ускладненістю форм та смислів сецесії, ані з прозорістю мелодійної баркароли.

Прикликаний колись до унормування творчої стихії теоретичний винахід – поняття жанр, у сучасній мистецькій практиці та мистецтвознавстві трансформується на таку ж гнучку й пластичну форму, яким є сучасний мистецький твір. Звісно, у новітньому розумінні, як жанр-дискурс він не може бути точною традиційною вказівкою на зону трагічного, комічного й драматичного. Але він те, що може бути відповідником глибинній авторській інтелектуально-мистецькій інтенції, він також і те, що може виявляти очевидні невідповідності задуму та його реалізації, зрештою, він навіть те, що заважає і допомагає при сприйнятті мистецького твору, тобто він, як і раніше, – точка відліку для творення мистецтва та судження про нього.

¹ Бахтин М. Епос и роман / М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 415.

² Див. : Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті / С. Шип // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Культурологічні проблеми української музики. – К., 2002. – Вип.16. – С. 154–177; / С. Шип // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Жанр як категорія музичної творчості. – К., 2009. – Вип. 81; Сюта Б. Дистинктивні параметри характеристики української музики другої половини ХХ ст. / Б. Сюта // Мистецтвознавство України. – Вип. 10. – К., 2009. – С. 88–94.

³ Паві П. Словник театру / П. Паві. – Л. : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – С. 160.

⁴ Там само.

⁵ Кандинська В. Олександр Денисенко: історія зі спогадів і документів / В. Кандинська // Кіно-театр. – 2003. – № 3. – С. 21.

⁶ Літературознавча енциклопедія / Автор-укладач Ковалів Ю. І. – К., 2007. – Т. 1. – С. 29.

⁷ Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001. – С. 488.

⁸ Лемьш А. Он заслуживает аплодисментов / А. Лемьш // «2000». – 30 травня – 5 червня 2003.

⁹ Підлужна А. Божественна, але самотність / А. Підлужна // Дзеркало тижня. – 15–21 березня 2003.

¹⁰ Заболотна В. Як перекласти феномен Кобзаря мовою театру / В. Заболотна // День. – 27 березня 2003.

¹¹ Непочатова Н. Актор Петро Панчук: філософія життя і творчості / Н. Непочатова // Український театр. – 2006. – № 1 – С. 16.

¹² Вергеліс О. Обережно, двері відчиняються! / О. Вергеліс // Дзеркало тижня. – 3 вересня 2005.

¹³ Варварич О. Франко, якого ми не знаємо / О. Варварич // День. – 27 вересня 2006.

¹⁴ Кучинський В. «...Займаюся театром українського бароко» / В. Кучинський // Кінотеатр. – 2007. – №. 4. – С. 14.

¹⁵ Ступка О. «Коли граєш у шедеві, головне – його не спалюжити» / О. Ступка // Кінотеатр. – 2007. – №.4. – С. 57.

¹⁶ Позднякова О. «Посеред раю...» на майдані / О. Позднякова // Українська культура. – 2006. – №10. – С.17.

¹⁷ Олтаржевська Л. Франко у сповивальній вишиванці / Л. Олтаржевська // Україна молода. – 27 вересня 2006.

¹⁸ Позднякова О. «Посеред раю...» на майдані / О. Позднякова // Там само.

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

Людмила **НОВІКОВА**

ІДЕНТИФІКАЦІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА В СВІТІ

Статтю присвячено ідентифікації сучасного українського кінематографа в світовому культурному контексті. Розглянуто основні етапи інтеграції вітчизняного кінематографа останнього двадцятиріччя до світового кінопроцесу.

Ключові слова: Україна, ідентичність, кінофестиваль, емігранти, нагороди, копродукція.

Статья посвящена идентификации современного украинского кинематографа в мировом культурном контексте. Рассмотрены основные этапы интеграции отечественного кинематографа последнего двадцатилетия в мировой кинопроцесс.

Ключевые слова: Украина, идентичность, кинофестиваль, эмигранты, награды, копродукция.

The article is devoted to the identification of contemporary Ukrainian cinema in the global cultural context. The main stages of integration of the national cinema of the last twenty years in world cinema are considered..

Key-words: Ukraine, identity, film festival, emigrants, awards, coproduction.

На рубежі ХХ–ХХІ століть кінематограф виступає засобом міжкультурного діалогу в світі й важливою складовою іміджу країни. Як один з найпопулярніших видів мистецтва, кіно є важливим засобом формування національної ідентичності. Більшість європейських країн пріоритетним напрямом культурної політики вважають підтримку потужного, конкурентоспроможного кінематографа. В Україні сприяння розвитку національного кінематографа також визначено пріоритетом державної політики в гуманітарній сфері. На законодавчому рівні цей підхід закріплено в «Основах законодавства України про культуру»¹ та в прийнятому у березні 2010 р. законі «Про кінематографію»². Але проблеми виходу вітчизняної кінопродукції на зарубіжні ринки, інтеграції до світового кінопроцесу

лишаються актуальними. Механізми якісної презентації кінематографа нашої держави в світі досі не відрегульовані й потребують модернізації.

Тема виходу вітчизняного кіномистецтва на світовий простір хвилювала діячів української культури протягом всього минулого століття. Ще у 30-ті роки ХХ ст. режисер українського походження Євген Деслав, який на той час жив і працював у Парижі, стверджував: «Трудно подумати нині культурну націю без фільми. Фільма могутній пропагандивний середник. <...> Важне накрутити одну-дві добрі фільми й європейський ринок здобутий... Дайте мені одну добру українську фільму, а я вже маю в європейській кінематографії такі зв'язки, що відчиню нею доступ дальшим для широкого збуту»³.

Розмірковуючи над цією темою, Деслав зауважував далі: «Показати раз... один разок ось тут в Парижі (на фільмі) нашу Україну, її життя, її побут у добре вирежисерованій фільмі, то французи впадали би в гістерію зо захвату. О, я вже їх добре знаю!.. Бо подумайте: наші визвольні змагання, Запорожська Січ, Шевченкові Гайдамаки, Гуцульщина, Крути, Гетьмани. Наші перекази, легенди, Слово про Ігорів похід. Наші чудові релігійно-обрядові звичаї, гагілки, ноша. Це невичерпана криниця сюжетів, сюжетів неторканих досі, ефективних, монументальних. Саме таких, до яких Європа тужить. Але треба їм це показати: однісінький раз»⁴. Зусиллями Євгена Деслава у Парижі відбулася успішна презентація української програми, до якої увійшли фільми «Тарас Трясило» і «Звенигора».

Порівняно із днями українського кіно, котрі давали змогу познайомити культурний загал різних країн з найкращими здобутками вітчизняної кінематографії, але були розраховані на обмежене коло зацікавлених глядачів, починаючи з другої половини ХХ ст. значно більші можливості самопрезентації національного кінематографа в світі пов'язувалися з участю в міжнародних кінофестивалях. Тут важило й широке висвітлення українських фільмів у світовій пресі, й перспективи виходу на європейський, а почасти – й на американський кіноринок. Та постає питання, які саме вітчизняні фільми потрапляли на міжнародні фестивалі. І на які з тисяч щорічних кінооглядів ті фільми добувалися.

За радянської доби просування національної кінопродукції України на Захід здійснювалося за залишковим принципом. Тобто на найважливіших міжнародних фестивалях пропагувався кінематограф Росії, а кращі здобутки решти республік СРСР, в тому числі й України, могли розраховувати лише на другорядні фестивалі. Навіть фільм С.Параджанова «Тіні забутих предків», котрий за художніми якостями мав усі передумови для перемог у конкурсах фестивалів групи «А», виставлявся й, зрозуміло, перемагав лише на невеликих і маловпливових оглядах класу Мар-дель-Плата. Проте мистецький рівень «Тіней...» був настільки високим, що приховати його виявилось важко. Фільм відзначила почесною премією Британська кіноакадемія (1965). Він

був зацікавлено сприйнятий на спеціальному показі українського кіно в Парижі, де йшов під назвою «Червоні коні».

Цій події український кінематограф завдячує тим інтересом певної групи французької інтелектуальної еліти, що сприяв його входженню до інформаційного й дослідницького контекстів сучасної Франції. У виданому за редакцією одного з провідних французьких мистецтвознавців Жана-Лука Пассека 1995 р. словнику кіно «Larousse» подано розлогі статті, присвячені творчості О. Довженка, М. Донського, С. Параджанова, К. Муратової, Ю. Ілленка, Віри Холодної⁵. Тоді як у солідному томі «Первый век кино»⁶, виданому 1996 р. в Москві за редакцією знаного російського кінознавця Кирила Разлогова, про Ю. Ілленка взагалі не згадано, а до сотні найвизначніших фільмів ХХ століття включено тільки «Землю» й «Тіні забутих предків». Здавалося б, російські автори мали приділити більше уваги українській кінематографії. Але, виявляється, французьким мистецтвознавцям Україна цікавіша. Передусім, звичайно, С. Параджанов, про котрого ще за життя майстра в Європі зафільмовано кілька документальних стрічок («Сергій Параджанов», реж. Патрік Казальс, Франція; «Сергій Параджанов. Вигнання», реж. Фотос Ламбрінос, 1990, Греція; «Параджанов. Реквієм», реж. Рон Холлоуей, 1994, Німеччина та інші).

Запрошення картини Ю. Ілленка «Лебедине озеро. Зона» (1990) на Каннський фестиваль і нагородження зумовлене передусім інтересом до сценарію С. Параджанова, котрий і був відзначений премією ФІПРЕССІ (Міжнародної Федерації кінокритики). Сприйняття фільму Ю. Ілленка на Заході було далеко не однозначним. На думку шведського мистецтвознавця Гуннара Бергдала, «Лебедине озеро» можна читати тільки як політичне послання. Ця стрічка подає себе як нібито якийсь заповіт загиблого в'язня тим, хто залишається у в'язниці. Таким чином, виникає зображальна атмосфера пастки, з якої нема сенсу навіть рятуватися втечею, тому що і поза нею нема жодного куточка, де можна було б сховатися. <...> В'язниця – поширений у світовому кіно образ державного гноблення, але тут його реалізовано з такою оголеною, справді брутальною прямою, що це стає небаченим доти символом соціальної клаустрофобії»⁷. Для угорського кінокритика Імре Сіярто «Лебедине озеро» – це фільм «про зону як взагалі місце помешкання сучасної людини, як про територію буття особистості, її постійне оточення і тягар. Від цього можна звільнитися тільки ціною власного життя»⁸. Фільму Ілленка закидали відсутність Параджанова як співтворця. І це видається частково справедливим, бо оригінальний сценарій Параджанова складався з семи епізодів, а режисерська версія Ілленка базувалася лише на одному, вирваному з контексту, епізоді. Цей хірургічний підхід до параджанівського задуму й спричинив згадувану «брутальну прямоту» й ефект «соціальної клаустрофобії». Хай там як, але «Лебедине озеро» представляло українське кіно в Канні 1990 року.

До розпаду СРСР Україна мала вихід на міжнародний кінопростір лише через відповідні структури Радянського Союзу типу «Совэкспортфильма», які від 1991 р. опікувалися лише російським кіно. Департамент кінематографії Міністерства культури України 90-х мало в чому міг тут допомогти через брак коштів і англомовних кадрів, здатних вести ділове листування з міжнародними кіноорганізаціями. Тож вітчизняні кіномитці на початку доби незалежності мусили здебільшого самостійно второвувати свій шлях на міжнародні кінофестивалі. Це вимагало величезних зусиль, знання принаймні однієї іноземної мови і певних коштів. Кінематографісти старшого покоління опинилися в складному становищі, тоді як краще адаптовані до вимог сучасного світу молоді митці дістали можливість просувати власні твори на міжнародні кінофестивалі. На цьому етапі не виникало жодних адміністративних обмежень. Перед творчою молоддю розкривалися зовсім нові перспективи. Вже не доводилося очікувати, коли державна установа визнає їх достатньо авторитетними, щоб представляти Україну в світі. Треба було лише самостійно зорієнтуватися в ієрархії світових кінофорумів, визначати пріоритетні події серед потоку другорядних й подати свої роботи до участі в конкурсі. А далі доля фільмів вирішувалася відбірковими комісіями.

Якими критеріями послуговуються міжнародні кінофестивалі у виборі стрічок до своїх конкурсних програм? Робота відбіркових комісій регламентується спеціалізацією фестивалів, мистецькою й політичною кон'юнктурою, художнім рівнем кінотворів. Коли на розгляд Берлінського, приміром, кіноогляду надходить фільм від невідомого українського режисера, його шанси бути відібраним до конкурсної програми залежать як від мистецького рівня, так і від ставлення світової спільноти до України в цей конкретний момент. Конкурсна програма Берлінале щороку вміщає близько 20 повнометражних і дванадцяти короткометражних стрічок. На відбір надходить до 10 тисяч стрічок. Отже, конкуренція вкрай висока. Початок доби незалежності України позначився підвищенням інтересу до її культури й створив сприятливі умови для українського кіно на теренах міжнародних фестивалів.

Одним з перших цією обставиною скористався випускник кінофакультету Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого Микола Каптан, котрий спромігся 1994 р. успішно пройти відбір і взяти участь у конкурсній програмі короткометражних фільмів Берлінського кінофестивалю з семихвилинною картиною «Сашко». Якби він продовжив працювати в українському кіно, мав би гарні перспективи на наступних фестивалях – як Берлінському, так і інших. Проте в середині 1990-х український кінематограф перебував на межі виживання, продукуючи одну-дві повнометражні картини на рік. За цих умов молоді режисери замість реалізації своїх короткометражних чи повнометражних проєктів

мушили працювати в рекламі. Каптан віддав продукуванню рекламних роликів два роки, а потім прийняв запрошення працювати на російському телебаченні. Хоча останній великий російський проект молодого режисера, 12-серійний телефільм «Дев'ять життів Нестора Махна» (2007), був пов'язаний з Україною. Фільм поставлений за романом Ігоря Болгарина й Віктора Смирнова. Батальні сцени знімалися в Білій Церкві, період еміграції фільмувався в Парижі, решта зйомок відбувалася в Кам'янці-Подільському й Дніпропетровську. Продюсував постановку Володимир Досталь.

У 1990-ті роки, коли настав період малокартиння, чимало обдарованої кінематографічної молоді, зневірившись творчо реалізуватися в Україні, виїхала працювати за кордон. Переважно – до Росії. Кілька аніматорів – до Польщі. Дуже обдарований і перспективний мультиплікатор Сергій Кушнеров, відзначений 1993 р. на Київському міжнародному кінофестивалі «Молодість» за фільм «Колода», зняв потім в Україні лише одну стрічку: «Нетямущий Вомбат». Обидві роботи вирізнялися своєю гротесковою манерою малюнка, колоритними персонажами й точними музичними замальовками настрою. Кушнеров одразу отримав кілька запрошень працювати за кордоном і обрав Сполучені Штати. Він кілька років вів майстер-класи з режисури анімаційних фільмів, потім працював аніматором у кількох діснеєвських повнометражних мультфільмах, зокрема у стрічках «Король Лев» (1994), «Шрек-2» (2004), й «Мадагаскар-2» (2005). 2009 р. Кушнеров у Голлівуді поставив першу повнометражну анімаційну картину «Гібридний союз» (The Hybrid Union). Працює над своїм другим повнометражним мультфільмом, «Лапи й дроти» (Paws & Wires), котрий має вийти на екрани 2012 р. Чи ідентифікують цього режисера в Голлівуді як українця – велике питання.

2001 р. у конкурсі короткометражних фільмів секції «Панорама» Берлінського МКФ взяв участь 25-річний режисер Тарас Томенко зі студентською стрічкою «Тир», відзнятою на чорно-білій плівці зі студійних залишків, на яких фільмувалися всі роботи студентів кінофакультету Київського Національного університету театру, кіно і телебачення ім. Карпенка-Карого доцифрових часів. Для орієнтованого на соціальну проблематику Берлінського фестивалю жорстока історія дитячого насильства з бездомним хлопцем у головній ролі, відтворена у фільмі Томенка, виявилася справжнім мистецьким відкриттям. Слід віддати належне Томенкові, він допоміг своєму головному виконавцеві піднятися з «дна», знайти своє місце в житті. Жалюгідна якість плівки західним глядачем сприймалася як оригінальне художнє рішення. «Тир» був відзначений премією Нью-Йоркської кіноакадемії, а Томенко одержав президентський грант на наступну постановку «Суха земля», котра лишилася малопоміченою. Нині режисер працює над повнометражною постановкою «Шапіто» («Зона»),

присвяченою історії кохання, котра розгортається на тлі чорнобильської катастрофи 1986 р.

2003 р. в Берліні здобув «Срібного ведмедя» за короткометражний фільм український аніматор Степан Коваль з фільмом «Йшов трамвай номер 9», котрий зібрав низку нагород фестивалів світу – від Київського МКФ «Молодість» до МКФ у Більбао. Всі ці лаври не забезпечили йому роботи в Україні. Тож наступна стрічка С. Ковалю, мультфільм «Злидні», також показаний у Берліні, фільмувався в Росії.

Найобдарованіший оператор молодого покоління Сергій Михальчук, котрий 2000 р. яскраво заявив про свої мистецькі можливості в фільмі «Мамай» Леся Саніна, зізнається: «Мені дуже подобається в Києві, в мене тут друзі, але працювати доводиться в Москві. Хоча якби я знав, що матиму роботу тут, точно лишився б. Живучи в Києві, я маю більше простору для самореалізації – це вам не серіали у Москві по шістнадцять годин на добу „мочити”»⁹. Та відколи Михальчук розпочав працювати за контрактом на телеканалі «National Geographic», для кіно у нього практично не лишається часу.

2004 року майстер вітчизняної анімації Євген Сивокінь завоював головну нагороду найпрестижнішого короткометражного фестивалю Європи в Клермон-Ферані фільмом «Засипле сніг дороги».

Значний внесок у національну ідентифікацію українського кінематографа в світі зробив Анатолій Кокуш, який на базі студії Довженка створив у 1990 р. компанію «Фільмотехнік», залучивши до неї кращі сили кіноінженерії. Півтора десятиліття праці принесли йому міжнародне визнання. 2006 р. ідею й розробку гідростабілізованого операторського крана «Авторобот» та ідею й створення операторських кранів серії «Каскад» і операторського крана з рухомою кареткою «Тревелінг каскад» винагороджено двома технічними «Оскарами». Нині «Фільмотехнік» має чималий досвід міжнародного співробітництва. Компанія планує надати технологічну підтримку українським кінематографістам, які почнуть працювати в 3D.

2005 р., на хвилі міжнародної ейфорії, здійнятої «помаранчевою революцією», документальна стрічка випускника Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого Ігоря Стрембицького «Подорожні» справила правдивий фурор почесним трофеєм – «Золотою пальмовою гілкою» Канського фестивалю за кращу короткометражну стрічку. Коли промову Стрембицького в Канському палаці фестивалів узявся перекладати російськомовний представник дирекції кінофоруму, виникла пауза: молодий режисер виголошував подяку за нагороду українською. Хвилюючись, він наполягав, що має говорити тільки рідною мовою. Тоді вперше українська мова пролунала зі сцени найавторитетнішого кінофестивалю Європи. Проте фінансування наступної роботи режисера виявилось проблематичним. Тим часом Польща

запропонувала Стрембицькому і його сценаристці й дружині Наталці Конончук піврічну стипендію Gaude Polonia в Кракові.

Ситуація почала змінюватися, коли до справи доклали зусиль поки що поодинокі незалежні продюсери: Олександр Ткаченко, котрий очолив Одеську кіностудію, Олег Кохан з власною кінокомпанією «SOTA Cinema Group», Олена Фетисова. Практично одразу на появу нових сил відреагували західні партнери, виявляючи зацікавленість у співпраці з українськими кіновиробниками. Щодо презентації своєї продукції на міжнародних кінофестивалях сьогодні найуспішнішим є, безперечно, Олег Кохан. Він почав зі співпраці з королевою українського артгаузу Кірою Муратовою, виступивши продюсером її стрічок «Два в одному» й «Мелодія для шарманки» та короткометражки «Лялька», що були презентовані в Трайбеці, Берліні, Роттердамі й на Московському МКФ. Його наступним проектом стала експериментальна дебютна стрічка Ігоря Подольчака «Меніни» перша українська картина, запрошена до конкурсу Роттердамського МКФ (нагадаю, що в ньому беруть участь тільки перші й другі стрічки режисерів), а також представила Україну в секції «Інший погляд» міжнародного кінофестивалю в Карлових Варах.

2007 р. вперше за довгий час було вироблено 7 повнометражних картин і засновано Українську кінофундацію (УКФ), головне завдання якої – представляти вітчизняне кіно в світі. Очолив Фундацію Андрій Халпахчі, котрий має двадцятирічний досвід керівництва Київським міжнародним кінофестивалем «Молодість». Першими кроками УКФ 2008 р. стали презентації українського кіно в Берліні й Канні, а також участь УКФ у роботі кіноринків цих найвпливовіших кінофорумів. І, нарешті, український кінопродукт знайшов свого покупця в кільканадцяти країнах світу. А головне – досягнуто чималого поступу в налагодженні міжнародної співпраці українських компаній. Звісно, запорукою успіху є наполеглива праця продюсерів і режисерів.

Нова кіностудія, «Ялта-фільм», котра вигідно вирізняється енергійним і наполегливим керівництвом, вийшла на міжнародний ринок з комерційною продукцією: «Сафо» (збори в Україні – 1 млн). «Сафо» викликала чималий інтерес у Каннах й одразу стала предметом переговорів із дистриб'юторами Японії, Південної Кореї, Таїланду, Індії. «Пригоди Швейка», як і слід було сподіватися, зацікавили передусім Чехію, Словаччину, Угорщину, Німеччину й Австрію, котрі охоче приєдналися до виробництва фільму. Як співпродюсери або вже на стадії виробництва придбали права на фільм на дванадцять років.

Успішно працює на багатьох кінофестивалях і ринках кінокомпанія SOTA Cinema Group. Її генеральний продюсер Олег Кохан, котрий здобув 2009 р. звання «Людина року в кіно», переконаний: «Для мене як продюсера

поїздка на фестивалі – це праця, від результатів якої залежать і нові проекти, й доля вже знятих картин»¹⁰.

2009 р. Берлінале відкрив світові ім'я нашого співвітчизника Мирослава Слабошпицького, чия короткометражна стрічка «Діагноз» увійшла до офіційного короткометражного конкурсу. Режисера відразу після конкурсного показу було запрошено на кілька міжнародних фестивалів. 2010-го Берлінале запросив до конкурсу нову роботу М. Слабошпицького – «Глухота». Відтепер наступні роботи молодого режисера цікавитимуть селекціонерів багатьох кінофорумів, він матиме гарні шанси у здобутті фінансової й виробничої підтримки в європейських країнах на нові проекти, а його повнометражний дебют розглядатиметься Берлінським МКФ дуже уважно, бо кожен серйозний фестиваль прагне послідовно відстежувати творчий поступ своїх учасників.

Берлінале: українські хроніки

2010 – в офіційному конкурсі короткометражних фільмів представлено стрічку Мирослава Слабошпицького «Глухота»;

2009 – в офіційному конкурсі короткометражних фільмів представлено стрічку Мирослава Слабошпицького «Діагноз»;

2008 – у роботі журі фестивалю бере участь Олександр Роднянський;

2006 – у роботі журі фестивалю бере участь письменник Андрій Курков,

– в секції «Форум» представлено фільм Олександра Шапіра «Путівник»;

2005 – в офіційному конкурсі короткометражних фільмів представлено стрічку Кіри Муратової «Довідка»;

– в секції «Форум» представлено фільм Олександра Шапіра «Нарру Реорле»;

2003 – Степан Коваль здобуває «Срібного ведмедя» офіційного короткометражного конкурсу за анімаційну стрічку «Йшов трамвай № 9»;

2002 – в офіційній позаконкурсній програмі представлено «Молитву за гетьмана Мазепу» Юрія Ілленка;

2001 – Тарас Томенко відзначений у секції «Панорама» нагородою Нью-Йоркської кіноакадемії за короткометражний фільм «Тир»;

2000 – Кіра Муратова в рамках Берлінале стає лауреатом премії Анджея Вайди «за кінематографічну творчість і безпрецедентний внесок у боротьбу за свободу і демократію»;

1999 – Кіра Муратова стає лауреатом Головної премії Берлінської академії кіномистецтва «за мужню та креативну боротьбу проти рутини в образах та мисленні»;

1997 – в офіційному конкурсі представлено фільм Кіри Муратової «Три історії»;

1994 – в конкурсі короткометражних фільмів представлено стрічку Миколи Каптана «Сашко»;

1993 – в секції «Панорама» представлено фільм Наталії Мотузко «Голос трави»;

1991 – в документальній програмі секції «Панорама» представлено стрічку Олександра Роднянського «Місія Рауля Валленберга»;

1990 – Кіра Муратова здобуває спеціальний приз журі «Срібного ведмеда» за фільм «Астенічний синдром».

Фактично Берлінале виявляє найбільший інтерес до українського кіномистецтва, порівняно з Венецією і Каннами, де за останнє двадцятиліття було представлено лише по дві картини вітчизняного виробництва. Важливу роль у такому зацікавленому ставленні до України Берлінського МКФ відіграв німецький кінокритик, історик кіно Ганс Йоахим Шлегель, який шістнадцять років поспіль координував відбір східноєвропейського кіно до програми фестивалю. На переконання Шлегеля, молодим українським кіномитцям не варто брати участь у гонитві за універсальними блокбастерами: «Я думаю, що для німецького чи іншого глядача важливо побачити автентичні українські фільми, пізнавати, як власне українець розповідає історії, якими є його емоції. Тобто не якась імітація. Будь ласка, непотрібно створювати щось на кшталт “української кока-коли”, – це нікого не цікавить – ні глядача, ні покупця»¹¹.

Вітчизняне авторське кіно, котре на багатьох міжнародних фестивалях представляє режисер і продюсер Олександр Шапіро, нині має всі необхідні складові, щоб зацікавити західних шанувальників кіноавангарду. Три потужні європейські дистриб'юторські компанії виявляють готовність до співпраці з 50-річним постановником: «Копродакшн офіс», «Фортіссімо» та «Медіа Луна». Будь-яка з цих компаній може стати запорукою успішної фестивальної долі фільму. Незалежний кіномитець Шапіро сам дбає про долю своїх картин на світовому ринку. Автори фільмів, створених на державне замовлення, такої можливості не мають і цілковито залежать від вправності бюрократичного механізму Міністерства культури і туризму. Підтримуючи виробництво національних фільмів, держава має приділити увагу й роботі з їхньою дистрибуцією в світі.

Вкрай дивним видається, що колекцію фільмів Сергія Параджанова чи того ж «Богдана Хмельницького» Миколи Машенка на міжнародному кіноринку представляла посередня російська дистриб'юторська компанія «Руссіко». З таким же успіхом можна було залишити всі ці картини вкриватися пилом десь на полицях архівів. Якщо вже дбати про прибутки з продажів і міжнародний престиж створених за державні кошти вітчизняних стрічок,

їх мають просувати на ринку або потужні дистриб'ютори класу німецьких «Баварії» й «Бети» чи французького «Пате», або українські дистриб'ютори, по-справжньому зацікавлені в успіхові справи й ладні докласти потрібних для отримання вагомого результату зусиль. Та чи є такі сьогодні – ось у чому питання. Наші комерсанти від кіно уражені тією ж хворобою, що й в інших галузях вітчизняної індустрії: вони воліють заробляти гроші тут і зараз, геть не дбаючи про майбутнє, про розвиток виробництва й репутацію свого бізнесу. Радше працюватимуть з голлівудським кінопродуктом, ніж завдадуть собі клопоту просуванням на ринок продукції національного кінематографа.

Створення сприятливих умов та подолання комплексу невирішених проблем розвитку вітчизняного кінематографу потребує використання широкого спектру шляхів інтеграції у європейський кінематографічний простір. Формування ідентифікації українського кінематографа на міжнародній арені – справа тривалого часу.

¹ [Електронний ресурс] ; Режим доступу : <http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=2117-12>

² [Електронний ресурс] ; Режим доступу : <http://www.ukrkino.com.ua/law.php?id=9&backp=www.ukrkino.com.ua%2Flaw.php>

³ Додаток до журналу «Промінь». – Нью-Йорк, 1936. – 1 травня.

⁴ Там само.

⁵ Dictionnaire du Cinema sous la direction de Jean-Loupe Passek. – Paris, 1996. – С.201, 198, 506, 462, 337, 371.

⁶ Первый век кино. Сто шедевров. Сто мастеров. Сто звезд. Сто вех. – Москва, 1996. – С. 56, 142.

⁷ Українське кіно : євроформат. Хроніки громадських обговорень 1996–2003 років. Кіносоціологія. – К., 2003. – С. 32.

⁸ Там само.

⁹ Михальчук Сергій: «Ми з Саніним розуміємо один одного без слів» / Сергій Михальчук // Кіно-Театр. – 2003. – № 3. – С.12.

¹⁰ [Електронний ресурс] ; Режим доступу : <http://www.telekritika.ua/media-rinok/virobnitstvo/cinema/2008-06-02/38745>

¹¹ [Електронний ресурс] ; Режим доступу : <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,5265363,00.html>.

Марина БРАТЕРСЬКА-ДРОНЬ

РАГНАРЕК* – СУДНИЙ ДЕНЬ
(до проблеми екранної інтерпретації фантастики-попередження)

Статтю присвячено одній з найбільш популярних сьогодні тем у кіномистецтві – можливому апокаліпсису.

Ключові слова: *кінематограф, фантастика, фільми-попередження.*

Статья посвящена одной из наиболее популярных сегодня в кинематографе тем – возможному апокалипсису.

Ключевые слова: *кинематограф, фантастика, фильмы-предупреждения.*

The article deals with one of the most popular theme nowadays – potential apocalypse.

Key-words: *cinematography, fantasy, films – warnings.*

«Когда придет последний час природы,
Состав частей разрушится земных;
Все зримое опять покроют воды,
И Божий лик изобразится в них!»

Ф. Тютчев

Тема апокаліпсису хвилювала людство з прадавніх часів. Кожна доба пропонувала свої сценарії майбутнього світу і його можливого кінця. Якщо людина смертна – то світ також повинен мати свій логічний фінал. Врешті-решт із кінцем буття кожної особистості наступає нехай і невеликий, проте

* Рагнарек у скандинавській міфології – остання битва між богами й чудовиськами, під час якої загине існуючий світ. Згідно з пророцтвом у день Рагнареку жажливий вовк Фенрір проковтне сонце, і світ зануриться в п'ятьму, море вийде з берегів, а із глибин спливе світовий змій Йормунгад, до них приєднаються вогняний велетень Сурт із палаючим мечем, володарка потойбічного царства Хель і підступний бог Локкі... Проти них виступить Одін разом зі своїми прибічниками. Відбудеться великий бій, унаслідок якого буде вбитий змій Йормунгад, проте буде вбитий і сам герой. Велетень Сурт спалить світ, але із часом він відновиться знову.

апокаліпсис. Скільки разів в історії нашої культури людство завмирало від жажливого очікування страшного суду.

Свого часу видатний вчений і філософ Олександр Чижевський (Чижевський Олександр Леонідович (1897–1964), російський біофізик, археолог, засновник геліобіології), зазначав, що страхітлива, темна глибина теми апокаліпсису не для розуму пересічних особистостей. Людині дуже важко змиритися з думкою про кінець особистого життя і ще важче погодитися зі скінченністю буття всього світу. Лише непересічні особистості можуть філософськи сприйняти цю думку¹.

Отож цій темі було присвячено чимало сторінок досліджень і роздумів у різних галузях наукових знань. Проте тільки мистецтво, а саме художня фантастика і, насамперед, наукова, вільна й багатоваріантна в можливостях відтворення різноманітних моделей її розвитку. І, безумовно, пальма першості тут належить фантастиці-попередженню, яка зазвичай втілюється в жанрі антиутопії, або, як її ще називають, «чорній» (рос. «мрачної») утопії, а також у фільмах-катастрофах.

Звичайно, головним завданням творів цього напрямку є не примітивне залякування, а, насамперед, попередження про можливі катаклізми (соціальні, географічні, кліматичні і т.д.) й психологічна підготовка людства до них.

Відомий майстер фантастики-попередження Рей Бредбері любив казати: «Ми не пророкуємо майбутнє, ми його відвертаємо». Стурбовани й вадами сучасного суспільства, у передмові до американського видання 1959 р. «Марсіанських хронік» він писав: «Наукова фантастика – це дивовижний молот, я маю наміри й надалі використовувати його в міру необхідності, вдаряючи ним по деяких головах, які ніяк не хочуть залишити у спокої собі подібних»².

Людство такою мірою нерозсудливе й аморальне у своїх пошуках кращого життя, перетворенні довколишнього світу, що не помічає або не хоче помічати жажливих наслідків своєї «бурхливої» діяльності.

Дуже образно із цього приводу висловився американський фізик, автор багатьох праць, що досліджують проблеми постіндустріального суспільства, Р. Лепп: «Ніхто, навіть найкращий із нині живих сьогодні вчених, не знає напевно, куди веде нас наука. Ми немовби в потязі, який набирає швидкість і мчить залізничною колією із численною кількістю стрілок, які ведуть у невідомому напрямку. В кабіні машиніста немає жодного вченого, а біля пульта управління, можливо, стоять самі демони. Більшість пасажирів перебувають в останньому вагоні й дивляться назад. Дехто з них, побоюючись, що вони сіли в експрес, який їде до пекла, бажають зійти, поки не пізно. Проте, як з'ясується, такої можливості вони більше не мають. Щоправда, пасажирів ще можуть обговорювати становище й намагатися зв'язатися з тими, хто їде попереду. Можливо, на радість,

виявиться, що ті, попереду, спілкуються між собою й тримають руку на гальмах»³.

Звичайно, мистецтво, зокрема, література і кінематограф не в змозі запобігти можливим катастрофам, проте воно здатне пробудити духовне в людині, звернутися до її совісті, спонукати замислитися над своїми вчинками, отже внести корективи в її поведінку.

Одним із перших фільмів-попереджень стала картина американського режисера Роберта Уайза «День, коли Земля зупинилась» (1951). Стрічка розповідала, як інопланетний розум намагається зупинити випробування атомної зброї на Землі, щоб запобігти планетарній і космічній катастрофі. Проте на Землі він стикається з бюрократизмом державної системи Сполучених Штатів, підозрілістю ФБР, нерішучістю вчених. Намагаючись врятувати свою планету від необачності землян, інопланетяни вимикають всю електричну енергію Землі – життя завмирає.

Знаковим також став фільм американського режисера Стенлі Креймера «На березі» (1959), який був створений на піку хвилі ядерної загрози після трагедій Хіросіми й Нагасаки. У вступних титрах фільму значиться: «Це історія, яка не відбулася й не відбудеться, якщо люди об'єднаються». На календарі дата: 1964 рік. У світовій атомній війні загинули Америка і Європа. Живе лише один материк – Австралія – живе в очікуванні радіо-активної хмари, живе лише п'ять місяців.

Чашку чаю пропонує своїй дружині вранці один із героїв стрічки лейтенант Пітер Холмс (актор Антоні Перкінс). Наприкінці фільму він дасть таку ж чашку чаю, тільки отруєну (краще піти з життя безболісно).

Останні години життя людей виявляють трагізм і відчайдушну безвихідь людських історій, які розгортаються перед глядачем. З першого погляду, Австралія живе звичним життям. Працюють крамниці, бари, ресторани. Проте дуже мало автомобілів, люди пересідають на велосипеди – у країні перші ознаки кінця цивілізації – бензинова криза. Люди намагаються не думати про катастрофу й жити звичайним життям – розважатися, любити, піклуватися про себе й ближніх. Однак у їхніх розмовах, діях усе ж таки проривається надрив, болісний відчай, передчуття неминучого кінця. Цей фільм не про катастрофу, а про людей, які її зустріли.

Поява жанру антиутопії багато в чому завдячує утопічним творам. Багато століть людство прагнуло повернення в едем, в чудову країну, де не буде злиденних і скривджених, не буде горя, і смерті, де запанують свобода і злагода, достаток і безсмертя. Проте далеко не завжди сподівання виправдовувалися. Невмолима логіка історичного розвитку пропонувала свої варіанти вельми нерайдужного майбутнього.

Скажімо, тема рукотворного апокаліпсису постає у низці фільмів: «Планета мавп» (1967, реж. Ф. Шаффнер), «По інший бік планети мавп» (1969, реж. Т. Пост), «Втеча з планети мавп» (1971, реж. Д. Тейлор). «Битва

за планету мавп» (1973, реж. Д.-Л. Томпсон). Найбільш вражаючою стрічкою стала перша картина «Планета мавп», знята за однойменним романом відомого письменника-фантаста П'єра Буля. Космічний зореліт збивається з курсу й потрапляє на планету цивілізації мавп. Люди, які заселяють її, ведуть тваринний спосіб життя, вони дикі й нерозумні, на них полюють мавпи, винищують, утримують як піддослідних істот. Після довгих принижень і поневірянь головному героєві врешті-решт вдається втекти з полону. Проте заборонена зона не приносить омріяної волі. На пустельному березі океану стирчать лише залишки колишнього світу – статуї свободи, що вціліли після глобальної ядерної катастрофи. Коло замкнулося – герої потрапили на Землю, спустошену дві тисячі років по тому, як відлітали.

Жанр антиутопії в 60 – 70-ті рр. минулого століття відзначився також такими непересічними стрічками, як «Альфавіль» (1965, реж. Жан-Люк Годар), «451⁰ за Фаренгейтом» (1966, реж. Франсуа Трюффо), «Зелений Соїлент» (1973, реж. Ричард Флейшер), «Зардоз» (1974, реж. Джон Бурмен).

Альфавіль – місто, що перебуває під владою електронного мозку, місто, яке живе за законами наукової логіки і життєвої доцільності, де немає місця людським слабкостям, емоціям і непередбачуваним вчинкам. Зі словників викреслені слова «совість», «ніжність», «плач» і т. ін. У жителів Альфавіля немає історії. Тут не знають сумнівів, співчуття й співчутливості. Це світ, де панують тотальна байдужість і відчуженість. Головний постулат життя – «ніхто не жив у минулому, ніхто не буде жити в майбутньому. Сучасне – форма всього життя».

Свого часу, аналізуючи «Альфавіль» Ж.-Л. Годара, Ю. Ханютін проводив певні паралелі з роздумами лідера західної контрреволюції 60-х рр. Гербертом Маркузе щодо «одномірної людини» індустріального суспільства. «У мові зникають живі суперечності, їх замінюють авторитарні (ритуальні, магічні) заклинання. Утворюється новий синтаксис – «економність» мови, що виникає з газетних шапок, реклам, лозунгів. Перевага мовних штампів пов'язана з перевагою субстантивних фраз. Усі частини мови відступають перед іменниками; тиснява розхожих стандартних висловлювань і зворотів вже майже не залишає простору для живої самостійної думки, для вияву суперечностей»⁴.

Свого часу Г. Маркузе зазнавав із боку офіційної радянської ідеології нищівної критики. Проте чи не занадто актуально сприймаються його думки щодо сучасного соціокультурного простору? Героїня фільму Наташа, долаючи «одномірність» буття, над силу вимовить незвичні для неї слова: «Я вас люблю». Саме в них звучатиме перемога людяності над байдужістю, віри над безвихіддю судного дня.

Та найбільш кульмінаційною точкою відчаю і страху перед майбутнім стала картина «Зелений Соїлент». Її автори малюють безрадісну перспективу

розвитку сучасного суспільства. Знищено природне середовище, не існує ані рослин, ані тварин. Земля вкрита промисловими відходами, нагадує величезний космічний смітник. Не вистачає їжі, свіжої води. Люди живуть у постійній скруті і злиднях. А після смерті їх навіть не ховають, а відправляють «на переробку» – на секретному заводі з них виробляють зелені галети компанії «Сойлент», якими годують населення. І тільки перед смертю, що пропонується старим і калікам безкоштовно і безболісно, їм показують на екрані поле диких маків, джерело, що сюрчить в одвічному лісі, тварин, які безтурботно їдять соковиту траву, – гіркі спомини про втрачений рай...

Межа 70-х–80-х років позначилася таким цікавим явищем кінематографічної думки, як фільм італійського режисера Марка Феррері «Мавпяча мрія», або в американському прокаті «Прощавай, самець» (1978). Події відбуваються в Нью-Йорку, чи то сучасному – напередодні «кінця світу», чи вже після нього. Пустельний пейзаж урбаністичного міста – пустельний, що лякає якоюсь тугою і приреченістю, берег Гудзону, знекровлене, сіре небо, на тлі якого височіють не менш безраднісіні хмарочоси. Спустошене, забруднене місто, що занепадає, по вулицях якого пересуваються страхітливі фігури дезінфекторів – знищувачів щурів, у жахливих протигазах і комбінезонах, наче з фільмів жахів чи катастроф. Автори стриманими і водночас експресивними фарбами створюють на екрані символічний образ хворої, приреченої на загибель цивілізації. Цей алегоричний образ завершує гігантський муляж Кінг-Конга, що лежить на тому ж пустельному пляжі. Так нещодавно лежав зруйнований символ процвітання сучасної цивілізації – американська статуя свободи в «Планеті мавп». Цивілізація мавп пішла, прийшла цивілізація людей, але й вона виявилася не найкращою, зруйнувавши себе і довкілля. Люди, які населяють цю землю, нагадують більше примари, котрі вже давно не живуть, а лише існують за інерцією. Головний герой картини – Лафайет (актор Жерар Депардье), його друг Луїджі (актор Марчело Мастоїані). Вони вже давно розучилися спілкуватися людською мовою, та й навіщо? Лафайет, який свистить і нявчить, Луїджі, хворий на астму, який задихається й шипить. Людська спільнота приречена на кінець, влаштований своїми руками. Вона гине, як символічно гинуть воскові фігури з музею, де працює Луїджі. Він сам спровокував апокаліптичну пожежу, в якій плавляться знакові постаті сучасної цивілізації, її початку і кінця – Клеопатра з обличчям Елізабет Тейлор, Юлій Цезар, схожий на президента Ніксона, гине і сам безталанний герой стрічки.

Можливо, нова цивілізація мавп принесе планеті спокій і гармонію. Недарма Лафайет, дізнавшись, що його дівчина чекає дитину, на знак протесту всиновлює маленьку мавпочку, що випала з лапи повергнутого Кінг-Конга. І недарма мавпеня називають Корнеліусом (так звали

одного з героїв «Планети мавп»). Та даремно, маленьку мавпу з'їдять шури. У сучасної цивілізації немає перспективи – ані в подібності людини, ані в подібності мавпи. Фільм закінчується ідилічними кадрами, які, за висловом Феррері, знаменують «катастрофічний оптимізм». Отже, колишня подруга Лафайєта, як Перша жінка світостворення, на безлюдному березі бавиться зі своєю дитиною в лазурних хвилях прибою океану нового життя.

Помітним явищем кінематографа 80-х років минулого століття став фільм «Термінатор» (1984) американського режисера Джеймса Кемерона. Ця стрічка і наступна за нею Термінатор-II «Судний день» (1991), своїм успіхом зобов'язані, насамперед, оригінальній драматургії, спецефектам і, звичайно, акторській роботі зіркового Арнольда Шварценеггера. Та головне, що вражало уяву глядача – це відверто публіцистичний пафос картини, яка закликала до особистої і колективної відповідальності людства за своє майбутнє. Адже кожне наукове відкриття може слугувати як прогресові, так і знищенню нашої цивілізації. Межа, що відділяє добро від зла, може бути надто тонкою, якщо не підкріплена моральнісною позицією вченого, моральними настановами суспільства.

Цю небезпеку розуміли багато вчених. Зокрема Альберт Ейнштейн у статті «Пам'яті Марії Кюрі» зазначав: «Моральні якості видатної особистості мають, можливо, більше значення для сучасного покоління і всієї ходи історії, ніж суто інтелектуальні чесноти. Останні залежать від шляхетності характеру значно більшою мірою, ніж це прийнято вважати»⁵. А в 1955 р., напередодні своєї смерті, Ейнштейн підписав разом із іншими вченими так званий Маніфест Ейнштейна–Рассела, що поклав початок широко відомому нині Пагуошському рухові за мир і роззброєння.

На необхідності проголошення пріоритету загально-етичних принципів людства наполягав також відомий вчений і правозахисник Андрій Сахаров, який безпосередньо був причетний до створення водневої бомби у СРСР. Сахаров один із перших на державно-політичному рівні поставив наукові здобутки у залежність від соціальних досягнень суспільства, зокрема, громадянських прав і свобод.

Звичайно, есхатологічні думки в різні часи привертали увагу не лише науковців і митців, а й відомих мислителів, філософів. Зокрема, вони посідали центральне місце у творчості багатьох філософів, у тому числі представників російської класичної філософії середини XIX ст. – початку XX ст. Особливого екзистенційного наповнення вона набуває у працях Миколи Бердяєва. На його думку, смисл будь-якого творчого акту полягає не в накопиченні культурного потенціалу самого по собі, а насамперед у його метафізичному значенні – перетворенні зовнішнього світу шляхом перетворення світу внутрішнього. Апокаліпсис – це не просто кінець світу, а світу старого – дольного, сповненого болю, страждань і смерті. Це віха, що знаменує перехід у принципово нову якість світу духовного й залежить від

самої людини й промислу Божого. «Апокаліпсис є не тільки об'явленням кінця світу та історії, Апокаліпсис є також об'явленням кінця зсередины світу та історії, зсередины людського життя, зсередины кожної миттєвості життя як очікування кінця й суду. Можливе активне розуміння Апокаліпсису як заклику до творчої активності, героїчного зусилля й подвигу. Кінець світу залежить і від людини, і він буде таким чи інакшим залежно від дій людини. <... > Порятунком є поєднання людини з людиною й людини з космосом через поєднання з Богом»⁶. Отже, неможливо врятуватися поодинці. Цей процес залежить від творчих зусиль кожного. Саме тому, наголошує філософ, етика повинна мати космічний характер. Ідея Царства Божого несумісна з релігійним або етичним індивідуалізмом.

Тільки вияв духовної творчості, зокрема – любов, милосердя, співчуття, жертовність тощо можуть прокласти шлях до порятунку цього недосконалого світу.

Ідею видатного філософа чудово усвідомлював Андрій Тарковський. Тема залежності апокаліпсису матеріального світу від апокаліпсису духовного стане однією із провідних у його творчості. І, можливо, жодному з кінематографістів ні до Тарковського, ані після нього не вдалося настільки філософськи осмислено й художньо переконливо розкрити цей зв'язок. Останнім фільмом митця, як відомо, стала стрічка «Жертвоприношення». Комусь ця картина може здатися далеко не найкращою у творчому доробку режисера, проте варто більш ретельно вдивитися в її духовний підтекст.

«Жертвоприношення» не можна однозначно визначити як фантастику, проте драматургічна колізія, безумовно, побудована на засадах так званої «чорної фантастики», а патетика тяжіє до філософської притчі. Її сюжет перегукується із сюжетом відомої стрічки С. Креймера «На березі». Дія відбувається на далекому скандинавському острові Готланд у Балтійському морі, де проживає якийсь Александер (актор Ерланд Юсефсон) зі своєю родиною. Вчорашній відомий актор, сьогодні усамітнений вчитель, критик, есеїст Александер болісно переживає сучасний стан суспільства. Він переконаний, що людство заблукало й обрало «помилковий, страшенно небезпечний шлях». «Ми, – каже він, – прийшли до жахливої дисгармонії, невідповідності між розвитком матеріальним і духовним. Наша культура, точніше цивілізація докорінно помилкова <...> Вона заснована на силі, владі, страху і залежності. А весь наш так званий технічний прогрес завжди слугував тільки для того, щоб винаходити або предмети комфорту, або знаряддя сили для збереження влади <...> кожен винахід науки ми обертаємо на зло».

Для Тарковського це не нові думки, вони спливали в «Солярісі», «Сталкері» й «Ностальгії». Проте ще ніколи вони не набували такої відвертої публіцистичності. Режисер весь час прагне наголосити цю думку кінематографічними засобами. У кадрі панують лаконізм і простота, що

межує з аскетизмом. Мінімалізм відчувається в усьому – пейзаж, фасад будинку, інтер'єр кімнат, деталі побуту. Тільки жіночий одяг і зачіски, які нагадують моди десятих років минулого століття, надають їх власницям особливої жіночості й чарівливості. Все наче існує в сьогоденні й водночас поза часом. Все це могло відбуватися на початку чи наприкінці минулого століття, чи то сьогодні, чи, можливо, в майбутньому. Все впізнане й разом із тим загадкове й позареальне.

День народження героя спонукає зібратися разом його близьких, знайомих і друзів. Це відбувається саме тоді, коли звучить попередження про початок нової світової війни, війни, яка можливо, знищить усю існуючу цивілізацію. Екран телевізора гасне, лунає несамовитий гуркіт, що закладає вуха й наводить жах. Колір зникає з екрана, а з ним зникає звичне життя. Місце соковитої трави заповнюють брудні калюжі. Сутінки спускаються на землю, неприродно лапаний сніг, а може, радіоактивні опади заповнюють безрадінний простір. Спустошені міста, з останніми уламками цивілізації повертають нас до сталкерівської зони. Перед глядачем розгортається страшний вигляд апокаліпсису.

Кожний із героїв реагує на страшну звістку по-своєму: хто впадає в істеріку, хто замикається в собі, хто намагається допомогти іншим, хто скрасити, можливо, останні миттєвості життя. Тільки Александер воліє щось зробити, щоб відвернути від людства його страшну долю. Із першого погляду все це може здатися досить наївним, якщо не абсурдним. Проте якщо в «Сталкері» філософська полеміка між розумом, почуттями і вірою залишається відкритою, у «Жертвоприношенні» автор є одностайним – розум, голий інтелект завели людство в глухий кут, вихід допоможуть знайти лише почуття і віра.

Тарковський залишається вірним собі, тільки християнська мораль, вищі духовні цінності – любов, співчуття, жертвність зможуть врятувати людство. Його герой дає страшну обітницю Богові – зречтись всього, що пов'язує його з життям, усього найдорожчого – дому, сім'ї, навіть улюбленого сина, замовкнути назавжди й більш ні з ким не спілкуватися заради порятунку людства. Однак цього виявляється замало. Потрібний головний «п'ятий» елемент – любов. Александер має покохати «добру відьму» Марію. Режисер створює красивий поетичний образ окриленого кохання, що підносить людину. Александер і Марія повільно плывуть у повітрі, як колись плывли Кріс Кельвін і Харрі в «Солярисі», Марія в «Дзеркалі». Щира віра героя врятує світ, а він виконає дану обітницю, обірве все, що пов'язує його з життям. Як велике жертвне багаття спалахне улюблений будинок Александра, а його самого відвезуть до божевільні. Втім, його духовний спадок перейде до маленького сина, який стане поливати засохле дерево із щирою вірою й надією на маленьке чудо – його відродження.

Фільм завершується відкритим фіналом, за яким, проте чітко прочитується

ідея духовного безсмертя, віри в майбутнє людства.

Сьогодні тема апокаліпсису користується широкою, навіть дещо хворобливою популярністю. Нею маніпулюють, шантажують, нарешті, заробляють непогані гроші. Сценаріїв можливого апокаліпсису є багато й на будь-який смак: літосферна катастрофа (зсуви земної кори, зміщення полюсів, цунамі, землетруси, ступінь вірогідності 30%); глобальна ядерна катастрофа внаслідок війни або невдалих експериментів з атомною енергією (ступінь вірогідності 30%); нищівні наслідки нанотехнологій, маніпулювання з матерією на молекулярному рівні (вірогідність 20%); зіткнення Землі з невідомим космічним об'єктом (антиматерією, астероїдом, кометою й т. ін., вірогідність 18 %); глобальне потепління (танення льодовиків, світовий потоп, ступінь вірогідності 16%); масові епідемії (вірогідність 12%); вторгнення інопланетного розуму (вірогідність 7%) і т. д.

Ці дані, що їх наводять сучасні науковці, не можуть не насторожувати й не лякати вразливі уми. Отож іронічні слова з пісні О. Галича: «И рубают финики лопари, а в Сахаре снегу невпроворот, это гады физики, на пари, раскрутили шарик наоборот», – можуть стати цілком прозорливими.

Сучасний кінематограф, зокрема, останнього десятиліття приділяє темі апокаліпсису неабияку увагу: «Удар із космосу» (1998) – реж. Д. Путч, «Післязавтра» (2003) – реж. Р. Еммеріх, «Категорія 6: День катастрофи» (2005) – реж. Д. Лаурі, «Фатальне потепління» (2006) – реж. Р. Дрю, «Епіцентр: смертельна зміна» (2008) – реж. Ф. Олен, «2012» (2009) – реж. Р. Еммеріх та ін.

Всі ці стрічки зроблені з постановочним розмахом, видовишно, із великою затратою коштів. Як водиться, в душі голлівудського кіно тут присутній весь джентльменський набір фільмів катастроф: середньостатистична американська сім'я, яка згуртовується під натиском екстремальних обставин і врешті-решт повертає собі втрачену любов і порозуміння; пересічні люди, які проявляють кращі душевні якості, і непересічні люди – багаті, із високим соціальним статусом, які виявляються боягузливими егоїстами; молодята, яким належить продовжити рід людський; і, звичайно – президент США, який ладен принести на вівтар порятунку нації своє життя.

Справді, ці фільми цікаво дивитися, інколи навіть із захопленням. Вони можуть вражати спецефектами й технічними можливостями сучасного кінематографа, проте вони не спонукають думати. Справляється враження, що філософська думка чи то зумисне, чи то волею обставин покинула фільми цього напрямку. Все, що їм лишилося – художні кліше й штампи. Навіть рімейк фільму «День, коли Земля зупинилась» (2009, реж. С. Дерріксон), нагадує бліду тінь колись гостро соціального твору.

А жаль, адже коріння можливих катастроф, насамперед, слід шукати не поза межами рідної планети, а набагато ближче – у свідомості людей, їхнього ставлення до самих себе, навколишнього середовища, у відсутності чіткого

уявлення про мету й шляхи розвитку сучасної цивілізації. Знищуючи флору й фауну планети, вихолощуючи її надра, руйнуючи отруйними викидами атмосферу, людство руйнує свою природну домівку, підштовхуючи Землю до самоочищення й самовідновлення.

«Камо грядеши? – в усі віки люди задавалися цим питанням. Куди прямуєш ти, людино? Що чекає тебе попереду? І скільки разів траплялися епідемії жаху перед майбутнім – люди кидали роботу, забували про хліб насущний, чекали, що ось-ось розверзеться земля, піднімуться мертві, труби архангелів проголосять страшний суд, кінець вселенський. Апокаліпсиси ніколи не виходили з моди. Але тепер загрожує не якийсь гіпотетичний гнів божий, ми згубно небезпечні самі собі своєю зростаючою могутністю, своєю енергією, своєю невправною поведінкою»⁷.

Так, людина може розпочати кінець світу, проте вона може й зупинити його. Найголовніше, щоб апокаліпсис не відбувся в умах і душах людей.

¹ Чижевский А. Л. На берегу Вселенной : Годы дружбы с Циолковским : Воспоминания / А. Л. Чижевский. – М. : Мысль, 1995. – 397 с.

² Бредбери Р. Марсианские хроники / Рей Бредбери. – М. : Мир, 1965. – С. 14.

³ Косолапов В.В. НТР : мифы и иллюзии буржуазной футурологии / В. В. Косолапов. – К. : Наукова думка, 1985. – С. 21.

⁴ Ханютин Ю. Реальность фантастического мира / Ю. Ханютин. – М. : Искусство, 1977. – С. 221.

⁵ Эйнштейн А. Физика и реальность / А. Эйнштейн. – М. : Наука, 1965. – С. 116.

⁶ Бердяев. Н. О назначении человека / Н. Бердяев. – М. : Республика, 1993. – С. 246, С. 249.

⁷ Тендряков В. Покушение на миражи / В. Тендряков // Новый мир. – 1987. – № 4. – С. 75.

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА НА ШЛЯХУ СТАНОВЛЕННЯ

У статті розглянуто умови виникнення і становлення екранних мистецтв. Зроблено спробу простежити спільні і відмінні особливості ствердження кінематографа і телебачення як мистецьких форм. Всі ці процеси становлять невід'ємну частину загальнокультурного і видовищного поступу. Аналіз цих явищ дає можливість переглянути місце і роль екранних видовищних форм у сучасному культурному і мистецькому процесах.

Ключові слова: екранне мистецтво, кінематограф, телебачення, мистецтво, видовище, час, простір, глядач.

В статье рассмотрены условия возникновения и становления экранных искусств. Сделана попытка проследить сходство и различия в утверждении кинематографа и телевидения как форм искусства. Эти процессы являются неотъемлемой частью общекультурного и зрелищного развития. Анализ этих явлений дает возможность пересмотреть место и роль экранных зрелищных форм в современном культурном процессе.

Ключевые слова: экранное искусство, кинематограф, телевидение, искусство, зрелище, время, пространство, зритель.

In article the conditions of occurrence and becoming of screen arts are considered. It is attempt to trace similarity and distinction in the statement of cinematograph and television as the forms of art. These processes constitute an integral part a cultural and entertainment development. Analysis of these phenomena enables to revise place and the role of screen entertainment forms in modern cultural process.

The-key words: screen art, cinematograph, television, art, spectacle, time, space, spectator.

Ескалація екранних видовищних процесів у сучасній культурі – явище складне і неоднозначне. Прогресивні і регресивні прояви цих процесів вимагають ретельного вивчення мистецького становлення екранних видовищних форм задля вироблення позицій з теоретичної оцінки і практичного реформування всіх явищ, пов'язаних із подальшим розвитком екранних видовищних форм. Дослідження екранного видовищного поступу

як елементу загальнокультурного процесу проводилися М. Хреновим (соціально-психологічні передумови і умови становлення кінематографа), В. Жданом (естетичний аспект становлення й існування екранних мистецтв та їх взаємодія з іншими мистецькими формами), М. Каганом (морфологічний аспект мистецтва, історико-теоретичні дослідження внутрішнього світу мистецтва), В. Кісінім (історичний розвиток видовищних форм, включаючи екранні видовища), В. Скуратівським (генеза, структура і функція екранних мистецтв у соціокультурних процесах ХХ ст.) та інші.

Сьогодні важливий погляд на екранний видовищний поступ саме як на послідовну єдність у передачі, вдосконаленні та перетворенні усього попередньо набутого досвіду. Тому питання умов становлення екранних видовищ, як мистецьких форм, пошук засобів власної виразності, взаємодія екранних мистецтв і їх відмінності періоду становлення важливі для подальшого розуміння й оцінки сучасного екранного видовищного поступу.

Загальнокультурні умови формування екранного видовища

Мрія про екранне видовище в історії людства з'являється досить рано, і знаходить своє відображення впродовж усього історичного поступу людства: від прадавніх малюнків дописемного періоду до відображення у давніх міфах, фантастичних переказах і казках різних народів світу, що збереглися до сьогоднішнього дня. Ще на ранніх етапах розвитку людської цивілізації прадавні художники намагалися зафіксувати і для глядача ніби відтворити рух мисливців і тварин під час полювання, найважливіші моменти життя власної спільноти, ритуали і священнодійства¹. До значно пізнішого періоду, пов'язаного із розвитком усної народної творчості відносяться відомі до нашого часу образи «яблучка по тарілочці» у слов'янській традиції² і чарівного дзеркальця у західноєвропейській традиції...

Однак шлях до практичної реалізації цієї прадавньої мрії людства виявився досить довгим і складним. Основним рушійним фактором, що зрештою зумовив виникнення і становлення екранного видовища, можна з усією впевненістю назвати потужний стрибок у розвитку науки і техніки, що відбувся у ХІХ столітті. Саме наукові й технічні пошуки і відкриття уможливили реалізацію кількох, зовсім різних за своєю природою, винаходів, які й дали початок відліковій ери кінематографа і телебачення, а разом з тим й ери нового видовища – екранного.

Найважливіші винаходи, що уможливили становлення екранного видовища, можна означити як реалізацію таких ідей. По-перше, фіксація рухомого зображення на плівку і можливість подальшого його відтворення з плівки також у вигляді рухомого зображення. Відповідно, ця ідея лежить в основі появи кінематографа. По-друге, передача зображення рухомого об'єкта

за допомогою радіоелектронних пристроїв у вигляді послідовних електричних сигналів на відстань і можливість споглядання цього рухомого зображення одночасно із рухом самого об'єкта. Ця ідея призводить у подальшому до появи телебачення. Зовсім різні за задумом створення і реалізації та за своєю сутнісною природою, ці видовища зрештою започатковують перелік екранних видовищ, знаходячи певні спільні закономірності та спільні можливості подальшого вдосконалення і розвитку нового напрямку в культурі, а надалі – мистецького напрямку екранної творчості.

На базі кінематографа, як більш раннього за походженням виду екранного видовища, формується уявлення про засоби екранної виразності, способи і можливості екранної творчості, уявлення про екранну образність. Це виливається в уявлення про особливу, властиву кінематографові, «мову». Надалі поняття кінематографічної «мови» поступово зміститься у ширше річище – у річище взагалі екранної «мови», мови своєрідної, неповторної, не схожої на «мови» інших видів мистецтв.

Однак спершу кінематограф виникає як атракціон, безпосередньо пов'язаний із технікою, створений особливим технічним засобом. На початку свого існування кінематограф не оцінюється як мистецтво, а передусім являє собою розвагу, реалізовану за допомогою винаходу певних технічних засобів. Впродовж кількох десятиліть відбувається культурне становлення кінематографа. І ці десятиліття сповнені суперечностей в оцінці місця і ролі кіно як мистецтва. Ставлення визначних діячів науки, культури і мистецтва того часу до раннього кінематографа якраз у більшості своїй підкреслено негативне, відповідна й оцінка тодішніх його проявів. Відомий, приміром, презирливий погляд на кінематограф знаних письменників Марселя Пруста, Жоржа Дюамеля, Гілберта Кита Честертон³. Останній самодержець всеросійський Микола II також оцінював кінематограф не надто високо, хоча фактично підтримував його розвиток. Відомо, наприклад, що він сам любив зніматися у колі родини, на полюванні, на прийомах іноземних гостей і т. ін. При дворі був навіть власний, придворний оператор Б. Матушевський. Однак, попри підтримку, ставлення до кіно було з його боку все ж негативним. На підтвердження цього, радянський мистецтвознавець І. Зільберштейн виявив на одному з докладів департаменту поліції 1913 року цікаву у цьому сенсі царську резолюцію: «Я вважаю, що кінематографія – пуста, нікому не потрібна і навіть шкідлива розвага. Тільки ненормальна людина може ставити цей балаганний промисел врівень з мистецтвом. Все це маячня, і ніякого значення таким дрібницям надавати не слід. Микола II»⁴.

А вже за два десятиліття кіно не тільки вважатиметься мистецтвом, його навіть візьме на озброєння як найдієвіший засіб масового впливу, назвавши поруч із цирком «найважливішим з усіх мистецтв», ідеолог і революціонер В. Ленін. Із цим лозунгом він приступить до «будівництва» нової країни

і до формування «нової» людини у цій країні⁵. В. Ленін навіть затвердить спеціальний ідеологічний підхід до розробки програми кіносеансу, де своє невід'ємне місце займатимуть і хроніка, і постановочний фільм. Перед кіно вже у 20-ті роки ХХ ст. стоять конкретні практичні завдання. А статус кінематографіста поступово сягне статусу суспільного трибуна не тільки на теренах Радянського Союзу.

Важливим фактором становлення екранного видовища як мистецького є багатовіковий попередній розвиток усього поля мистецької культурної діяльності. Первісно кіно називали і «рухомих живописом», і «видимою літературою», і навіть «світломузикою». Ці назви показові, адже кінематограф природно увібрав у себе всі попередні здобутки більш ранніх за походженням видів мистецтв. Література стала основою екранної творчості, закони композиції, колористики, роботи зі світлом і тінню були перейняті з образотворчого мистецтва. Були задіяні музичне, акторське, режисерське та інші мистецтва. Навіть здобутки більш пізнього мистецтва – фотографії ввійшли до арсеналу кінематографа...

Складний акт втілення нового мистецтва був серйозно підготований також і попереднім видовищним процесом. Особливо важливим для кінематографа, як для історично першого екранного видовища, виявився досвід театру, достатньо потужного, розвинутого мистецького видовища. Театр, своєю чергою, увібрав у себе весь досвід попередніх, не мистецьких (доісторичні видовища, видовища первісних цивілізацій, стародавні видовища (визначення за В. Кісінім⁶)) видовищ⁷, а також і пізніше сформованих мистецьких видовищних форм. Театр – синтетичне мистецтво, у ньому зібрані і розвинені у театральному, своєрідному річищі, усі різновиди мистецтв (література, образотворче та музичне мистецтво, акторське і т.д.), а також окремі, первісно суто технічні, галузі.

Саме синтетичність зближує кінематограф із театром, саме ця ознака, а не лише акторська чи режисерська творчість (вони, власне, є лише складовими тієї ж синтетичності) визначають спорідненість кінематографа і належність його до видовищних мистецтв. Первісно саме досвідом синтетичності театр був привабливим для кінематографа, привабливим для переймання та накопичення попереднього досвіду синтетичної природи. Власне, не тільки театр, а й інші розвинені яскраві видовищні (а відповідно, такі, що мають синтетичний характер) форми того часу, другої половини ХІХ ст., були надзвичайно цікавими своїм досвідом для першого екранного видовища – кінематографа. Не випадковий, отже, і той факт, що більшість відомих режисерів періоду становлення кінематографа прийшли у кіно з інших видовищ. Таким чином, Ж. Мельєс починав як керівник театру ілюзіоністів та фокусників, Ч. Чаплін вийшов з мюзик-холу, С. Ейзенштейн відомий своїми сміливими театральними експериментами у напрямку атракціону... Складається враження, що, принаймні, ці режисери, цікаві у своїх

експериментах і винаходах кінематографісти, або так і не змогли первісно реалізувати себе у традиційних видовищах (як С. Ейзенштейн у театрі), або вимагали для себе іще більшого поля для творчості, такого як кіно (у випадку Ч. Чапліна). Для творчості їм було необхідно нове видовище, з новими можливостями, з масовою аудиторією, з новою формою. Однак увесь набутий попередній видовищний досвід, як виявилось, потрібно було переоцінити, пристосувати і пропустити крізь мистецьку умовність нової видовищної форми, екранної, задля становлення суто кінематографічної виразності, тієї особливої «мови» нового мистецтва, екранного – кінематографа.

Розвиток науки і техніки, розмаїття різновидів мистецтв і видовищних форм (мистецьких і немистецьких) являють собою ознаку нової культурної ситуації. Процеси сутнісної переорієнтації культури характеризуються також загальнокультурними: суспільними, світоглядними та іншими трансформаціями. Сукупність останніх чинників фактично стає підґрунтям для стрімкого розвитку кінематографа як видовища нового типу культури⁸ та перетворення його у подальшому на мистецтво і могутню індустрію.

Ідеться про ствердження позицій нового, міського типу культури, базованого на науково-технічному розвитку і вже дещо відстороненому від попереднього, традиційного типу. Міська культура нового типу формується, орієнтуючись на міське населення, що його становлять різноманітні за соціальним, національним, освітнім, релігійним та іншими статусами представники. Ця культура, на відміну від сільського, традиційного типу, базованого на родовій спільноті та сконцентрованого навколо її традицій, за центральний орієнтир обирає саме принципову відмінність і різноманітність її представників. Стверджуються певні космополітичні засади нового типу культури. Притаманні їй розшарованість і кількісно-якісна нерівномірність провокують, зокрема, і появу різноманітних, орієнтованих на різні суспільні і культурні традиції, різновидів видовищ. Останні, завдяки своїй розмаїтості, у кожному конкретному випадку гуртують навколо себе різні типи глядацької аудиторії.

У такій культурній ситуації виникає кінематограф, який одразу намагається ствердити свої позиції як видовище найбільш демократичне, наближене до масової аудиторії. Соціальний, релігійний, політичний, навіть віковий статус глядача не має значення для нового видовища. Кінематограф розрахований на всіх, він ніби виступає центром консолідації уваги міського населення усіх можливих прошарків. Отже, кінематограф одразу зі своєю появою займає позицію демократичної міської видовищної форми, яка за усіма ознаками більше, ніж будь-яка з попередньо існуючих видовищних форм, відповідає новому типові культури – міському.

Застосування, систематизація, теоретичне вивчення нових прийомів та численні практичні експерименти дали змогу сформулювати певну систему впливовості та образності кінематографа як синтетичного мистецтва.

Найбільш систематизовані висновки з практичного досвіду і теоретичні обґрунтування зроблені уже у ранній період становлення кінематографа як мистецтва у працях С. Ейзенштейна. Незважаючи на досить молодий вік нового мистецтва, теоретичні висновки його практика й теоретика С. Ейзенштейна, виявилися фундаментальними, і вже сьогодні можна з упевненістю стверджувати: вони значно випередили свій час стали на довгі роки не тільки основою теорії, а й самою теорією нового екранного мистецтва.

Не можна сказати, що виникнення телебачення вже було підготованим попереднім кількадесятилітнім існуванням і досягненнями кінематографа як першого екранного видовища. Для телебачення шлях виникнення, становлення і поширення був своїм, особистим, можливо, навіть більш складним, ніж шлях кінематографа. Про це свідчать багато фактів з історії телебачення, зокрема, і той, що між першим вдалим експериментом з передачі на відстань рухомого зображення і реалізацією ідеї телебачення, наприклад у СРСР, пролягла відстань у кілька десятиліть.

Телебачення з'являється як технічний винахід. Перші спроби передачі зображення на відстань не мають комерційного характеру, не виглядають як атракціон на глядацький загал, як це було реалізовано братами Люм'єрами у випадку з кінематографом. Перші випробування у галузі телебачення були лабораторними і відбувались у вузьких спеціалізованих наукових колах, супроводжувались виступами і обговореннями у межах наукових фахових конференцій. Трохи пізніше, коли винахід було підтверджено і постало питання про можливість практичної його реалізації, почали проводити експериментальні дослідження щодо передачі зображення на великі відстані. Тільки на цьому етапі до споглядання експерименту уже змогли долучитися сторонні глядачі, радіолюбители. Однак навіть їх кількість була дуже обмеженою. Лише ті, хто цікавилися цією темою настільки сильно, що самостійно, за надрукованими у спеціалізованих виданнях схемами, збирали власноруч перші телевізійні приймачі, змогли приймати і дивитися перші телевізійні передачі. Та ці передачі носили елементарний, іще дослідний характер. Першими зображеннями, що передавалися на відстань, були окремі об'єкти, рухомі і нерухомі, фотографії тощо. Крім того, ці зображення мали ще дуже погану якість, інколи навіть важко було розрізнити зображення об'єкта.

Подальший розвиток телебачення залежав переважно від реалізації двох основних моментів існування телебачення: по-перше, від розробки і впровадження у експлуатацію якісного передавального устаткування; і, по-друге, від організації та впровадження масового виробництва телевізійних приймачів. Розвиток кінематографа свого часу не передбачав таких складнощів із організацією показу видовища для глядача, як в умовах телебачення.

Ще однією важливою проблемою, що постала перед першопрохідцями-телевізійниками, виявилася технічна проблема реалізації передачі зображення на дуже великі відстані. Телевізійний сигнал мав підкорити величезні території. Особливої актуальності ця тема набувала у таких великих державах, як СРСР. Телебачення у Радянському Союзі мало виконувати в основному інформаційну та ідеологічну функції, тому передбачалося централізоване телевізійне мовлення, яке і вимагало забезпечення телевізійним сигналом усіх регіонів СРСР. Механічне телебачення, яке уже пройшло попередні практичні випробування, тепер набирало обертів у тому ж Радянському Союзі. Однак виявилось, що хоча воно і було пристосованим для забезпечення і виконання таких масштабних задач (телецентр у Москві міг охопити телевізійним сигналом фактично усю територію тодішньої держави), та можливості удосконалення якості передач механічного телебачення були обмеженими. Неможливість якісного зростання ставила під загрозу подальший розвиток телебачення у СРСР⁹. Тому довелося зосередитись не на механічному телебаченні, на яке первісно робилася ставка, а – на телебаченні електронному. Електронне телебачення, своєю чергою, хоча і мало можливості подальшого розвитку (збільшення чіткості давало можливість збільшити розмір зображення) й удосконалення, мало обмеження за радіусом дії. Перехід від механічного до електронного телебачення вимагав повної переорієнтації, в тому числі і згортання усіх попередніх експериментальних досліджень, практичних робіт з механічного телебачення, включаючи промислове виробництво телевізійних приймачів з механічним способом отримування сигналу¹⁰.

Повернення до призупинених раніше попередніх експериментів з електронним телебаченням знову вимагало як часу, так і зусиль. Своєчасно не помічений винахід Бориса Грабовського, «радіотелефот» – що являв собою теоретичну і практичну реалізацію електронного телебачення¹¹, зрештою, міг би свого часу допомогти уникнути зайвих блукань у бік механічного телебачення у Радянському Союзі. Та цього не сталося... Телебачення складно торувало свій шлях методом спроб і помилок.

Перша телевізійна аудиторія СРСР первісно сприймала й телевізійне видовище як колективне. Телевізійні перегляди, за свідченням як багатьох сучасників, так і численних дослідників історії телебачення, влаштовувалися із запрошенням, сусідів, друзів, знайомих. Телевізійне видовище перетворювалося на привід для зібрання і спілкування. Така ситуація провокувалася як виробничим, так і соціальним фактором. По-перше, первинно кількість телевізійних приймачів була обмеженою через поки що технічну неможливість налагодження їх масового виробництва. Крім того, удосконалення телевізійного приймача відбувалося безперестанно. Таким чином, телевізійний приймач за досить незначний історичний період свого існування пройшов неймовірний за якісним показником шлях еволюції

від приймача з екраном, розміром із сірникову коробку, до сучасного, звичного для глядача, розміру екрана. Швидкість перетворень телевізійного приймача насправді дивовижна, як і дивовижна швидкість розвитку самого телевізійного видовища з точки зору історії видовищних процесів.

По-друге, значним фактором, який стримував поширення телебачення, зокрема на теренах Радянського Союзу, був соціальний, а точніше, економічний чинник. Не кожна родина аж до 80-х років ХХ ст. (і не тільки у СРСР) могла дозволити собі купити телевізор. Отже, наявність телевізійного приймача до вказаного періоду являє собою ще й показник соціального стану певної родини. У 80-ті роки ХХ ст. це вже не елемент розкоші для радянської людини, а скоріше показник достатку окремої родини.

Таким чином, становлення і розвиток телевізійного видовища в усіх країнах, в тому числі і в СРСР, були безпосередньо пов'язані з економічними і виробничими чинниками.

Творчі проблеми розвитку телевізійного мовлення становили і становлять особливу категорію питань в історії телебачення як нової екранної видовищної форми. Попри попередній досвід кіно, телевізійне видовище і в творчому напрямку рушає власним шляхом. Передусім, це шлях експерименту і пошуку нових засобів виразності, форм і власних особливостей. З одного боку, телебачення продовжує започатковані традиції радіомовлення (від радіо – свого старшого технічного брата), але вже ефективно використовує свій козир: візуальні можливості. З іншого боку, телебачення виступає у якості ретранслятора. Тут творчий досвід кінематографа зовсім не задіяний. Кіно на ранньому етапі існування телевізійного видовища скоріше матеріал для телебачення, аніж засіб переймання досвіду. Кінотвори передаються засобом телевізійного ефіру, і є матеріалом для вдалого заповнення цього ефіру. Однак уже на ранньому етапі телебачення виступає корисним для кінематографа як його ефективний популяризатор.

Розвиток телебачення відбувається у пошуку власних, суто телевізійних, засобів екранної виразності. Звичайно, існування й уже потужний розвиток кінематографа дещо спрощують ці процеси, але, як з'ясується, є гранична необхідність адаптації усього попередньо винайденого і створеного (екранного і неекранного видовищного досвіду) безпосередньо для телевізійних умов.

Таким чином, виявилось, що телевізійне видовище вимагало особливих умов становлення, реалізації і сприйняття. Його прихід не був ані підготованим, ані очікуваним у тій якості, в якій воно з'явилося. Знадобилося кілька десятиліть, і це вже після становлення кінематографа, щоб впровадити, так би мовити, у широкі маси саму ідею телебачення, хоча ця ідея, як уже було сказано, одна з прадавніх мрій людства.

Факт приходу видовища в дім змінив ставлення глядача взагалі до видовища в різних його проявах, виробив нові умови співіснування системи глядач–видовище, показав наявні можливості і поставив питання про перспективи подальшого видовищного культурного поступу.

Кінематограф

Кінематограф являє собою втілення давньої мрії людини зробити статичне зображення рухомим. У самій його назві сконцентроване це надбання (кінематограф – від грецької κίνημα, рід, κίνηματος – рух і γραφω – пишу, зображую, тобто «записаний, відображений рух»¹²). Останнім з переліку людських досягнень у поступі до прагнення з максимальною достовірністю затамувати події життєвого перебігу, докінематографічним винаходом людства щодо можливості фіксації реальності була фотографія. Фотографічний знімок на час перших кінематографічних спроб братів Люм'єрів був уже достатньо відомим і поширеним як знімок з реальності, відбиток реальності. У такій ситуації завданням кінематографа, фактично наступним кроком еволюції фіксованого зображення, було оживлення фотографічно призупиненого. Зрушення з місця статичного зафіксованого образу становить прецедент кінематографа. Тому останній на зорі свого становлення сприймається передусім як атракціон зі зрушення з місця статичного зображення. Навіть більше, зрушення з місця саме фотографічного (а не будь-якого іншого) зображення оцінюється як відтворення самої, попередньо зафіксованої, реальності.

Парадоксально, але кінематограф являє собою атракціон, де сама реальність, спершу навіть зовсім незмінена, така, якою вона є у звичному буденному житті, виступає як об'єкт і предмет видовища. Сама незмінена дійсність виноситься на глядача, у темну глядацьку залу, і збирає при цьому величезну зацікавлену аудиторію.

Глядача раннього кінематографа спершу цікавить взагалі будь-яке рухоме зображення, спроектоване на екран, навіть зображення того, до чого він призвичаєний у буденному житті, що є невід'ємною складовою повсякдення, і бачене не один раз у реальності: і прибуття поїзда, і гра чоловіків у карти, й родинний сніданок тощо. Ці об'єкти, звичні події і явища, між тим, цікаві з тієї точки зору, що їх можна не тільки зафіксувати, як фотографію на плівку, а, відтворюючи, змусити рухатись так, як вони це роблять у реальному житті. Тобто реальне життя отримало можливість із документальною точністю бути відтвореним не тільки статично, а й таким, як воно є – у динаміці. «Успіх кінематографа як атракціону визначився, імовірно, цими його якостями: вражаючою реальністю втілених ним картин життя, з одного боку, і, з іншого, їх «неприродністю», фантастичністю»¹³.

Фактично кінематограф дав можливість людству отримати фіксований, а згодом відтворений у його звичній формі, плин часу. Цей чудовий винахід уможливив фіксування часу в його безпосередній тривалості, з усіма його зовнішніми характеристиками і ознаками. Втім, слід одразу обмовитись, що таке фіксування безпосередньої плинності часу проіснувало в кінематографі зовсім недовго. З появою монтажу кінематографічне тлумачення і втілення часу на екрані суттєво змінило свою якісну суть. Кінематографічний монтаж уможливив вільну інтерпретацію часу (як і простору), навіть вільне

оперування часом і простором як елементарними категоріями кінотвору. Так, уже В. Пудовкін стверджував, що дійсність є лише матеріалом для кінематографічної творчості. «Кінематограф збирає елементи дійсності для того, аби створити з них нову дійсність»¹⁴.

До появи кінематографа фіксація будь-яких подій мала умовний характер. У будь-якому вигляді фіксування історичного факту було безпосередньо пов'язане з індивідуальним, людським чинником. З появою технічного, об'єктивного, посередника на шляху від реальності до фіксованого факту, сама фіксація набула менш суб'єктивної якості.

Кінематограф запропонував нову, власну можливість фіксації засобом кінематографічної зйомки за допомогою камери, приладу, що, як і фотографічна камера, є безвідносним до людських переживань і почуттів. Перші кінематографісти, брати Люм'єри, поводитися просто: встановлювали камеру у потрібному місці, перед тим об'єктом (чи об'єктами), який (або які) планували зафільмувати, і вмикали її. Через деякий час припиняли зйомку. Навіть пізніше, коли з'являється автор-кінематографіст, режисер чи оператор і свідомо вибудовує структуру кінематографічної оповіді, умови фіксації зображення принципово не змінюються. Для того щоб відзняти необхідний матеріал, потрібно втілити весь перебіг подій, разом з об'єктами зйомки і оточенням у реальному часі і просторі перед камерою. Отже, камера при кінематографічній зйомці фіксує передусім реальний простір і час, який знаходиться перед її об'єктивом. Надалі, відповідно до жанрових особливостей кінематографічного твору, цей простір і час можуть оцінюватись по-різному: як реальні, непередбачені, спровоковані, спеціально створені тощо.

Однак будь-який, навіть спеціально створений для зйомки простір, несе у собі ознаки реального часово-просторово континууму. Кіно цікаве саме фактором своєї часово-просторової реальності і, відповідно, реальності усього зображуваного, хоч яким би фантастичним воно було.

Таким чином, можна стверджувати, що разом із виникненням кінематографа з'являється й нове розуміння часово-просторового континууму, вірніше з'являється ще один його вимір – кінематографічний (надалі ширше – екранний). І от уже понад століття цей новий вимір розвивається й існує, завойовуючи дедалі нові й нові покоління захоплених прихильників. Численні дослідники кіно виокремлюють певні одиниці, чи різновиди часу кінематографічного видовища і глядацького часу, а також окремі перетини цих часових координат¹⁵. Однак більш важливим, впливовим і магнетичним за своєю природою все ж є час кінематографічного видовища, наближений до реального, звичного для глядача часу.

Окрім того, разом із винайденням кінематографа як атракціону з'являється і нова практична можливість фіксації часу, фіксації, максимально наближеної до реальності. Із виникненням кінематографа виникає

і перший кінематографічний жанр – хроніка. Однак сила його тривалий час залишається незатребуваною на практиці. Одним з перших, хто звернув увагу на хроніку і оцінив можливості її впливу, історичного та ідеологічного значення, був В. Ленін¹⁶. Взагалі, кінематограф, як відомо, він уважав важливішим з-поміж усіх мистецтв саме через його особливі відносини із реальним часо-простором. Хроніка, за переконанням В. Леніна, мала стати провідною силою в формуванні ідеології народних мас, і за його розпорядженням будь-який кінопоказ мав обов'язково включати в себе: «...по-перше, добре поставлену хроніку, яка повинна бути просякнута нашими ідеями, показувати речі з нашої точки зору; по-друге, основну картину, яка повинна мати одночасно художньо-захоплююче і виховне значення; по-третє, хорошу наукову картину, яка давала б ті чи інші наочні і повчальні відомості»¹⁷.

Справді, у хронікальному фільмі первісно уже затамована величезна сила історичного документа. Цінність хронікального матеріалу тим більша, чим більший час відділяє глядача від подій, які зафіксовані на плівці. Навіть суб'єктивний погляд авторів, який формується засобами зйомки, монтажу, звукових і шумових ефектів і т. ін., відходить на другий план щодо самої події. Сам історичний факт цікавить глядача. І глядач, зі своїх власних позицій, позицій нащадка, придивляється до знайомих чи незнайомих видів вулиць, будинків чи краєвидів, уважно розглядає обличчя людей, яких давно уже немає. Він дивиться в щасливі очі своїх пращурів, тих, на чию долю випадуть надалі надзвичайні випробування війною, голодом, чимось інше... Він, глядач, це усе знає, на відміну від тих, закарбованих на плівці. У цьому, можливо, і полягає конфлікт і захоплива сила хроніки...

Оцінка, отже, формується з висоти часу, з історичної обізнаності. Навіть якщо відкинути усе це... Життя людини сто, п'ятдесят чи навіть тридцять років – цікаве саме по собі, своїми обставинами, навіть якщо, крім цього життя, не трапляється особливих подій і перипетій, навіть якщо це звичайне спостереження. У такому разі сама історія – фактор видовищності, фактор того атракціону (за С. Ейзенштейном), який здатен прикути увагу глядача, зупинити його перед екраном, і не тільки зупинити, а й надати матеріал для подальших роздумів.

Однак повернемося знову до раннього періоду становлення кінематографа. Отже, перші фільми являли собою переважно спостереження за подіями, що відбувалися перед камерою. А перші постановочні картини імітували спостереження. Так, приміром, фільми Ж. Мельєса нагадують театральні вистави, так, як їх може бачити глядач, сидячи у глядацькій залі. Втім, кінематограф швидко відмовився від театральної рампи, завіси та інших характерних ознак театру. З'явилися нові пріоритети у кінематографічній творчості, власні, характерні тільки для кіно, особливості. Не можна надалі визначити якогось одного мистецтва, на здобутки якого у подальшому

спиратиметься кінематограф. Натомість розробляється своя кінематографічна система координат, зі своїм часом, простором, своєю умовністю форми і притаманними кінематографу прийомами. Проте усвідомлення властиво кінематографічного часу як елементу специфічної кінобудови, залишається знаковим фактором існування і подальшого розвитку кіно як мистецтва.

Отже, іще не усвідомлене як мистецтво, іще перебуваючи в пошуках власних форм і засобів виразності, кінематограф, передусім і дуже рішуче, засвоює час і простір реальності як свій власний час і простір. Поява монтажу дає змогу розширити оповідальні, а надалі й виражальні можливості кінематографа в основному за рахунок ствердження його позицій щодо можливостей оперування часовими і просторовими координатами. Уже на ранніх етапах становлення кінематографа як мистецтва час і простір реальної дійсності становлять не умови існування кінематографічної творчості, а матеріал кінематографічної побудови.

У той самий час, як кіно дає можливість фіксування реального часу таким, яким він, власне, і є, кінематограф «знищує „звичайний час”», за визначенням Джилберта Солдерса¹⁸. Події, які відбуваються у реальному житті, не завжди еквівалентні триванню часу кінематографічної оповіді. В кінематографі засобами монтажу час може набувати різноманітних видозмін. Інколи кінематографічна оповідь виглядає набагато концентрованішою, ніж мала б виглядати у реальному житті. Засобами монтажу випускаються окремі, неважливі, моменти перебігу подій. В інших випадках, час може, навпаки, ніби «розтягуватися» у своєму триванні, наприклад, коли це необхідно в якості драматургічного прийому. Такі саме перетворення і трансформації відбуваються і з простором.

Продовжуючи далі ідею про кінематограф, який «знищує» «звичайний час» можна з усією впевненістю сказати, що кінематограф породжує своєрідний, кінематографічний, екранний, видовищний час (а відповідно, і простір), який, зі ствердженням позицій кінематографа як мистецтва і до сьогодні, уже виступає альтернативою реальності. Ця видовищна екранна система координат являє собою інколи більш привабливий для глядача часово-просторовий континуум. Кінематограф своїми творами вимагає постійної, вимушеної відмови від реального часу. Причому навіть найреалістичніші кінофільми не відходять від загального правила кінематографа. Відчуженість, провокована такою відмовою, фактично становить для глядача відхід від звичних категорій часово-просторового сприйняття і перехід ніби в іншу, неприродну для людини реальність, або псевдореальність. Є навіть приклади пристрасності до такого відходу і обирання його за основну систему часово-просторових координат. Вияв такого крайнього випадку сьогодні становить реальну психологічну проблему. Однак повернемося до питання співіснування реальності і кінематографа на ранніх етапах його становлення як мистецтва.

За визначенням Пудовкіна¹⁹, фіксована на плівку реальність становить тільки матеріал режисерської творчості в кінематографі. Надалі кадри з цією фіксованою на них реальністю, з реальним простором і часом перебігу подій, зазнають подальшої обробки. Розбита на крупності, на ракурси, подія перестає повністю відтворювати реальний час і простір перебігу подій. Довільна комбінація крупностей і ракурсів дає можливість не тільки нового погляду на часово-просторовий континуум кінематографічного твору, а й на новий зміст, який з'являється у результаті зіставлення, або, за визначенням С. Ейзенштейна, зіткнення кадрів. Так званий «ефект Кулешова» практично доводить величезні можливості зіставлення кадрів у кінематографічному творі.

Кінематограф поступово, залишаючись оживленням зафіксованої реальності, набуває сили як мистецтво. І, як і будь-яке мистецтво, починає свій самостійний шлях у напрямі художнього образу, певним чином намагаючись звільнитися від тієї реальності, від якої, за своєю природою, перебуває у повній залежності, можливо, навіть й у більшій, ніж інші види мистецтва. Якщо перші кінопокази були цікаві відтворенням рухомого зображення реальності, то у подальшому кінематограф, засвоївши і врахувавши цінний попередній досвід, намагається будь-яку історію, оповідь показати глядачеві засобом «реального часу» (однак слід зауважити: засобами своєї власної, монтажної «реальності» і свого власного «реального часу», того, де відбувається вищезгадане «знищення» реального часу), ніби відтворюючи її у реальності. Така форма видовищної творчості, напряду пов'язана із відтворенням часово-просторового континууму фізичної реальності, стає пріоритетом кінематографа, його своєрідною, привабливою для глядача особливістю.

Кінематограф зі своєю появою одразу стверджує свої позиції як масове мистецтво, мистецтво широкого екрана. Як і в театрі, на перегляд кінематографічного видовища збирається зала глядачів. Природа кіно, отже, передбачає присутність аудиторії, передбачає сприйняття глядацькою залю, з усіма характерними ознаками такого сприйняття. Глядацька зала являє собою певну єдність людей, яка існує за власними законами. Затемнення на час перегляду створює певну атмосферу, особливу підготовку до сприйняття. Звичайно, це не така урочиста атмосфера, що притаманна природі театрального видовища. Підготовка до перегляду і сам перегляд кіно має більш демократичний характер. Проте і на цьому етапі, на етапі перегляду, існують певні спільні риси між кінематографом і театром. Глядацька аудиторія у затемненій залі набуває індивідуальних характеристик, водночас існуючи за спільними законами існування людської маси. Спільні відчуття і враження поєднують глядачів під час сприйняття, однак темрява уможливорює особистісне ставлення до перебігу подій. Темрява приховує окремі вияви емоцій, щирі почуття і переживання, які при світлі

приховувалися б кожним глядачем більш ретельно. Сміх, сльози, радісні порухи чи навіть вигуки – звичне явище при кіноперегляді. Виражені окремо, ці всі емоції, зрештою, становлять загальне емоційне тло перегляду, загальну атмосферу перегляду певного кінотвору. Якщо у театрі йдеться про певний енергетичний обмін між актором і глядацькою залю навзаєм, то кінематограф вивільняє певну енергію у глядацькій залі, утворюючи потужний енергетичний струм сприйняття, в якому перебувають видовище і кожен глядач окремо. Отже, кінематограф, як і театр, – видовище масове, видовище, необхідною складовою якого є утворення певної енергетичної атмосфери сприйняття.

Становлення кінематографа як мистецтва відбувається разом із засвоєнням власного часово-просторового континууму. Спершу час і простір кінематографічної оповіді повністю відтворювали час і простір самої реальності. Поступово відбувається оволодіння можливостями кінооповіді, засобами виразності і особливостями нового видовища. Практичні кінематографічні експерименти призводять до відкриття власної часово-просторової кінематографічної, а надалі – екранної системи часово-просторових координат. Способи зйомки, ракурси, крупності планів, і в основному монтаж уможливають створення часово-просторового континууму кінематографічного твору.

Насправді вміле оперування часово-просторовими вимірами становить, власне, сутність кінематографічної режисерської творчості, а надалі взагалі режисерської екранної творчості. «Він [режисер] створює свій „екранний” простір і свій „екранний” час. Він не деформує реальність, а він користується нею для створення реальності нової, і <...> ті, яких не уникнути і не подолати в дійсності, закони простору і часу у кінематографічній роботі виявляються гнучкими і слухняними»²⁰.

Отже, повернення зрушеної з місця ілюзії зафіксованої реальності на масового глядача – от що являє собою сьогодні мистецтво кіно. Реальність зафіксована насправді, але «реальність» ця здебільшого у постановочному кіно, «реальність», спеціально створена, кінематографічна, яка існує лише у вимірах кінотвору, а за його межами ніколи не мала цілісного реалістичного плінного існування, буття.

Телебачення

На час виникнення телебачення кіно стверджує свої позиції вже не стільки як видовища, а в основному як екранного мистецтва. Проводиться активна і плідна робота у цьому напрямі як практиками кіно, так і теоретиками. Уже є успішні результати практичних пошуків форм і можливостей нового мистецтва, засобів кінематографічної виразності, провадиться початкова

систематизація цих засобів. Так, уже розробляється поділ на крупності планів, провадиться систематизація знань і уявлень про монтаж. Зрештою, сам монтаж усвідомлюється і оцінюється як один з основних засобів кінематографічної виразності. З'являються практичні пошуки і теоретичні обґрунтування у напрямі кінематографічного образу, ведуться роботи зі впровадження звукового кіно і усвідомлюються, відповідно, нові можливості кінематографічної творчості. Зрештою, формуються перспективи нового, звукового і кольорового етапу розвитку кінематографа і т. ін.

На час появи телебачення, отже, стверджується перше екранне видовище у якості не просто видовища, а мистецтва, зі своєю, особливою образною, виразною системою, зі своєю специфікою глядацького сприйняття і впливу на глядача. Таким чином, до появи другого екранного видовища, були створені уже певні передумови.

Телебачення з'являється як «дальнобачення» (від грецького *τήλε* – удалечінь, далеко і слова «бачення»²¹). Сам термін «телебачення» належить ученому, болгарину за походженням, Костянтину Дмитровичу Перському. 27 грудня 1899 р. на Першому Всеросійському електротехнічному з'їзді учений виступив з доповіддю «Сучасний стан питання про електробачення на відстань (телевізування)». Наприкінці 1900 р. уже доопрацьовану і перероблену доповідь К. Перський представив на міжнародному конгресі у Парижі. Саме у цій доповіді замість термінів «електробачення» і «телевізування» він вживає вперше термін «телебачення» (television). І саме з цього часу термін «телебачення» вводиться у міжнародний обіг²².

Відомо, що й інші учені у визначенні своїх пристроїв відповідного призначення використовували так чи інакше термін «бачення на відстані». Так, російський вчений Б. Розінг 25 липня 1907 р. оформив заявку на винахід «способу електричного бачення на відстані»²³. Б. Грабовський називав свій винахід «радіотелефон», а цикл публічних лекцій, з якими виступав, пропагуючи своє відкриття, мав назву «Бачення по радіо»²⁴.

Отже, уже виходячи з термінологічного визначення поняття «телебачення», з'ясовується, що першочергова задача телебачення полягала у передачі зображення на відстань. Саме така можливість, а надалі і факт здійснення такої передачі передусім цікавив дослідників.

Центром телевізійного космосу можна вважати не стільки оживлення об'єкта, як у випадку кінематографа, а скоріше уможливлення спостереження за певним об'єктом з будь-якої іншої точки, а надалі, в ідеалі – взагалі з будь-якої точки світу. Перші кроки телебачення як екранного видовища пов'язані не з естетичною чи атракціонною компонентою, як у випадку з кінематографом, а з суто практичним завданням. Продовжуючи перелік досягнень у можливостях передачі інформації на відстань від телеграфу до радіо і телефону, телебачення являло собою наступний еволюційний крок у цьому напрямку. Якщо радіо уможливило передачу звуку на відстань, то

телебачення наступним кроком мало здійснити передачу зображення (разом зі звуком) на відстань.

Винайдення телебачення, таким чином, змінювало практичні можливості людини з оволодіння інформацією й її передачею, робило доступним для споглядання і візуального інформування весь земний простір. Будь-яку подію із появою телебачення можна було не тільки почути, а й побачити, причому одночасно з її перебігом, у тому самому часі з абсолютно іншої точки планети.

Отже, з перших кроків свого існування телебачення було передусім і безпосередньо пов'язане: по-перше, з інформаційною (чи подієвою) компонентою і, по-друге, з можливістю одночасності перебігу подій, їх передачі засобами телевізійного ефіру і споглядання уже з іншого місця (але в той самий час) за допомогою телевізійного приймача. Отже, на відміну від кінематографа точкою відліку телебачення є не оживлення зображення, а передача зображення, причому з самого початку йшлося не про будь-яке зображення, а про інформаційно насичене зображення. Адже ті винаходи, еволюцію яких продовжувало телебачення (від телеграфу до радіо), насамперед, являли собою засоби передачі інформації. Таким чином, виходить, що і в основі телебачення лежить та сама реальність, а точніше, реальність інформаційна, подієва, яка може зацікавити глядача фактором саме одночасності перебігу подій і їх споглядання.

Однак перші телевізійні трансляції через технічні складності (величезна вага апаратури, складності з передаванням сигналу і т. ін.) проводилися виключно зі студійних приміщень. І являли собою не що інше, як трансляцію інших видів мистецтв (так би мовити, тиражування) засобом телевізійного мовлення. Зі студії передавалися виступи співочих і танцювальних колективів та окремих виконавців, виступи акторів, інформаційні повідомлення (як і на радіо, тільки із використанням зображення). Трохи пізніше почалися трансляції кінофільмів і театральних вистав, спеціально перенесених до телевізійної студії. Неспроможність телебачення вийти за межі телевізійної студії на ранніх етапах його становлення значно обмежувала його пошуки власних засобів виразності і притаманних йому видовищних особливостей, а, відповідно, негативно позначалась і на швидкості його самостійного становлення як нового екранного видовища і мистецької форми.

Усі попередні винаходи кінематографа, як першої екранної, уже мистецької видовищної форми, як з'ясувалося, не можна було у повному обсязі перенести на нове екранне видовище. Як і в усіх попередніх випадках, нове видовище все ж вимагало винайдення власних виражальних засобів, жанрових форм і образної системи. Увесь попередній видовищний і екранний видовищний досвід потрібно було знову залучити до процесу становлення нової екранної видовищної форми – телевізійної.

Приміром, поширені у кіно дальні й загальні плани, тривалі панорами

виявилися цілком несприятливими для телебачення. Первинно надзвичайно маленький екран телевізійного приймача розміром з сірникову коробку вимагав застосування більшої кількості крупних планів, та й невеликі студійні приміщення унеможлиблювали дальні плани, а тривалі панорами в тих самих студійних умовах були просто непотрібними. Перші телевізійні трансляції були зовсім відмінними від кінематографічної творчості. На телебаченні одразу центральне місце посідає ведучий, людина, яка виступає перед телевізійною камерою (надалі функції людини на телевізійному екрані значно розширюються – від журналіста, репортера до автора, ведучого...). Така ситуація спровокувала зовсім інші умови підготовки і проведення зйомок, аніж це було у кіно. Зовсім іншої технічної і творчої організації вимагав ще й прямий ефір. Навіть поява можливості використання кіносюжетів у телебаченні на ранньому етапі становлення, а надалі і поява відеозапису уже у другій половині ХХ ст., не витіснили повністю практику природного для телебачення прямого ефіру. Приміром, телевізійні новини, навіть в умовах радянського ідеологічного контролю, коли уже існувала можливість відеозапису, виходили на радянському телебаченні винятково у прямому ефірі.

Однак не можна сказати, що кінематографічний досвід не знадобився для розвитку телебачення. Телебачення, як екранне видовище, має багато спільних рис з кінематографом. Виробничі, організаційні, технічні процеси у кіно і на телебаченні мають більше спільного, ніж відмінного. Досвід планування, організації і технічного забезпечення телевиробництва було, отже, перейнято з кінематографа, як на етапі студійного телебачення, так (і значно) на більш пізньому, позастудійному етапі. Досвід і прийоми зйомки, освітлення, монтажу залучалися з кіно. На початкових етапах, відповідно, меншою мірою, а пізніше, з розширенням технічних, а відповідно і творчих можливостей – більше. Скажімо, у телебаченні, так само, як і в кінематографі, працює система розбиття на крупності планів, діють ті самі «принципи „комфортного” монтажу», мають місце ракурси зйомки, побудова кадру і багато іншого з того усього, що було теоретично і практично розроблено і засвоєно кінематографом.

У другій половині ХХ ст. на телебаченні розвивається жанр телевізійного фільму, де межа телебачення і кінематографа максимально розмита. Різноманітні документальні жанри, телефільми максимально впроваджують, реалізують на телебаченні досягнення кінематографічної творчості. Однак специфічно телевізійні жанри продовжують повноцінно розвиватися на телебаченні. Їх головною характерною ознакою виступає певна публіцистичність стилю, схильність до факту, документа, історичної чи будь-якої іншої події.

Уявлення про подієвість видовишних форм, на основі якої базується в тому числі уявлення про подію в театрі, на теренах телебачення перетворюється

на безпосередню подію, конкретний факт, оголену інформативність у крайньому її вияві. Тому для телебачення важливе максимальне наближення до реальності, до конкретної події, яку і має побачити глядач у момент її перебігу, тому для телебачення, як ні для жодного іншого видовища, важливо «тут і тепер» за самою його природою. Телебаченням зроблений іще більший крок у бік реальності, здійснено іще більше наближення до неї, аніж це було навіть у кіно.

Вихід телебачення за межі телевізійної студії становить новий етап розвитку телевізійних можливостей. Тепер телебачення підходить до мети своїх винахідників: транслювати подію з того самого місця, де вона відбувається. Однак громіздкість телевізійної техніки досі більше стоїть на заваді, аніж допомагає реалізації первісного завдання телебачення.

Наступним, надзвичайно важливим кроком, є удосконалення знімальної техніки й способів передачі зображення на відстань. Можна сказати, що тільки сьогодні людство наблизилося до мрії першопрохідників телебачення. Передача зображення з місця події і можливість глядачів в той самий час спостерігати цю подію – сьогодні абсолютна реальність, яка не становить особливих труднощів. При цьому слід обов'язково відзначити безмежні можливості камери (чи камер), якою (чи якими) вестиметься зйомка, можливості одночасного із передачею в ефір монтажу звуку і монтажу зображення, якісну передачу сигналу і багато інших технічних нюансів, які так і залишаються непоміченими для звичайного глядача. Однак саме ці технічні умови насправді й дають можливість розвитку телебачення у своєрідне екранне видовищне мистецтво. Без технічних досягнень, імовірно, телебачення так і не вийшло б з великогабаритними камерами за межі невеличкої студії, так і не змогло б стати мобільним і подорожувати, відкриваючи світ для свого глядача.

Ще однією, принципово новою, ознакою телевізійного екранного видовища є індивідуалізація його звернення. Телебачення, водночас спрямоване як на тисячу глядачів, так і на одного, що дивиться телевизор у власній квартирі. Така специфіка телевізійної аудиторії вимагає певних пристосувань, специфічних переорієнтацій з боку видовища, історично сформованого як масове. Первісно телевізійне виробництво розраховане на індивідуальне сприйняття, і, відповідно, за таким принципом побудоване телевізійне звернення. На відміну від кінематографічного, націленого на масову аудиторію, телебачення обирає відповідний тон, манеру спілкування, відповідних героїв, які б могли ніби відкритись у інтимному спілкуванні і привернути до себе глядача. Звідси і специфічно телевізійні жанри, звідси і людина на телевізійному екрані із тою специфічною функцією довірливого звернення.

Тепер видовище приходить у дім, у побутові умови звичного, буденного існування. Тепер видовище не потребує спеціальної підготовки до його

перегляду: не потрібно долати шлях до театру, не потрібно вибирати день і час, спеціально вбиратися відповідно до рівня видовища. Тепер воно – звичайний елемент щоденного життя.

Звичайно, за таких умов важко очікувати благоговійного ставлення до видовища. Із ним прості, побутові відносини. Увімкнути телевізор – те саме, що увімкнути будь-який інший електричний прилад. Будь-який, та... жоден електричний прилад не може настільки сильно привертати до себе увагу, бути настільки магнетичним, яким є телевізійний приймач. І, зрештою, сьогодні важко уявити собі людське помешкання без телебачення, звичного елемента повсякдення.

Дещо трансформується розуміння позицій кінематографа з появою телебачення. З одного боку, первісно зайняті позиції кінематографа, які він посідає з часів свого виникнення, залишаються незмінними. Ожилий час становить принципову характеристику кінематографічності. З іншого боку – рухома картинка, запропонована телебаченням, обмежує і більш ущільнює простір існування кінематографа. З появою телебачення кінематограф займає позиції мистецького, естетичного видовища. Телебачення ж – нішу видовища більш публіцистичного за своєю природою. Зрештою, статус мистецького більше пов'язують з кінематографом, а за телебаченням закріплюється функція повсякденного, повсякчасного, або навіть, точніше сказати, буденного спостерігача. Ця риса аж ніяк не применшує, не знецінює позиції телебачення, навпаки – визначає той пріоритетний і визначений час і простір існування телевізійного екранного видовища, відмінний від часу–простору існування кінематографа.

Отже, зрештою, кожне з цих видовищ займає свої власні позиції у загальнокультурному просторі, і надалі розвивається у власному річищі. Це, однак, не означає повної відокремленості і замкненості в собі кожного з цих мистецьких видовищ. Вони співіснують, впливають на культурні процеси, світогляд, і, зрештою, навіть провокують появу нових жанрових і навіть мистецьких форм в культурному просторі сучасності.

Можна сказати, що телебачення на рівні родинного дозвілля формує глядацьку аудиторію для кіно. Причому ця аудиторія у сенсі свого глядацького досвіду, вихована на різних жанрах телевізійного видовища, вже виявляє достатню обізнаність у формах і стилях монтажної подачі екранного твору й тому значною мірою є підготованою для сприйняття більш складних форм, що їх спроможний запропонувати кінематограф. Крім того, телебачення продовжує виступати ретранслятором кінематографічних творів.

І саме телебачення не зупиняється у своєму розвитку. Сьогодні воно здатне задовольнити найрізноманітніші смаки різних вікових, інтелектуальних, соціальних груп і категорій глядачів.

Отже, становлення екранних мистецтв відбувається із урахуванням усього попереднього мистецького, видовищного і загальнокультурного поступу,

але відмінними і самостійними шляхами у кінематографі і телебаченні. Формування власних засобів виразності, які надалі визначатимуть природу різновидів екранної творчості, точки взаємодії і розбіжностей екранних мистецтв, а також наслідування у видовищному поступі відбувається у екранних мистецтвах разом із засвоєнням власних позицій у загальнокультурних процесах. Орієнтація на принципово різні аудиторії глядачів, різні технічні умови становлення, особливий шлях творчих пошуків кожного з них визначають також і відмінні позиції історично перших екранних видовищ, кінематографа і телебачення, які, проте, становлять загальний екранний мистецький процес. Існування ж спільних і відмінних точок культурного взаємодії цих видовищ на кожному етапі їх поступу до сьогодення залишається малодослідженим питанням мистецького розвитку видовищних форм.

¹ Андроникова М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма ; вступ. ст. Р. Юренева / М. И. Андроникова. — М. : Искусство, 1980. — 423 с.

² Михалкович В. И. Зритель перед телеэкраном / В. И. Михалкович. — М. : Знание, 1983. — 48 с.

³ Аристарко Г. История теорий кино / Г. Аристарко. — М. : Искусство, 1966. — С. 6.

⁴ Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России / С. С. Гинзбург. — М. : Институт истории искусств Министерства культуры СССР, изд-во «Искусство», 1963. — С. 34.

⁵ Геллер М. Я. Машина и винтики. История формирования советского человека / М. Я Геллер. — London : Overseas publications interchange NTD, 1985. — 336 с.

⁶ Кісін В. Режисура як мистецтво та професія; Життя. Актор. Образ : Із творчої спадщини / В. Кісін. — К. : Видавничий дім «КМ Academia», 1999. — 268 с.

⁷ Наумова Л.М. Видовище як феномен культури. Соціокультурний вимір : Наукове видання / Л. М. Наумова. — К. : КиМУ, 2006. — 234 с.

⁸ Хренов Н. А. Система СМК в связи с прошлым, настоящим и будущим города (Социально-психологический аспект) / Н. А. Хренов // Контурь будущего : Перспективы и тенденции развития средств массовой коммуникации в художественной культуре [сост. В. И. Михалкович]. — М. : Искусство. 1984. — С. 39–58.

⁹ Юровский А. Я. Телевидение — поиски и решения: Очерки истории советской тележурналистики. — 2-е изд., доп. / А. Я. Юровский — М. : Искусство, 1983. — С. 29 — 31.

¹⁰ Там само.

¹¹ Машенко І. Г. Телефот Грабовського (документальна повість) // Міфи і реалії телерадіоєфіру. — К. : Видання ДП «Агентство ТРК», 2001. — С. 33 — 80.

¹² Кинематограф // Кино: Энциклопедический словарь. — М. : Советская Энциклопедия, 1986. — 640 с. — С. 179.

¹³ Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России / С.С. Гинзбург. —

М. : Институт истории искусств Министерства культуры СССР, изд-во «Искусство», 1963. – С. 24.

¹⁴ Пудовкин В. И. Собр. соч. : в 3-х т. ; Т. 1. О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера / В. И. Пудовкин. – М. : Искусство, 1974. – С. 99.

¹⁵ Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі / І. Б. Зубавіна ; Акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистец. – К. : Шек, 2008. – 447 с.

¹⁶ Магидов В. М. Зримая память истории / В. М. Магидов. – М. : Сов. Россия, 1984. – С. 16 – 35.

¹⁷ Луначарский А. В. О Кино. Статьи, высказывания, сценарии, документы / А. В. Луначарский. – М. : Искусство, 1965. – С. 156.

¹⁸ Лоусон Д. Фильм – творческий процесс, или Язык и структура фильма / Д. Лоусон. – М. : Искусство. – С. 406.

¹⁹ Пудовкин В. И. Материал кино // Собр. соч. : в 3-х т. ; Т. 1. О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера. – М. : Искусство, 1974. – С. 99 – 100.

²⁰ Там само. – С. 99.

²¹ Лапин С. Г. Телевидение [Советская энциклопедия в 30-ти томах] / С. Г. Лапин. – М. : Советская энциклопедия, 1976. – Т. 25. – С. 376.

²² Машенко І. Г. Радіо і телебачення: від джерел – до космічних висот / І. Г. Машенко. – Київ ; Миколаїв : Тетра, 2003. – С. 17.

²³ Там само. – С. 19.

²⁴ Там само. – С. 19–20.

ПОНЯТТЯ «КІНОЖАНРУ»: ПРОБЛЕМА ДЕФІНІЦІЇ

Протягом більш, ніж п'ятдесят років, західна теорія кінематографічних жанрів перебувала, значною мірою, поза увагою вітчизняного кінознавства. В статті, відповідно, розглянуто та проаналізовано основні етапи її розвитку та здійснено критичний огляд ключових на сьогодні підходів до проблеми кіножанру, від розробки яких українські кінознавці тривалий час, на жаль, залишалися осторонь.

Ключові слова: кіножанр, жанровий кінематограф, кіножанрова теорія, авторизм, кіно індустрія.

На протяженні более пятидесяти лет, западная теория кинематографических жанров пребывала, по большей части, вне внимания отечественного киноведения. В статье, соответственно, рассмотрены и проанализированы основные этапы ее развития, а также выполнен критический обзор ключевых на сегодня подходов к проблеме киножанра, от разработки которых украинские киноведы, длительное время, к сожалению, оставались в стороне.

Ключевые слова: киножанр, жанровый кинематограф, киножанровая теория, авторизм, киноиндустрия.

Western genre theory was mostly ignored by Ukrainian film studies during more than fifty years. Hence, main stages of its development is considered and analyzed in the article. Author also critically observes crucial for today approaches to the problem of genre, from elaboration of which Ukrainian film scholars was, unfortunately, aside for a long time.

Key-words: film genre, genre film, genre theory, auteurism, film industry.

Розділ кінознавства, що має назву теорії кіножанрів, побудований на досить хиткому ґрунті. Йдеться про центральну категорію цієї теорії – поняття жанру. Очевидно, що його генеалогія сягає корінням значно глибше за, власне, кінематограф, – передусім в історію літератури. Тож не дивно, що кіножанрова теорія бере свій початок саме зі спроб узгодження цього кількасотлітнього теоретичного багажу з потребами нового медіуму. Проте мірою поглиблення рефлексій з приводу природи цього нового медіуму такі

спроби не могли не призвести до суперечностей та теоретичних тупиків. Що вочевидь вказувало на необхідність розробки нового, більш адекватного кінематографа, концептуального апарату. В цьому сенсі історія розвитку кіножанрової теорії є, по суті, історією перевизначення її ключового поняття в напрямку кінематографічної специфіки. Разом з тим, вагомий вплив на траєкторію цього розвитку мали також різні теоретичні дискурси, що здобували популярність у гуманітарному середовищі в той чи інший час. Нові ж підходи до поняття кіножанру, які, значною мірою, можна вважати якраз продуктами такої адаптації кінознавством методологічних підходів з різних сфер гуманітарного знання, визначали, своєю чергою і нову кіножанрову проблематику. Таким чином, хоч теорія кінематографічних жанрів виникла відносно не так давно, – активно та систематично розроблятися вона почала тільки в 60-х роках минулого століття (до цього можна говорити тільки про окремі, поодинокі висловлювання певних авторів), розвивалася вона досить стрімко і за півстоліття свого існування неодноразово здійснювала в своєму розвитку різкі повороти. І саме аналіз історії поняття «кіножанру» дає нам ключ до розуміння цієї траєкторії.

Вплив літературної жанрової теорії на формування теорії кіножанрів

На момент виникнення кіножанрової теорії центральне поняття, довкола якого вона мала бути збудована, а саме поняття жанру мало вже кількасотлітню історію, пов'язану передусім з літературою. Більше того, в 1960-х роках, як відомо, літературна теорія саме перебувала на піднесенні. Пожвавленню ж наукового інтересу до проблематики жанру (літературного), сприяла значною мірою поява в гуманітарному полі структуралізму та семіотики. З відповідним інтелектуальним кліматом не в останню чергу пов'язана також і поява жанрової проблематики в полі інтересів кінознавства.

Цілком закономірно, що перші спроби рефлексії жанру в кіно були пов'язані з пристосуванням уже розробленої літературної жанрової теорії до кінематографічного матеріалу. Тим більше, що універсалістський пафос семіотики і особливо структуралізму, – а «жанр» якраз і постулювався однією з таких універсальних категорій (чи «структур»), – для тогочасних дослідників відмінності медіумів становили не таку вже й суттєву проблему.

Відповідно, на початку теорія кінематографічних жанрів була не більш, ніж продовженням літературної жанрової теорії. Приміром, кінознавець Лео Брауді посилається на теоретика літератури Самюеля Джонсона, Віл Райт – на Владіміра Проппа, Дюдлі Ендрю, Стюарт Камінський, Джон Кавелті – на Нортропа Фрая, Стів Ніл – на Ролана Барта та Цветана Тодорова.

На літературознавчих витоках кіножанрової теорії варто наголосити окремо, оскільки саме з теорії літературних жанрів перші теоретики кіножанрів запозичили низку важливих настанов та понять.

Жанр як структурна категорія

Насамперед, з літературної теорії були запозичені принципи жанрової класифікації. Зокрема, підхід, згідно з яким певний набір фільмів міг би класифікуватися як жанр, у разі, якщо ці фільми поділяли спільну тему та структуру, – спосіб, яким дана тема розкривається.

Важливим у такому підході є локалізація жанру в рамках властивостей та характеристик, внутрішньо притаманних самому творові, і, передусім, увага до формальних особливостей.

Приміром, поширеними є випадки звертання теоретиків кіножанрів до праць російських формалістів. Скажімо, Девід Бордвел користується поняттями «сюжет» та «фабула», розробленими російськими формалістами, для аналізу особливостей наративних конструкцій, притаманних детективному фільмові.

Також вагомий вплив на теорію кіножанрів мали, зокрема, розробки таких теоретиків літератури, як Веллек та Ворен, і запроваджена ними модель аналізу жанру через дослідження взаємодії структури та техніки, або, в їх термінології, «внутрішньої» та «зовнішньої» форми художнього твору¹.

Нортроп Фрай у своїй книжці «Анатомія критики» запропонував ряд категорій, «які в своїй сукупності дають змогу провести класифікацію жанрів», а також розгляд жанрових структур у відповідності з архетипами Юнга².

Цветан Тодоров у праці «Вступ до фантастичної літератури» наводить шість засадничих постулатів, які він поділяє з Нортропом Фраєм і які мали також значний вплив як на тогочасних літературних, так і кінотеоретиків жанру:

- літературні дослідження мають провадитись у науковій манері;
- в літературному дослідженні слід відмовитися від оціночних суджень художнього твору;
- літературний твір, так само як література загалом, утворює систему, в ньому немає нічого випадкового;
- літературний аналіз повинен бути синхронним, потрібно аналізувати твори так, ніби вони існують симультанно;
- літературний твір не вступає в референтний зв'язок зі світом, відповідно, літературний дискурс не може бути істинним чи хибним, він є дійсним тільки щодо власних засновків;
- література створюється на основі літератури, а не реальності³.

Виходячи з цих постулатів, Тодоров пропонує розуміння жанрів як абстрактних структур літератури, що маніфестуються в окремих творах, та пропонує ряд аспектів художнього твору, аналіз яких дає змогу виявити ці структури.

Слід зазначити, що особливий вплив на теорію кіножанрів мала наведена

тут структуралістська настанова щодо синхронного підходу. Приміром, кінокритик Стенлі Кавел стверджує: «...жанри виникають повноцінними та завершеними <...> і далі тільки відтворюють свої внутрішні установки <...> вони не мають історії, тільки виникнення та логіку»⁴.

Разом з тим, наполягаючи на існуванні «жанрових структур» і законів, яким підпорядковуються окремі твори, Тодоров та Фрай під «науковим» підходом до жанрової проблематики розуміли також свободу критика відкривати нові зв'язки, формувати нові текстуальні угруповання та пропонувати для них нові назви. І хоч ішлося більше про завдання критика «виявити», ніж створити, все ж сам факт визнання за критиком певної «творчої» свободи відкривав можливість і для конструктивістського розуміння жанру. Проте, як зазначає Рік Олтмен, критики кіножанру виявилися більш сприйнятливими до структуралістського пафосу роботи Тодорова, ніж до її конструктивістського потенціалу⁵.

Натомість, якщо придивитися уважніше, застосування кінознавцями методів літературної теорії в більшості випадків було пов'язане з тим, що жанрова структура кінематографа сприймалася як наперед задана. Річ у тому, що існування розробленої літературознавством теорії жанрів, системи критеріїв жанрового розподілу та жанрового аналізу відсувало на другий план проблему жанрового утворення, власне проблему виникнення жанрів. Оскільки існувало поняття жанру, то щодо існування окремих «жанрів» також не виникало запитань. Залишалось тільки виділити типологічні риси, тобто описати «структури» вже конвенційно закріплених жанрів.

Жанр як категорія масового мистецтва

Тим більше, що, справді, вже задовго до написання перших статей, присвячених кінематографічним жанрам, ідея жанру, власне, поняття жанру стосовно кінопродукції циркулювало в публічній думці. На рівні виробництва, розповсюдження та споживання, і навіть рецензування, поділ на «вестерни», «мюзикли», «фільми про війну» до 1950-х років уже став звичним. Тобто існувала певна дескриптивна типологія, так би мовити, для щоденного вжитку, низка назв, ярликів, покликаних інформувати споживача щодо типу кінопродукції, котра йому пропонувалася.

Відповідно, вже готова, по суті закріплена в суспільній думці типологія стала предметом критичного аналізу та теоретичної рефлексії. Так, «кінематографічний жанр» стає теоретичним поняттям, проте осмислювати його починають за допомогою літературознавчої методологічної бази. Таким чином, наявний на час виникнення жанрової теорії кіно поділ кінопродукції починають описувати як статичний та єдино можливий, аналізуючи «жанрові характеристики» як сутнісно притаманні певним групам фільмів. До того ж трансісторичний структуралістський метод спонукав розглядати кіножанри

як просто продовження вже наявних жанрів літератури, театру чи інших видів творчості. Проблему радше становило включати чи не включати у жанровий канон той чи інший фільм.

І хоч літературознавчі методи виявилися багато в чому плідними і для аналізу кіно (до чого ми ще повернемося), проблема полягала в тому, що нівелювалася кінематографічна специфіка самого процесу жанрового утворення і, ширше, специфічно кінематографічна проблематика, пов'язана з жанровим поділом.

Разом з тим, якщо придивитися уважніше, постає питання: чи справді так уже багато спільного між «жанрами» в кіно та літературі? Можливо, за тим самим поняттям стоять зовсім різні явища?

Негативній відповіді на поставлене запитання сприяв зокрема той факт, що деякі кіножанри, скажімо, вестерн чи наукова фантастика, були одночасно і жанрами літератури. І загалом неважко відстежити коріння не одного кіножанру саме в літературі.

Але тут доцільним буде одне історичне уточнення. Річ у тому, що в ХХ столітті (якраз із виникненням кінематографа) жанрова структура літератури зазнає значних змін, – з одного боку, з'являється багато нових неklasичних жанрів, з іншого – продовжуючи традицію романтизму та модернізму, так звана висока література відмежовується від жанру як такого. Більш того, до середини століття в критичній думці, – переважно йдеться про так звану англо-американську нову критику, – утверджується чітке протиставлення «справжньої» «мистецької» літератури та «жанрової», тобто низькоартісної, розрахованої на масового, «примітивного» споживача. Ось, приміром, як висловлюється з цього приводу Сюзерленд у своїй праці «Фікшн та індустрія фікшну»: «Іншою рисою стереотипної природи фікшну є успіх «жанрового» продукту. Під «жанром» я тут розумію наукову фантастику, детективний роман, готику і т. ін. <...> Зазвичай жанр елімінує те збентеження, яке асоціюють з авангардом чи експерименталізмом. <...> Якщо Езра Павнд говорить, що девізом модернізму є «робити нове», тоді девіз жанрового автора – це «роби те саме» <...> Жанровому фікшну притаманна підпорядкованість конвенції та заспокійливі властивості»⁶.

Така діалектика консервативного «жанрового» та творчого «авторського» була значною мірою перенесена і в післявоєнну кінотеорію.

Вже наприкінці вісімдесятих у рецензії на книжку Шатца «Жанри та Голлівуд», Вільямс запитує: «Що спільного між поділом кінематографічних творів на такі жанри, як вестерн, науково-фантастичний фільм, фільм-катастрофа та поділом літературних творів на такі жанри, як трагедія, комедія, роман чи новела? <...> Наявна класифікація свідчить про те, що фраза «жанровий фільм» може бути, принаймні в більшості випадків, замінена словосполученням «нарративний фільм»⁷. Вільямс пов'язує таку ситуацію з літературним корінням терміна «жанр» і, продовжуючи думку, натомість

припускає, що без літературознавчої спадкоємності, не менш виправданим був би жанровий поділ фільмів на наративні та, скажімо, експериментальні чи документальні.

Тобто йдеться, власне, про історію терміна. Як зазначає у своїй праці, присвяченій історії літературного жанру, Р. Коен, хоча концепт і сягає корінням античності, сам термін (в англійській мові) в зв'язку з естетичними практиками починають вживати тільки в ХІХ столітті з розвитком індустріалізації, масового виробництва, нових технологій та засобів дистрибуції, а також з утворенням відносно значної кількості письмального населення, – тобто потенційного ринку для літературної продукції. Таким чином, Коен пов'язує «жанр» із виникненням масової культури, а «жанрові закони», такі як повторювані формули, компоненти чи зразки, – з законами ринку, а не культури⁸.

Таке розуміння жанровості, як ознаки продуктів масової культури, знайшло чимало послідовників серед кінознавців. Причому саме в цьому питанні вплив літературної критики можна вважати чи не найтривалішим. Хоч зараз є вже й інші підходи до проблеми жанру, проте навіть до цього часу більшість праць, присвячених жанрам у кіно, апелюють саме до продукції Голлівуду. Особливою ж увагою кінокритиків голлівудські «кіножанри» користувалися в 1960–1970-х роках, у контексті загального підвищення наукового інтересу до масової культури, на чому детальніше ми зупинимося нижче.

Загалом же слід зазначити, що з розвитком теорії кіножанрів, вона чимдалі відходила від літературознавчих категорій, все більше концентруючись на специфічно кінематографічній проблематиці.

Р. Варшов: напрями розвитку теорії кіножанрів

Першими значними працями з критики кіножанру можна вважати статті Роберта Варшова про гангстерський фільм та вестерн, надруковані в «Partisan Review» в 1948 та 1954 роках відповідно, та два есе Базена про вестерн, що були написані на початку п'ятдесятих.

Вочевидь, названі праці не можна ще вважати теорією жанру, йдеться радше про рефлексію вагомому феномену кінематографа, адже гангстерський фільм і вестерн були на той момент чи не найбільш тривалими та виразними американськими жанрами (так серед дослідників існує певний консенсус вважати першим вестерном «Велике пограбування поїзда» 1903 р. та першим гангстерським фільмом – «Мушкетери алеї свиней» 1912 р.). Проте, незважаючи на несистематичність перших спроб кіножанрової рефлексії, згадані праці значною мірою накреслили шлях для подальших теоретичних розробок у цій галузі. Зокрема, надзвичайно перспективними виявилися міркування Варшова в есе про гангстерський фільм щодо динамічності як

засадничої характеристики цього жанру та задоволення, яке має викликати фільм у глядача. Власне, перспективною в цьому міркуванні виявилася увага до фігури глядача, точніше до глядацького сприйняття як важливої характеристики кінематографічного жанру. Звернувшись до проблеми рецепції глядачем жанрового фільму, Варшов тим самим започаткував одну з центральних тем сучасної жанрової кінотеорії – конструювання суб'єкта перегляду. Також цінним, з погляду сучасних теоретиків жанру, виявилось його твердження про те, що «справжнє місто <...> продукує злочинців; уявне місто продукує гангстерів», що сучасні жанрові теоретики розцінюють мовби постулювання жанру «як системи конвенцій, структурованих згідно з відповідними культурними цінностями»⁹. Вважається також, що проведене Варшовом розрізнення ініціювало загальноприйняте тепер відмежування аналізу жанру від проблеми відповідності історичній правдоподібності.

У контексті попередніх міркувань щодо впливу літературознавства на кінотеорію жанрів вартим уваги є той факт, що ці відзначені міркування Варшова певним чином якраз випередили розвиток літературознавства. Зокрема йдеться про теорію рецептивної естетики з її увагою до фігури читача, що здобула поширення в 70-х роках, та введене Ц. Тодоровим також наприкінці 70-х років розрізнення між різними режимами вірогідності. Разом з тим, проте, саме з зазначеними напрямками літературної критики пов'язаний подальший розвиток у кінознавстві, намічених Варшовом напрямків. Тоді як Варшов ініціював певну дослідницьку проблематику, саме теорія літератури розробила відповідний концептуальний апарат, необхідний для подальшого аналізу.

Тож оскільки, як було зазначено, відповідна проблематика відіграла важливу роль у розробці теорії кіножанрів, варто докладніше на ній зупинитися.

Правдоподібність/вірогідність

Цветан Тодоров у праці «Вступ до поетики» вирізняє два режими вірогідності: жанрова вірогідність, з одного боку, та соціальна, чи культурна, – з іншого, де жодна не дорівнює «реальності» чи «правді» як такі:

«Якщо ми уважніше дослідимо дискусії, успадковані нами з минулого, ми побачимо, що твір визнається вірогідним в залежності від двох основних типів норм. Перша – те, що ми називаємо правилами жанру: щоб твір був визнаний вірогідним, він має відповідати цим правилам. Так, приміром, сентиментальна новела визнається «ймовірною», якщо її фінал включає одруження героя та героїні, якщо чеснота нагороджена, а зло покаране. Правдоподібність, у цьому сенсі, позначає відношення твору до літературного дискурсу, а точніше, до такого його підрозділу як жанр.

Але є також і інша вірогідність, що її значно частіше співвідносять з реальністю. Щоправда, вже Аристотель відзначив, що правдоподібність не є співвідношенням між дискурсом та референтом, але між дискурсом та тим, що читачі вважають правдою. Тобто відношення тут встановлюється між твором мистецтва та поширеним дискурсом, що частково належить кожному індивідові в суспільстві, але який, разом з тим, не належить нікому зокрема; іншими словами йдеться про «громадську думку». Остання, звісно, не є «реальністю», лиш іншим рівнем дискурсу, незалежним від твору»¹⁰.

На підставі цього Тодоров стверджує, що, оскільки реалізм відмовляється визнавати власний жанровий статус та власну відповідність відповідному типові жанрової правдоподібності, він має бути розцінений як ідеологія.

Горизонт сподівань

Термін «горизонт сподівань» запропонував у рамках проекту рецептивної естетики Роберт Яус для опису взаємин автора та читача, та для визначення моменту літературної новизни. За Яусом, горизонт сподівань – це «комплекс естетичних, соціально-політичних чи інших уявлень, що визначають <...> ставлення читача до твору, обумовлюють як характер впливу твору на суспільство, так і характер його сприйняття суспільством»¹¹. Серед іншого горизонт сподівань формується також і набором попередньо прочитаних текстів та, зокрема, характерними для доби текстуальними стратегіями (жанровою, тематичною, поетичною чи інтертекстуальною). «Новий текст викликає в читача відомий за минулими текстами горизонт сподівань та правил гри, які можуть потім варіюватися, мінятися чи просто відтворюватися»¹². Ступінь відхилення від горизонту сподівань визначає новизну тексту. А текстуальні стратегії (приміром, жанрова) значною мірою задають мірило такого відхилення.

Очевидно, що певний читацький горизонт сподівань імпліцитно присутній вже в самому тексті як образ «ідеального читача», до якого апелює автор, вступаючи з ним у гру чи полеміку, виправдовуючи чи зраджуючи його очікування.

Теорія кіножанрів

Як уже зазначалося, більшість сучасних дослідників проблеми жанру в кіно погоджуються на тому, що початком систематичного розвитку кіножанрової теорії можна вважати кінець 1960-х – початок 1970-х років. Як зазначає Крістіна Гледхіл, поява жанру в полі зору кінокритиків та кінотеоретиків мала за собою дві основні причини. Першу з них ми вже зазначали – загальний дослідницький інтерес до масової культури, яким був позначений тогочасний гуманітарний простір. Іншою ж важливою причиною дослідник

вважає бажання доповнити, врівноважити чи навіть змістити основну на той час кінознавчу стратегію, – так званий, «авторизм»¹³. Хоч, напевно, ці дві «причини» між собою пов'язані, – йдеться, по суті, про узгодження кінознавчого дискурсу з панівною на той час гуманітарною парадигмою.

Авторизм

Слід зазначити, що авторизм мав до жанрового кіно безпосередній стосунок.

Можна навіть сказати, що саме послідовники авторської теорії першими зробили жанрове кіно об'єктом серйозної критики, оминаючи, щоправда, увагою саму категорію жанру.

Термін «авторизм» є американською назвою для кінознавчого підходу, що практикувався у французькому журналі «Кае де сінема» рядом кінокритиків-інтелектуалів, зокрема Франсуа Трюфо. В основі цього підходу лежало трактування кіно як авторського мистецтва. Незважаючи на колективний процес його виробництва та колективний механізм прийняття рішень, на студійну систему та певні закони виробництва, послідовники авторизму вважали режисера фільму еквівалентною фігурою, скажімо, авторові письмового тексту. Але найбільш радикальним у цьому підході було те, що він застосовувався не тільки до мистецького кіно чи окремих випадків особливо високо оцінюваної роботи голлівудських режисерів, а й до всього загалу рутинної жанрової продукції. Звісно, це не означає, що кожен жанровий фільм почав розглядатися як авторський, але потенційно кожен жанровий фільм отримав таку можливість. Йдеться про те, що жанрове кіно потрапило в поле зору мистецької критики, – послідовники авторської теорії почали, фактично, осмислювати та оцінювати масове жанрове кіно в категоріях високого мистецтва. Тобто заслуга їх у тому, що вони першими почали систематично звертатися до жанрового кіно, зробивши його об'єктом серйозного критичного аналізу. Разом з тим такий підхід, мабуть, містив у собі й певну внутрішню суперечність: аналізуючи жанрове кіно, критики повністю випускали з поля зору жанрову специфіку фільмів. Саме цю невідповідність і взялася, серед іншого, компенсувати жанрова теорія. До того ж, запровадження категорії жанру давало можливість залучення ширшого кінематографічного та соціокультурного контексту, що загалом виводило кінокритику на якісно новий рівень. Проте це не означає, що розробки авторизму були повністю відкинуті дослідниками жанру. Саме відкриття ролі автора також і в жанровому кіно виявилось досить продуктивним. Пізніше ми ще повернемося до теоретичних наслідків, які мало поєднання жанрового підходу з аналізом авторської стратегії.

Жанр як категорія кіноіндустрії

В основі дискусії жанрового підходу з авторизмом лежало твердження про принципову відмінність масової культури від високого мистецтва та про необхідність, відповідно, принципово іншого критичного інструментарію для її аналізу. В зв'язку з цим, на противагу аналізу особливостей конкретного художнього твору чи мистецьких ознак авторського стилю, жанрові теоретики зайнялися проблемами виробництва та рецепції, що, на їхню думку, мали для масового кіно принципове значення.

Оскільки масовий (по суті, жанровий) кінематограф (як один з елементів «культурної індустрії», за визначенням Адорно та Горкгаймера) орієнтований передусім на прибуток, він повинен відповідати смакам та очікуванням споживачів. Саме цей взаємозв'язок кіноіндустрії та аудиторії став основою для подальших теоретичних розробок цілого напрямку кіножанрової теорії. Адже оскільки масове кіно прагне відповідати смакам чи поглядам публіки, значить, аналізуючи масове (жанрове) кіно, можна досліджувати ширші суспільні та культурні тенденції. Тобто постулювався вплив аудиторії на кіновиробництво. З іншого ж боку, незаперечним здавався і зворотний вплив – кінопродукції на аудиторію. Таким чином, предметом дослідження стала складна системи взаємовпливів та взаємозв'язків кіноіндустрії й аудиторії, жанр же розглядався в такому контексті як свого роду посередник у цій комунікації. Як зазначає Рік Олтмен, у аналізі жанрового кіно стандартним підходом стало розглядати індустрію та аудиторію як агентів одна одної¹⁴. Так, Томас Шатц у своїй праці «Голлівудські жанри» стверджує, що «жанри є нічим іншим, як «продуктом взаємодії студій та аудиторії»; на його думку, жанри не є утвореними чи виявленими дослідниками, але натомість «є результатом матеріальних умов комерційного кіновиробництва як такого»¹⁵. Приблизно механізм жанрового утворення внаслідок взаємодії індустрії та аудиторії можна описати так. Однією з основних характеристик масової культури загалом і, зокрема, масового кінематографа, на думку дослідників, є стандартизація, повторюваність певних зразків – «кліше». В кінематографі саме ця повторюваність якраз переважно й асоціюється з жанровістю. Ті повторювані кінематографічні форми, які знаходять найбільший відгук в аудиторії, закріплюються в певних жанрах. Приміром, після касового успіху якогось фільму студія намагається знайти причину цього успіху: чи це був тип нарративної конструкції, чи тема, чи антураж, чи щось інше. Намагаючись повторити успіх, кінорежисери знімають інші фільми, що відтворюють різні елементи блокбастера, поки аудиторія не підтвердить свій вибір. І далі знайдена характеристика чи набір характеристик – «формула» – відтворюється в низці інших фільмів, внаслідок чого утворюється певний жанр. Такий підхід дає змогу, відповідно, аналізувати жанри як певні симптоми суспільної чи культурної ситуації. Адже якщо

раптом виникає такий жанр, як фільм-катастрофа – це, напевно, якое свідчить про настрої в суспільстві.

Сучасні дослідники, проте, вважають такий підхід надто схематичним, оскільки він надто спрощує механізм студійно-глядацької взаємодії, а також не враховує інших факторів, приміром, ролі критиків та дистриб'юторів у процесі жанрового утворення. Рік Олтмен, аналізуючи конкретну студійну документацію, наприклад, демонструє, що словник опису кінопродукції аудиторії, критиків, дистриб'юторів та студій може суттєво відрізнитися¹⁶. Тому далеко не завжди комунікацію аудиторії та індустрії можна констатувати як повністю успішну. З іншого боку, Стів Ніл наводить приклади, коли жанри, що користувалися успіхом у аудиторії, припиняли своє існування з інших причин¹⁷. А такий дослідник, як Ричард Малтбі взагалі вважає, що підхід, згідно з яким Голлівуд завжди організовував виробництво та розповсюдження власної продукції відповідно до жанрових категорій, спотворює справжню картину кіноіндустрії. Натомість він стверджує, що для кіноіндустрії завжди було притаманним класифікувати продукцію за розміром та цільовою аудиторією й організовувати виробничий план-графік радше довкола циклів та сіквелів, ніж жанрів¹⁸. Таке заперечення значення жанрових категорій для виробництва звісно, є, вочевидь, надто радикальним, хоч і не позбавленим певного сенсу, – характерне для сучасного кінематографа зростання ролі сіквелів, рімейків та циклів порівняно з жанрами відзначають і інші критики. Більш влучним є його зауваження щодо того, що кінокритики часто розуміють поняття «жанру» окремо від кіноіндустрії і, стверджуючи її вирішальний вплив, залишаються неуважними до її власних практик використання жанрових категорій.

Жанр як означник

Загалом же, залучення до жанрового аналізу питань виробництва та глядацької рецепції можна вважати поворотним моментом у кіножанровій теорії. Передусім, йдеться про те, що аналіз жанру вийшов за межі формальних внутрішніх характеристик, звернувшись до ширшого соціокультурного контексту, що мало вирішальні теоретичні наслідки, відкривши нові перспективи дослідження.

Так, Рік Олтмен, незважаючи на критику, зазначає: «Якщо група фільмів не визначена індустрією та не розпізнана аудиторією як жанр, значить ця група фільмів жанру не становить, тому що «кіножанр» за визначенням є не тільки науково виведеною чи теоретично сконструйованою категорією, але категорією, що її сертифікує індустрія та поділяє аудиторія»¹⁹. Важливим тут є словосполучення «не тільки», яке вказує на багатогранність категорії; виходячи з цієї репліки, очевидно, що, за Олтменом, у конструюванні жанру беруть участь, поряд з індустрією й аудиторією, також, як мінімум,

і теоретики чи критики. Тобто можна сказати, що жанр розглядається тут як продукт певної суспільної конвенції: навіть якщо присутній теоретичний конструкт, власне як жанр він починає функціонувати тільки за умови підтримки аудиторії та засвідчення індустрією.

У цьому сенсі Олтмен також зазначає, що жанр є завжди ретроспективним. Тобто, коли якась група фільмів отримує жанрову ідентичність, по суті, спільний означник, внаслідок чи то критичного аналізу, чи застосування комерційної стратегії, чи якихось інших процесів, цей означник ретроспективно поширюється і на всі попередні фільми, які до того могли мати іншу ідентичність, належати до інших груп. Із присвоєнням нової ідентичності певній групі фільмів починає набувати ваги, відповідно, і певний набір їх характеристик. Таким чином, за умови, якщо запропонований означник набуває панівної позиції, тобто приймається більшістю учасників кінопроцесу, відповідна жанрова ідентичність створює певну оптику сприйняття цієї групи фільмів. Отже, йдеться по суті про постійне суперництво різних жанрових означників та відповідно різних принципів класифікації, внаслідок чого має місце постійний процес переозначення жанрів, — одні жанри зникають, інші з'являються, змінюється референт означника, окремі ж фільми відповідно можуть змінювати власну жанрову приналежність, що змінює і їх сприйняття протягом історії. Певні жанрові означники, здобувши гегемонію, виявляють особливу стійкість, слугуючи оманливими зразками стабільності жанру як такого. Характеристики ж, виведені з ретроспективно сконструйованого корпусу фільмів, відтворюючись у нових фільмах, відповідно, відтворюють та закріплюють винайдену жанрову ідентичність. Так, «теоретичний конструкт» може відтворюватися індустрією, де авторами цього конструкту можуть бути не тільки критики, а й продюсери, дистриб'ютори, спільноти глядачів чи навіть власники нішових каналів (як стверджує каліфорнійська дослідниця Ліза Тревіно²⁰). Тож механізми утворення та закріплення жанрових ідентичностей можуть бути різноманітними. А відповідно, оскільки кожен жанр має різну історію виникнення, для кожного жанру визначальними є різні характеристики. Так, якщо Томас Шатц ще локалізує жанр у формальних структурах і тематиці, то Рік Олтмен стверджує, що жанр (як такий та кожен зокрема) має множинність локалізацій. Стів Ніл же демонструє багатогранність понять «жанр» та «жанровий (ість)», демонструючи їх використання різними критиками: «Якщо «жанр» означає «категорія», «жанровий» може означати «сконструйований та маркований для комерційного споживання»; якщо жанр означає «корпус», жанровий може означати «такий, що сприймається відповідно до конвенцій»; якщо жанр означає «формула», жанровість може означати «ті аспекти репрезентації, що сприяють утворенню очікувань»; і так далі»²¹.

Таким чином, для сучасної кіножанрової теорії ключовою проблемою

можна вважати питання продуктивності категорії жанру як такої. Очевидно, що це питання могло виникнути під впливом деконструктивістського підходу та ідей нового історизму, зокрема Мішеля Фуко. Йдеться про те, що увага дослідників змістилася з історії явища на історію поняття. Якщо Томас Шатц досліджував, як трансформувалися жанри, тобто чим, приміром, пізні вестерни відрізнялися від ранніх, то такі сучасні дослідники, як Рік Олтмен чи Стів Ніл уже проблематизують саме поняття вестерну, демонструючи історію інституціоналізації цього означника та історію його зв'язків з різними референтами.

Такий підхід залучає до поля дослідження значно ширший матеріал, адже історія поняття – передусім історія його використання, циркуляції в суспільстві. Відповідно, об'єктом дослідження є не тільки корпус кінотекстів, а й корпус критики, студійний та глядацький поняттєвий інструментарій; залучаються соціологічні методи досліджень, методи дискурс-аналізу, аналіз студійної документації, афіш, каталогів, рецензій і т.п. Коли об'єктом аналізу стає використання жанрової термінології, постає ряд зовсім нових проблем. Запитання «яку роль виконують жанри в суспільстві?» змінюється запитанням «яку роль відіграє жанрове іменування (в суспільстві, й індустрії, в глядацькому досвіді, в інтерпретативних стратегіях, тобто по суті в стратегіях смислоутворення etc?)». Де «жанрове іменування» фактично дорівнює жанровому утворенню, адже йдеться про те, що певній групі кінопродукції присвоюється спільна назва. Це запитання є ключовим і для дослідження жанрових механізмів смислоутворення, адже йдеться, по суті, про те, яким чином жанрова ідентичність фільму може слугувати засобом виробництва додаткового змісту.

¹ Wellek, R. and Warren, A., *Theory of Literature* / R. Wellek, and A. Warren. – 3rd edition, New York : Harcourt, Brace & World, 1956 [original, 1949]. – P. 231.

² Frye, N. *Anatomy of Criticism* / N. Frye. – Princeton : Princeton University Press, 1957.

³ Todorov, T. *The Fantastic*, trans. Richard Howard / T. Todorov. – Ithaca: Cornell University Press, 1975 [French original, 1970]. – Pp. 9–10.

⁴ Cavell, S. *Pursuits of Happiness : The Hollywood Comedy of Remarriage* / S. Cavell. – Cambridge : Harvard University Press, 1981. – P. 27.

⁵ Altman, R. *Film/Genre* / R. Altman. – BFI Publishing, 2000 [original, 1999]. – P. 11.

⁶ Sutherland, J.A. *Fiction and the Fiction Industry* / J. A. Sutherland. – London : Athlone Press, 1978), Pp. 192–194.

⁷ Williams, A. 'Is a Radical Genre Criticism Possible?', *Quarterly Review of Film Studies* 9, 2: 121–125.

⁸ Cohen, R. 'History and Genre', *New Literary History* 17, 2: 203 –218.

⁹ Warshow, R. 'Movie Chronicle: The Westerner', *The Immediate Experience* / R. Warshow. – New-York : Atheneum, 1971 [French original 1948]. – Pp. 35–54.

¹⁰ Todorov, T. *Introduction to Poetics*, trans. R. Howard / T. Todorov. – Brighton: Harvester Press, 1981. – Pp. 118–119.

¹¹ Jauss, H. R. *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. T. Bahti / H. R. Jauss. – Brighton : Harvester Press, 1982. – P. 73.

¹² Ibid. – P. 88.

¹³ Gledhill, C. 'History of Genre Criticism', in Cook (ed.), *The Cinema Book*, 2d ed. / C. Gledhill. – London : BFI, 1985. – Pp. 58–64.

¹⁴ Altman, R. – P. 14.

¹⁵ Schatz, T. *Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking, and the Studio System* / T. Schatz. – New York : Random House, 1981. – P. 16.

¹⁶ Altman, R. – P. 100–121.

¹⁷ Neale, S. *Genre and Hollywood* / S. Neale. – New York and London: Routledge, 2000. – P. 97.

¹⁸ Maltby, R. *Hollywood Cinema: An Introduction* / R. Maltby. – Oxford : Blackwell, 1995. – P. 116.

¹⁹ Altman, R. – P. 16.

²⁰ Trevino, L., 'The Independent Film Channel: Creating a Genre and Brand Across Small Screens, Big Screens, and the Virtual World', in Geraghty and Jancovich (ed.), *The Shifting Definition of Genre* / L. Trevino. – Jefferson, North Carolina, and London : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008. – Pp. 33–51.

²¹ Neale, S. – P. 252.

ТЕЛЕВІЗІЙНА КОМУНІКАЦІЯ ЯК ФОРМА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОСТМОДЕРНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

У статті розглянуто окремі аспекти телебачення як фабрики продукування і розповсюдження сучасних міфів. Окремо приділено увагу аналізу телевізійних програм українських телеканалів.

Ключові слова: телебачення, міфотворчість, постмодернізм, телеканал, медіа.

В статье рассмотрены отдельные аспекты телевидения как фабрики продуцирования и распространения современных мифов. Уделено внимание анализу телевизионных программ украинских телеканалов.

Ключевые слова: телевидение, мифотворчество, постмодернизм, телеканал, медиа.

This article discusses some aspects of television as a production and distribution factory of modern myths. Attention is paid to the analysis Ukrainian TV channels programs.

Key-words: television, myth, postmodernism, TV channel, media.

«Світ міфу – це абсолютна реальність»
М. Еліаде «Аспекти міфу».

Телевізійна комунікація в наш час вважається однією з головних форм пізнання навколишнього світу, інтерпретацією постмодерної реальності, хоча її значення для самосвідомості індивіда цим не обмежується. Реальність, яку створює глядачам телебачення, стає для них правдивішою, ніж життєва дійсність, яку вони вже й не відрізняють від екранної. Так народжуються міфи, котрі стають основою нового сприйняття світу. Предметом міркувань даного дослідження є складні взаємовідносини тріади постмодернізму, телебачення і сучасної міфології. Телебачення сьогодні є, з одного боку, феноменом постмодернізму, а з іншого – фабрикою продукування і поширення сучасних міфів.

Теорія міфу налічує декілька століть: над сутністю міфу розмірковували

свого часу Б. Фонтенель, Вольтер, Д. Дідро, Ш. Монтеск'є, Ф. Шеллінг, Ф. Ніцше, К. Юнг, Л. Леві-Строс та десятки інших дослідників. Тривалий час у радянській науковій думці минулого століття панувало ставлення до міфу як до архаїчного явища, яке є несумісним з науково-технічним прогресом. Однак очевидно, що в двадцять першому столітті міфологічні форми не тільки не зникають зі свідомості людей, а й утворюються нові, навіть у сучасній культурній системі з сильними раціональними складовими. Активізовані міфологічні уявлення стають потужним атрибутом медіакультури, як домінанти культури інформаційного постмодерністського суспільства. Починаючи з Р. Барта, міф інтерпретується як семіотичний феномен сучасної культури, як комунікативна система. Завдяки бурхливому розвитку комунікативних засобів, особливо екранних медіа, виникає тотальна чи колективна міфологія. Лунають голоси про існування «панміфологізму» нашого часу: «присутність міфу (вірніше, міфічного) відчувається всюди¹. В інформаційному просторі у величезних кількостях і з небаченою швидкістю продукуються соціальні, політичні, художні, релігійні та інші міфи. Це так звані технологічні міфи, які відрізняються тим, що не зпираються на архетипи, а «вписуються» в якийсь уже давно існуючий «вічний» міф².

З іншого боку, дослідники постмодернізму активно аналізують проблеми руйнації системи окремих культур, нівелювання меж «елітарного» і «масового», знецінення понять «геніальність», «творчість», «вічні цінності» тощо. Постмодернізм орієнтує сучасну культуру на принцип «попури», колажність, різноманітність, «змішання всього і всіх». Ці контентні та естетичні засади активно використовуються в практиці сучасного телебачення, яке є виключно постмодерністською технологією. Причому не лише тому, що виникло воно паралельно з появою постмодерну, а й тому, що усвідомити значення і специфіку сучасного телебачення неможливо поза контекстом постмодерністської філософії, його художніх прийомів і естетичних принципів. «Заппінг» чи «кнопінг», що виник з появою телевізійного пульта дистанційного керування, і є щоденним актом постмодернізму майже кожного з нас. Тут цілком реалізується принцип колажності і відсутність ієрархії: новини, поп-музика, економічна аналітика, комедія, ток-шоу, блок реклами, футбольний матч тощо. Все об'єднане лише одним – спрямованістю на розважальність, а значить на неординарність, гостроту, сенсаційність. Телебачення орієнтує на особливе сприйняття світу – позбавлене цілісності, фрагментарне, де зникає межа поміж дійсністю, минулим і майбутнім. Так звана мозаїчна картина телефіру стає фундаментальною картиною світу для людської свідомості.

Ще з середини минулого століття на різних культурних рівнях спостерігалось звертання до ідей фрагментарності, найкращою реалізацією яких стали екранні медіа, передусім телебачення, а тепер ще й Інтернет. Деякі

вчені вбачають у цьому процесі одну з основних «мислительних стратегій» сучасності. Тільки на телебаченні міг з'явитися такий суто телевізійний і водночас постмодерністський продукт, як музичний кліп, що дав назву специфіці сприйняття інформації нової генерації глядачів. Формується «кліпове мислення» екранного покоління, витісняючи традиційне, яке поступово зникає разом з його носіями.

Сучасні філософи і соціологи (Е. Геллер) відзначають, що сьогодні «залізну клітку раціональності» замінено «гумовою». «Відсутність адаптаційних механізмів призвела до феномену розщепленої свідомості. З цього погляду нову свідомість можна співвіднести з так званою міфологічною свідомістю, коли логічна складова ще остаточно не відокремилася від емоційної. У цьому разі ми можемо спостерігати нерозчленованість понять «суб'єкт» і «об'єкт», «предмет» і «знак». І міфологічне мислення виступає у своїй знаково-символічній формі»³.

Звичайно, міфи нашого часу (чи то політичні, соціологічні, чи культурологічні) набули нових конфігурацій, однак не втратили головного — синкретичної форми мислення. Чому так відбувається, чому міфи досі існують в наш раціональний час? За Бартом, це відбувається тоді, коли «створений образ дійсності відповідає ціннісним очікуванням носіїв міфосвідомості»⁴. Це пояснює появу численних соціально-політичних міфів, штучно змодельованих на потребу масовій свідомості, коли реальні соціальні чи етнічні проблеми замінюються спрощеними уявленнями про вічну боротьбу двох міфологізованих загалів («проросійські політики — прозахідні політики», «комуністи — націоналісти», «галичани — донецькі», «за НАТО — проти НАТО»). Міфотворчість ґрунтується на психологічному прагненні людини до досягнення невідомого і до простого його тлумачення. Апофеозом міфологічного мислення в Україні є вибори депутатів і Президента: висуваються зрозумілі пафосні слогани, які легко опановуються масовою аудиторією. Політичну міфологію, яка використовується виключно для боротьби за владу, пропонуть називати «прикладною міфологією». Особливістю політичного міфу є те, що він завжди прагне стати реальністю. І телебаченню в процесі «реалізації» міфу і в його в тиражуванні рівних немає.

Особливого значення телеекран набуває під час розгортання інформаційних війн, які загострюються в період міждержавних конфліктів. Тоді найціннішими якостями телебачення стають масовість глядацької аудиторії і швидкість поширення мобілізаційної риторики (відомі маніпулятивні технології для створення хибної суспільної свідомості: формування образу ворога, містифікація військових дій, героїзація подій тощо задля об'єднання народу навколо керівництва держави). Існують навіть «телевізійні» війни: першою так нарекли війну в Іраку, розв'язану США, а на титул другої «телевізійної» може претендувати російсько-грузинський конфлікт у серпні

2008 р. Ще в 1970-х роках минулого століття Маршал Маклуен запевняв, що третя світова війна вже відбувається як «партизанська війна інформації, що не визнає різниці між військовими і цивільними особами».

Разом з тим не слід ігнорувати і роль позитивного начала, що існує у сучасному міфотворенні, яке виявляє себе в різноманітних сферах суспільної свідомості. Залишивши поза увагою критиків масової культури і теоретиків елітарних концепцій (філософські джерела тоталітаризму та насильства, згадати хоча б Ніцше), зазначимо, що масова культура «виступає як засіб реалізації не стільки гедоністичних, скільки ідентифікаційних і адаптаційних стратегій, закріплюючи наявну в суспільстві соціальну ієрархію <...> і сприяючи стабілізації суспільної системи через конструювання особливої віртуальної надбудови над реальністю»⁵. Особливо це важливо у процесі пошуку загальної ідентичності (common identity), а для України як новоствореної держави винятково актуальним є творення національних міфів: пошук національних «джерел» чи «витоків», «національного характеру», «національної ідеї». «Нові політичні міфи не виникають спонтанно, вони не є диким плодом неприборканої уяви. Навпаки, вони являють собою штучні утвори, створені вмільми й спритними „майстрами”. Нашому ХХ століттю – великій епісі технічної цивілізації – призначено було створити й нову техніку міфу»⁶.

Українське державне телебачення мало б відігравати найважливішу роль у формуванні державної ідеології, однак це не відбувається через відсутність такої ідеології. Крім того, незважаючи на максимальне ефірне покриття території країни, Перший Національний телеканал має низький рейтинг глядацького інтересу, тож більший вплив у процесі міфологізації суспільної свідомості мають телемовники з приватною формою власності, які слугують, насамперед, інтересам олігархічних груп своїх акціонерів (яскравим прикладом цього є загальнонаціональний телеканал «Інтер»). Саме в програми цих каналів прагнуть потрапити політичні діячі різного штибу, щоби знову і знову, немов мантри, повторювати мільйонам глядачів свої ідеологічні міфологеми.

Політичні лідери задля творення персональних міфологічних образів також використовують як прообрази відомі історичні постаті, іноді декілька – у різні періоди своєї діяльності і в залежності від обставин. (Ю.Тимошенко – «Жанна Д'Арк» («воїн світла», тема зради) або «Марко Вовчок» (характерна зачіска, «слабка жінка в суворому і несправедливому чоловічому світі»). «Міф є цілою конструкцією, і в цьому його принципова вигідність, оскільки велика кількість необхідних характеристик спливатимуть автоматично. У разі підключення міфу вже немає потреби створювати тексти, достатньо тільки натякнути, підказуючи суттєві характеристики, що підведуть масову свідомість до того чи іншого міфу»⁷.

Слід відзначити важливу роботу системи телемедіа в процесі передачі,

збереження та реконструкції соціальної пам'яті, коли телебачення виступає як форма соціального знання (анімаційні серіали «Історія українських земель», «Історія Великої Вітчизняної війни», історична документалістика) Завдяки таким телепродуктам міфологізовані уявлення про історію держави стають загальними і можуть бути тлом для реконструкції сімейної історії, родоводу. На думку Г. Почепцова, «всі яскраві з точки зору нації події наскрізь міфологічні»⁸.

Міфом, за Роланом Бартом, може бути будь-що, гідне розповіді. «Для визначення міфа важливим є не самий предмет повідомлення, а те, як про нього повідомляється». Тобто «міф – це комунікативна система, міф – це форма сповіщення»⁹. В цьому контексті магія і можливості телеекрана майже безмежні: він допомагає відчути себе гостем різних куточків земної кулі, надає свободу вибору видовища, знімає комплекс самотності («Ти не один з «1+1», «Поки ти вдома» – СТБ (ти з теледругом, телевізор – член сім'ї), створює відчуття включення в світ культурного та політичного життя країни і світу (новини, програми про мандри, політичні ток-шоу, трансляції міжнародних конкурсів, церемоній нагородження тощо). Інформація набуває чуттєвої виразної конкретики, а завдяки емоційному забарвленню ще й легко запам'ятовується і таким чином оформлюється в оболонку міфа. Так виникає ілюзія знання, а глядачі стають об'єктом маніпулятивних технологій. «Ми, затамувавши подих, спостерігаємо за складними обертами вистави. А сцена – весь світ <...> І ми вже втрачаємо відчуття реальності, перестаємо розуміти <...> що це ллється: кров чи фарба?»¹⁰ Реальність, що її зображує телебачення, нерідко називають «гіперреальністю» чи «квазіреальністю». Можливо, точніше її визначити як «міфологічний реалізм», як спосіб зображення міфологізованого життя «у формах самого життя»? Адже з легкістю вірячи будь-якій інформації, котру продукує телеекран, сучасні люди нагадують давніх греків, для яких міфи були не казкою, а реальним життям, коли міфи входили в їхню «внутрішню картину світу» (Лосев О. Ф.). Така тенденція стає особливо небезпечною, коли міфологічні уявлення панують тотально, а аналітична думка відпочиває, сповита оманливими цінностями та переконаннями.

У давнину Аристотель вважав, що людей можна оцінити по тому, яких вони мають богів. Поверхневий огляд сонму сучасних «богів»: для попереднього покоління це були вожді, для теперішнього – політики, для генерації next – публічні персонажі шоу-бізнесу, так звані «селебрітіз» (артисти, спортсмени, моделі). Причому рівень «сакралізації» сьогочасних «лідерів думок» абсолютно не зменшується, що дає змогу певним дослідникам говорити про масову культуру як про сучасний міф чи простір «нової архаїки»¹¹. Амбіційні намагання комерційного телеканалу «Інтер» сконсолідувати українське суспільство навколо формування галереї вітчизняних загальнонаціональних героїв (телепроект «Великі українці»,

адаптація зарубіжного формату) завершилися скандалом. Крім політичної складової причин такого провалу телепроекту, чітко виокремилась проблема незрілості молодого нації і відсутність зрозумілої для всіх і прийнятої всіма національної ідеї.

Зрозуміло, що телебачення адресовано не елітам, а загалом, тому за формою і змістом повідомлення з екрана мають бути нескладними, але цікавими, а спілкування з глядачем має відбуватися доступною мовою.

Навіть телевізійні програми новин опановують «форму естрадного викладення матеріалу», через що відбувається «дифузія жанрів» (Р. Борецький). Тому є багато прикладів в ефірі новин українських каналів: у студії ведуча використовує наочні засоби під час підводки (start-up) до сюжету («5 канал»), майже театральні інсценівки журналістів під час розповіді в аналітичних сюжетах, а учасники політичних ток-шоу мало чим відрізняються від резидентів «Comedy Club». На телеканалі «1+1» у ТСН відмовилися від традиційного ланцюжка за формулою «політика-економіка-культура-спорт-погода»: тепер погода перед новинами, які починаються з тих подій, що є важливими на думку медіа-менеджерів. Весело, майже як анекдот, розповідає підсумкові новини дня ведучий вечірнього випуску на телеканалі ICTV. Більшість новин створені в стилі «інфотейнмент» (information + entertainment), що значить «розважальна інформація» або «інформативна розвага», і являють собою еклектичне місиво різних за важливістю сюжетів.

Масова культура (чи поп-культура), продукти якої становлять основний телевізійний контент, ніколи й не віддалялася від архаїчних джерел, звідки вона повсякчас всотує міфологічні образи і використовує їх у різних жанрах – кіно, телесеріали, телепрограми, гороскопи, відеокліпи, реклама, мода тощо. Велика армія глядачів навіть не піддає сумніву реальність численних «судових справ», що розглядаються під різними назвами у програмах українських телеканалів (віра в покарання «зла», в існування справедливих суддів), а переконати прихильників окремих програм (наприклад «Вікна з Дмитром Нагієвим») у тому, що сцени сімейних драм є постановними, герої – актори, а історії написані сценаристами – майже неможливо. Не кажучи вже про серіали, які не тільки формують розклад дня пересічного глядача, а й на якийсь певний період (іноді це – роки) стають частиною його буденного життя, а для деяких глядачок навіть «другою сім'єю». Особливостям сприйняття інформації з екрана присвячені численні дослідження психологів і соціологів, які пояснюють довірливість до телевізійних міфічних образів і повідомлень з боку глядача. Телебачення породжує ілюзію довірного спілкування, феномен прямого контакту, близькості. Для ведучого новин, приміром, найважливішим показником є рівень довіри глядача, який вимірюється спеціальними дослідженнями.

Володіючи монополією на інформацію, телебачення задає пріоритети

подій. У світі відбуваються мільйони подій, але обговорюється тільки та їхня частина, яку ТБ вводить у сферу уваги своїх глядачів. Згадаймо слоган, що анонсує інформаційний «5 канал». Він звучить буквально так: «Тут народжуються новини». Тобто новиною стане те, що з'явиться в ефірі, всі інші події можна вважати такими, що не відбулися. Після процедури відбору новин далі починається процес висвітлення події – її інтерпретація, в чому беруть участь багато фахівців – редактори, режисери, телеменеджери. Подія стає лише приводом, зачіпкою для формування телевізійного міфу. Телебачення створює певний образ, який глядач сприймає за реальність. Ця здатність телебачення є могутнім інструментом створення і руйнування міфів. В основі механізму міфологізації в програмах новин лежать підтасування, перекручення фактів, подій, документів, спеціальні коментарі, що елементарно маніпулюють свідомістю мільйонів. Необхідно мати навичку, щоб бачити подію і її контекст, розрізнити сенсацію й її смисл, емоційний сплеск і глибоке почуття, факт і коментар¹². У публікаціях останніх років чимало місця відводиться питанню «реальності» й її презентації в телепросторі. Вже ніхто не сумнівається, що телебачення не є банальним ретранслятором життєвих подій. У зображенні «реальності» на екрані відбувається кодування інформації, а за цим кодом прихована ідеологія, система поглядів, ціннісних орієнтирів.

Другим за вагомістю контентом для телеканалу є кінопоказ. Серіали (serial), телесеріали (television series), сітками (sitcom – situation comedy), мильні опери (soap opera) сьогодні стали головним телевізійним продуктом для prime-time. У фільмів вони відвоювали для себе великий шмат ефірного часу, виділеного під кінопоказ. З часом стало зрозуміло, що феномен серіалу та існування великої армії його прихильників обумовлений тим, що для глядачів він виконує функцію міфу, своєрідної казки для дорослих. Неабияка популярність телесеріалів тривожить навіть релігійних діячів. Привабливість мильних опер частково пояснюється тим, що вони б'ють – і влучають – у саме серце сенсу життя, у найуразливіші місця наших метафізичних потреб¹³, – переконані вони, – адже телесеріали виконують ті самі функції, які в західній традиції в минулому виконували святкові дієства у церквах. Найчастіше використовуються три метасюжети: «Попелюшка» (героїня після страждань знаходить щастя і зустрічає свого принца), «Робін Гуд» (герой, що карає негідників, справедливість перемагає), «Багаті також плачуть» (гроші не роблять нікого щасливими, немає чого заздрити багатіям, в них також є проблеми, та ще й більші, ніж у пересічної людини). Неважко й серед героїв серіалів виявити безліч класичних міфологічних символів соціального й містичного характеру: абсолютно схожі близнюки, загублені й переплутані діти, персонажі з амнезією (втрата пам'яті), герої-перевертні, що живуть під різними іменами. Як бачимо, розмаїттям філософських і етичних проблем і тем серіали не переобтяжені. Однак тут не повинно бути

ніякого снобізму і зверхності. Адже ті, хто різко виступає проти «мильних опер», дуже часто виявляються просто носіями інакших соціальних міфів, з іншої субкультури¹⁴.

Другим прикладом міфічно-казкового сценарію є численні програми про ремонт квартир: «Квартирне питання» (СТБ), «Квадратний метр» (Інтер), «Корисна площа» (Новий канал), «Школа ремонту (ICTV). Все відбувається на очах у глядача, «тут і зараз», ніби в режимі «on-line». Спочатку зникає старий інтер'єр: браві хлопці (немов у пушкінській казці, «всі як на підбір»!) з усмішкою на вустах за 2–3 хвилини виносять усі меблі і здирають всі нашарування на стінах. І ось один помах чарівної палички – все відремонтовано, другий помах – нове умеблювання. А як мешканці радіють: вони навіть не очікували таке диво отримати. Не програма, а чудо наяву.

Близькими за казковістю є програми «Галопом по Європах», «Таксі», де на звичайних людей просто на вулиці чекають дивовижні пригоди, сюрпризи, подарунки: в одній програмі – подорож до Європи (і знову «тут і зараз»), а в іншій – ви потрапляєте в чарівне таксі, де вас перевіряють на кмітливість, як типового героя сотень казок, поки ви прямуєте до місця призначення. Пройшли всі випробування чи відповіли на запитання – отримайте винагороду. В таких програмах зазвичай рясний product placement, а рекламодавці (торгові марки і компанії) виступають у ролі щедрих чарівників. Ми їх не бачимо, вони за кадром, але дуже всесильні і можуть виконати будь-яке бажання.

Численні телевізійні програми «Фабрика зірок», «Ти – суперзірка», «Народна зірка», різноманітні «конкурси краси», є, на кшталт голлівудської «фабрики мрій», необмеженим ресурсом для творення нових міфологізованих «ідолів».

Щодо реклами на телебаченні, то її головна мета, як відомо, стимулювати споживання продуктів (промислових, продуктових, ідеологічних, шоу-бізнесових тощо) і створити за допомогою аудіовізуальних та інших можливостей телебачення нову споживчу потребу, привабливий імідж торгової марки, чи політичного діяча, чи естрадного виконавця, чи партії. Завдяки поєднанню телебачення і реклами «сьогодні головним є ринок образів»¹⁵. Нині телевізійна реклама широко впроваджена в масову свідомість і значно впливає на культурно-інформаційний простір, який багато в чому створений нею за принципом міфологізації дійсності.

Незалежно від того, як позиціонується телебачення, – як явище, чи то як технічний прилад для ретрансляції, чи то як ЗМІ, чи як ящик для розваг, або ж могутня фабрика виробництва міфів, – неможливо не визнати масштаби впливу телебачення на сучасне суспільство з огляду охоплення аудиторії і з огляду його надзвичайних можливостей у сфері комунікації, маніпуляції масовою свідомістю та міфотворчості. Сьогодні телебачення є

основою існування життя сьогочасного суспільства: для мільйонів людей життя сприймається через екран, і «якщо життя немає в телевізорі, його немає і насправді» (Д. Дондурей). Сучасне телебачення представляє собою розвинену міфотворчу систему постмодернізму.

¹ Батракова С. П. Искусство и миф : Из истории живописи XX века / С. П. Батракова. – М. : Наука, 2002. – С. 4.

² Кириллова Н. Б. Медиа-культура: от модерна к постмодернизму / Н. Б. Кириллова. – М. : Академический проект, 2006. – С. 132.

³ Виноградов В. В., Огнев К. К. Современное «мифологическое сознание» и экранные искусства. / В. В. Виноградов, К. К. Огнев. – Институт повышения квалификации работников ТВ и РВ // Наука. Вестник электронных и печатных СМИ. – Вып. № 6. – 2008. – <http://vestnik.ipk.ru/index.php?id=1573>

⁴ Барт Р. Миф сегодня : Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – С. 87.

⁵ Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Изд. 2-е, перераб. и доп. / А. В. Костина. – М., 2005. – С. 18.

⁶ Кассирер Э. Техника современных политических мифов / Э. Кассирер. – М. : Вестник МГУ. – Серия 7. – Философия. – 1990. – № 2. – С. 65.

⁷ Почепцов Г. Г. Имиджелогия. 2001. 2-е изд./ Г. Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук, К. : Ваклер – С. 105–106.

⁸ Почепцов Г. Г. Психологические войны / Г. Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук, К. : Ваклер, 2000. – С. 216.

⁹ Барт Р. «Мифологии». – Эл. ресурс : <http://culture.niv.ru/doc/poetics/bart-mythologies/010.htm>

¹⁰ Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием / С. Г. Кара-Мурза. – М., 2000. Алгоритм – С. 166. – Эл. ресурс : <http://www.kara-murza.ru/manipul.htm>

¹¹ Рыжов Ю. В. Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве / Ю. В. Рыжов. – М. : Смысл, 2006. – 328 с.

¹² Топорков А. Л. Мифы и мифология XX века : традиция и современное восприятие. – Эл. ресурс : <http://www.ruthenia.ru/folklore/toporkov1.htm>

¹³ Чапнин С. В. Христианская эсхатология в зеркале СМИ : мифы и катастрофы как информационный повод. – Эл. ресурс : <http://www.kiev-orthodox.org/site/byauthor/246>

¹⁴ Дубицкая В. П. Телесериалы на экране и в постсоветской мифологии / В. П. Дубицкая. – М., 1996. – <http://www.ecsocman.edu.ru/images/pubs/2006/04/27/0000275906/11Dubitskaya.pdf>

¹⁵ Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием / С. Г. Кара-Мурза. – М., 2000. Алгоритм – С. 254. – Эл. ресурс : <http://www.kara-murza.ru/manipul.htm>

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

**ФЕНОМЕН ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У ТЕОРЕТИЧНИХ РОЗВІДКАХ
СТЕПАНА БАЛЕЯ: ПСИХОАНАЛІТИЧНІ АРАБЕСКИ**

В статті дано аналіз теоретичного потенціалу праці С. Балея «Трійця у творчості Тараса Шевченка».

Ключові слова: *трійця, мотив, психоаналіз, транслітерація, геніальність.*

В статье дан анализ теоретического потенциала работы С. Балея «Троица в творчестве Тараса Шевченко».

Ключевые слова: *троица, мотив, психоанализ, транслитерация, гениальность.*

The article analyzes the theoretical potential of works by S. Baley «Triytsia in the creative works of Shevchenro».

Key-words: *triytsia, motive, psychoanalyses, transliteration, genius.*

Тенденції, що визначають сьогодні динаміку розвитку гуманітарного знання, актуалізують осмислення та переосмислення спадщини тих вчених, чий науковий орієнтир наприкінці ХІХ – у першій половині ХХ ст. фактично виявилися провісниками основоположних теоретико-методологічних принципів, що на них базуються проблеми європейської гуманістики третього тисячоліття. Серед цих персоналій особливе місце посідає постать Степана (Стефана-Максима) Балея (1885–1952).

Перше наближення до його доробку, який вражає широтою свого наукового діапазону, стимулювало наші розвідки на теренах проблеми художньої творчості, що природно зумовило звернення до однієї зі знакових праць С. Балея «З психології творчості Шевченка»¹, у назві якої, так само як і в назвах інших праць ученого та процитованих фрагментах, ми зберігаємо оригінальний правопис автора. Подальше опанування спадщини дослідника відкрило її нові зрізи і врешті-решт зумовило появу статті «Теоретико-методологічний потенціал міжнаукового зв'язку: європейський досвід кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.»². Її метою було не осмислення спадщини С. Балея у контексті європейського гуманітарного руху, а, навпаки, – наголос на безпосередньому впливі ідей вченого на культуротворчі процеси озна-

ченого періоду. Обираючи праці дослідника задля здійснення відповідного аналізу, ми свідомо уникали «вічного повернення» до «Психології творчости Шевченка» (1916), а також апелювання до ще однієї балеївської розвідки, яка, вочевидь, є принциповою і сама по собі, і як певна складова естетико-психологічного дискурсу феномена Т. Г. Шевченка. Йдеться про статтю «Трійця в творчості Шевченка», що, на відміну від попередньої, опинилася на маргінесах сучасних досліджень.

Обидві праці, між якими відстань у п'ять років, створені С. Балеєм у межах методологічного підходу, що був для нього одним із визначальних при осмисленні феномену творчої особистості – психоаналізу. Проте наразі навряд чи можна розглядати ці статті вченого виключно як інваріанти патографічних штудій³, оскільки їх науковий потенціал актуалізує низку проблем, що стосуються і загальних питань психоаналітичної теорії, і питань міждисциплінарного зв'язку, і вельми актуальної сьогодні дискусії щодо транслітерації імені фундатора психоаналізу.

Як відомо, наприкінці 80-х – на початку 90-х рр. ХХ ст. переважна більшість дослідників – літературознавців, філософів, естетиків, культурологів, психологів, мистецтвознавців – трансформували у площину української мови німецький правопис імені віденського психоаналітика – З. Фройд. Показово, що такий підхід більш ніж півтора десятиліття сприймався як єдино правильний, а поодинокі зразки іншого варіанта написання – З. Фрейд – ставали приводом до звинувачення у русизмі і взагалі – у науковій некоректності. Щоправда ці науковці фактично не доводили правомочність такого правопису, аргументуючи свою позицію «німецькомовністю» текстів ученого, що, однак, не стосувалося написання його прізвища, а отже, мляві протистояння на теренах написання «З. Фройд – З. Фрейд» переважно завершувалися на рівні кулуарних суперечок.

Принциповим кроком уперед на цьому шляху вважаємо позицію В. Менжуліна, оприлюднену у статті «Транслітерація у дзеркалі біографістики: чому “Фройд” – не варто, а “Вітгенштайн” – слід?»⁴, лейтмотивом якої стає аргументація авторської позиції щодо доцільності написання імені засновника психоаналітичної теорії саме як З. Фрейд. У контексті окресленої нами проблеми значний інтерес викликає підхід С. Балея щодо транслітерації прізвища австрійського вченого. Показово, що на сторінках статті «З психології творчости Шевченка»⁵ дослідник переважно пише його ім'я власне німецькою – Freud, тоді як у розвідці «Трійця в творчости Шевченка»⁶ застосовує транслітерацію, що практично більше ні у кого не спостерігається – Фрайд. Наразі важливо наголосити, що німецька у мовному контексті С. Балея посідала одне з пріоритетних місць, проте вчений, вочевидь, свідомо уникав відповідного перекладу імені фундатора психоаналізу. Так, аналізуючи певне сновидіння Т. Шевченка, С. Балея «вписує» логіку своїх міркувань у відповідний європейський теоретичний

контекст: «Такі психоаналітики, як *Фрайд*, а опісля *Юнг*, *Бляйлер* (курсив наш – *О. О.*) і інші, показують, що мотиви сну з правила дуже різнорідні і скомпліковані. <...> Один сон має завжди рівночасно багато жерел, які спливаються в одну точку. Він є все “многократно здетермінований”, як висловлюються психоаналітики»⁷.

Зрозуміло, що процитований фрагмент зі статті С. Балея «Трійця в творчості Шевченка» може стати приводом для розміркувань і щодо власне теорії сновидінь, і щодо правомочності надання «статусу психоаналітика» К. Г. Юнгові, зважаючи, що час написання балеївської праці припадає на період, коли швейцарський учений остаточно відмежувався від психоаналізу, позиціонуючи себе фундатором аналітичної психології. Але нині наведена теза є важливою для нас, передусім у зв'язку з порушеним вище питанням транслітерації. Безсумнівно, при написанні С. Балеєм імені Бляйлера німецький наголос є домінантним. Натомість прізвище віденського психоаналітика подається як *Фрайд*, що у даному контексті видається особливо показовим, стимулюючи припущення існування низки складних обставин психологічного, морально-етичного та іншого характеру, на які, цілком імовірно, зважав С. Балея. Це, поза сумнівом, мало б стати предметом самостійного дослідження, проте і наразі факт залишається фактом: питання української транслітерації імені фундатора психоаналізу *Фрейд – Фройд – Фрайд* актуалізує новий виток розмислів і дискусій, а отже, навіть на цьому рівні можна говорити про необхідність активізації входження ідей С. Балея у сучасний гуманітарний процес.

Взагалі балеївські праці, присвячені дослідженню феномена Т. Шевченка, спонукають науковців до теоретичних пошуків на різних теренах української гуманістики, але ми обмежимося аналізом естетико-психологічного виміру проблеми художньої творчості, зосередивши увагу головним чином на ідеях С. Балея, оприлюднених на сторінках дослідження «Трійця у творчості Шевченка».

Естетичний потенціал означеної праці відкриває можливості виходу у площину багатьох теоретичних проблем, серед яких особливий інтерес, природно, викликає винесений у її назву мотив трійці, що посідає чільне місце у контексті складних «естетичних арабесок» С. Балея, вимагаючи «включення» його концепції у контекст сучасних наукових розвідок. Принагідно зауважимо, що визначення «естетична арабеска» вчений вживав стосовно конкретного аспекту творчості Т. Шевченка, проте його зміст взагалі відбиває сутність естетико-психологічного потенціалу даної праці⁸.

У перших рядках С. Балея зазначає: «Не один, певно, читач Шевченкових творів завважав, що в них подибується доволі часто слово “три”, зачасто, як на те, щоб річ ся могла бути тільки випадкова. Міг би дехто подумати, що се поява занадто дрібна, щоб нею займатися зокрема. Нам, одначе,

здається, що від сього <...> ведуть нитки до основних глибин творчості поета»⁹. Наведена думка є своєрідним камертоном, який визначає загальну логіку всієї роботи, що для неї мотив трійці стає засадничим і висвітлюється відповідно до завдання, яке ставить перед собою вчений. Специфіка структурної побудови статті дає змогу чітко усвідомити основний спектр проблем, котрі С. Бaley робить об'єктом теоретичного аналізу. Фактично кожний з її розділів є автономним міні-дослідженням, що має самоцінний науковий статус, проте це не призводить до втрати концептуальної цілісності, навпаки – порушена вченим проблема постає у своїй багатоаспектності та багатовимірності. Таким чином «трійця» у творчості Т. Шевченка інтерпретується як елемент формотворення («чинник конструкційний»), осмислюється у контексті епістолярії письменника, тлумачиться як певний комплекс, як складова сновидінь Т. Шевченка і, нарешті – у співвідношенні з комплексом матері-покритки. Така показова закономірність фактично відтворена С. Балеєм в одному реченні: «<...> Трійця є для поета чимсь більше, як артистичним засобом, призначеним до піднесення краси поезії»¹⁰, що дає можливість здійснити наступну систематизацію. На нашу думку, розглядаючи мотив трійці як формотворчий засіб та досліджуючи його місце у «Щоденнику» і листуванні Т. Шевченка, С. Бaley, вочевидь, тяжіє до естетичного аналізу. Що ж до проблеми комплексів та феномену сновидінь, учений, безперечно, перебуває у площині психології творчості. Отже обраний дослідником ракурс висвітлення проблеми робить закономірним застосування естетико-психологічного підходу, який, вочевидь, базується на психоаналітичному методі.

Загальновідомо, що неабиякого значення цифровій символіці надавав засновник психоаналізу З. Фрейд. В одному з листів до К. Г. Юнга він, зокрема, ділився своїми негативними відчуттями стосовно двох цифр: 61 та 62. Саме з ними віденський вчений пов'язував імовірний фінал свого життя. Ці числа, зрештою, перетворилися на своєрідну фобію З. Фрейда, що охопила значно ширший цифровий спектр, набувши ознак певної психологічної загрози: «<...> я вирушив з братом до Греції (чи не випадково на батьківщину Піфагора? – О. О.), – писав З. Фрейд К. Г. Юнгові, – і було вельми моторошно, з якою послідовністю повторювалися числа 61 чи 60 у сполученні з одиницею чи двійкою при всіх спробах перелічити ті чи інші предмети, особливо транспортні засоби; я все це старанно спостерігав»¹¹. Свої числові маніпуляції психоаналітик транспонує у площину принципової для нього на той час праці «Тлумачення сновидінь», а також у контекст вельми складних особистісних стосунків із колишнім другом В. Фліссом. Наприкінці цього листа З. Фрейд ділиться з К. Г. Юнгом ще одним міркуванням: «Ви знову знайдете підтвердження єврейської природи моєї містики»¹², яке так само потребує урахування у контексті нашої розвідки.

Як бачимо, увага до деталей, передусім числових, безпосередньо спів-

відноситься З. Фрейдом зі специфікою національного чинника. Навряд чи С. Балея, працюючи над «Трійцею у творчості Шевченка», знав про такі міркування класика психоаналітичної теорії, адже широке оприлюднення епістолярії З. Фрейда розпочалося вже після смерті С. Балея. Водночас український учений не міг не знати працю засновника психоаналітичної теорії, що вийшла друком у 1904 р. і була надзвичайно популярною в середовищі європейської інтелігенції – «Психопатологію буденного життя».

В одному з розділів цього дослідження З. Фрейд приділив неабияку увагу проблемі, яка може бути визначена як числова детермінація. Її осмислення передусім ґрунтувалося на власних спостереженнях та висновках віденського психоаналітика, але водночас З. Фрейд враховував і досвід своїх колег, зокрема А. Адлера, котрий на той час ще був його прибічником. Так, апелюючи до адлерівського аналізу специфічних стосунків конкретного подружжя, З. Фрейд коментує його, акцентуючи на числовому комплексі, який був спричинений віковою різницею між чоловіком і жінкою: «Подібним чином, – зауважує він, – Адлер пояснює і походження нав'язливих чисел»¹³.

Таким чином, концептуальний орієнтир С. Балея свідчить, що він досить чітко рухається у відповідному контексті даного аспекту ортодоксального психоаналізу, надаючи особливої уваги значенню числа «три» для Т. Шевченка. Що ж до співвідношення числової символіки з національним чинником, не можна оминати увагою акцент, що його робить С. Балея, пов'язуючи значення такої числової детермінації з різними аспектами української національної самосвідомості: «Сконстатованне сього характеру трійці вказує нам відразу на одно з жерел, з якого виводиться число три в поезії Шевченка. Трійця грала з давен давна у релігійних віруваннях, обрядах і культах, у всіх забобонах і чарах та у різних формулах заклинання упривілейовану ролю. З сеї причини займає вона також у народніх віруваннях і переказах і взагалі в цілій народній словесности видне місце. <...> з сього жерела черпав безперечно і Шевченко, впроваджуючи трійцю в свою поезію»¹⁴.

Водночас, як відомо, «магічне» значення числа три має, так би мовити, загальнолюдське забарвлення, про що свідчать численні приклади з фольклору різних культур світу. Показовим наразі є його повторювання і у сновидіннях З. Фрейда (виокремимо, зокрема, широко відомий і активно інтерпретований сон психоаналітика «Три парки»), а також обрання концептуальним стрижнем в одній з його принципових праць патографічного циклу – «Темі трьох скриньок». Проте відзначимо, що акцентуація С. Балеєм визначної ролі символіки числа три у творчості Т. Шевченка й її тлумачення у контексті специфіки українського менталітету є цілком природним і закономірним.

Отже, мотив трійці у різних модифікаціях виникає у «Кобзарі», поемах — «Гайдамаки», «Великий Лях», «Три шляхи», «Хустина» та ін. Показово, що С. Балея робить наголос на цій «ріжнорідній ролі», оскільки, на його думку, «<...> на деяких місцях має трійця характер лише дрібної, чисто словної орнаментатії, яка не входить ніяк глибше у самий зміст тексту, та могла би бути без ніяких дальших наслідків пропущена чи заступлена довільним іншим словом. <...> За тим ідуть одначе місця, де значіння трійці вже подекуди глибше. <...> трійця перестає <...> бути лише арифметичною орнаментатією, а набирає характеру чогось незвичайного, таємничого, магічного»¹⁵. Цей концептуальний наголос, що його декларує дослідник на початку своєї розвідки, відкриває можливість конкретизувати свою думку, трансформувавши її у площину тих проблем, які визначили структуру його статті.

Аналізуючи трійцю як формотворчий елемент у спадщині Т. Шевченка, дослідник, вочевидь, тяжіє до суто літературознавчого аналізу, зосередивши основну увагу на відповідних фрагментах з «Кобзаря» та поемі «Тарасова ніч»¹⁶. Її розгляд супроводжується розлогими цитатами, що врешті-решт дає змогу вченому зробити принаймні два важливі висновки. По-перше, узагальнюючи свої міркування стосовно трійці як конструкційного засобу у «Кобзарі», С. Балея відзначає: «Річ тут, одначе, не в самім тільки простім рахуванні. Трійця зачинає виступати тут як внутрішній принцип порядку, як засада, на основі якої укладаються гадки і зображення поета. З мертвого числа трійця робиться конструкційним чинником, внутрішнім темпом процесу творення. Таку трійцю, в значінню тричленности, ми знайдемо в Шевченка дуже часто і там, де саме слово “три” не приходить у тексті, де одначе трійця кидається в очи як основа структури»¹⁷. У такому ж ракурсі мотив трійці тлумачиться С. Балеєм у поемі «Тарасова ніч»: «Така форма конструкції, де третій член трійці є знов сам триціальний, не рідка у Шевченка»¹⁸ і підкріплюється розгорнутими цитатами з твору поета.

Осмислення трійці як елементу формотворення, запропонованого вченим, стимулює нас кооптувати ідею С. Балея у контекст власної концепції понятійного статусу «мотиву», що була оприлюднена нами у вже згадуваній вище монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання». Хоча вчений безпосередньо не оперує поняттям «мотив», логіка його розвідки дає підстави сприймати «трійцю» саме у такому контексті. Відстоюючи думку щодо доцільності збагачення тезаурусу художньої творчості, а також задля уточнення сутності певних понять, що іноді інтерпретувалися як споріднені, ми запропонували запровадження тріади: *мотив* — *образ* — *мотивування*, що відкривала можливість певною мірою усвідомити один з вимірів творчого процесу взагалі. Із статтею С. Балея «Трійця у творчості Шевченка» ми ознайомилися вже після проведення нашого дослідження, в якому застосований підхід, передусім

ґрунтувався на акцентуації міждисциплінарного зв'язку, а саме: паритеті естетичного: *мотив* – *образ* та етико-психологічного: *мотивування*. Сьогодні залучення теоретичного потенціалу праці С. Балея, відкриває можливості поміркувати стосовно ще одного аспекту цієї понятійної тріади, пов'язавши її зі структуроутворюючими компонентами художнього твору.

Розглядаючи *мотив* – *образ* – *мотивування* як важливі складові проблеми художньої творчості і підкріплюючи наші спостереження конкретними прикладами з мистецької практики, ми, так би мовити, існували у площині змісту художнього твору. Натомість один з аспектів осмислення мотиву трійці, запропонований С. Балеєм, вочевидь, пов'язаний з питанням форми, а отже, урахування цього концептуального наголосу відкриває можливість цілісного дослідження цього понятійного ланцюга. Принагідно висловимо ще одне міркування. Хоча стаття С. Балея була присвячена творчій особистості, котра існувала у межах класичного мистецтва, вона вийшла друком у період, коли на теренах європейського культурного простору незаперечне визнання здобули формотворчі напрями, що вельми радикально змінили художню парадигму ХХ ст. І саме зосередження уваги вченого на «конструкційному чиннику» мотиву видається особливо симптоматичним, зважаючи на специфіку мистецьких пошуків означеного періоду.

Наступний розділ, попри лаконічну форму репрезентації матеріалу, виконує у праці С. Балея вельми важливу функцію. Дослідник знову відзначає: «Вже попередно, обговорюючи перший вид трійці, мали ми нагоду поставити здогад, що значінне її не обмежується до самої тільки поетичної творчості»¹⁹. Але наразі аргументація припущення С. Балея є дуже чіткою, що спонукає вченого застосувати потенціал біографічного методу: «А саме трійцю, і то в обох її схарактеризованих висше видах, віднайдемо в великім числі також у “Щоденнику” та в листах Шевченка, в яких мотив поетичної творчості не входить вже в рахунок»²⁰. Отже, використання дослідником потенціалу біографічного методу, зайвий раз доводить принципову важливість мотиву трійці для українського письменника. Але певний фрагмент «Щоденника» Т. Шевченка, що до нього апелює С. Балея, дає йому можливість дещо несподівано трансформувати мотив трійці у глибинну площину психології письменника: «Маю на гадці отсю “пунктуальну акуратність”, яка у “Дневнику” під датою 14 цвітня дає навіть поетови притоку до окремих рефлексій. “Я что-то черезчурь усердно и а к к у р а т н о взялся за свой журналъ”»²¹. Показово, що сам Т. Шевченко зазначає необов'язковість такої «п у н к т у а л ь н о й а к к у р а т н о с т и», проте, як наголошує С. Балея, «підчиняється їй»: «Про сю свою “акуратність” говорить поет іще на іншій місці, розповідаючи, як то він, забираючися до писання “Дневника”, “акуратно” обрізав зшиток. “Сегодня уже второй день, как сшил я себе і а к к у р а т н о обрезаль тетрадь для

того, чтобы записывать, что со мною и около меня случится. Теперь только девятый час и т.д.»²².

Витоки «акуратності» Т. Шевченка, на думку С. Балея, безпосередньо пов'язані з числовою символікою, а отже, мають «подекуди математичний характер», який виявляється і на рівні чіткої фіксації поетом часового виміру, що своєю чергою, так само тяжіє до числа «три». Наведені аргументи є вельми переконливими і теоретично самодостатніми, але специфіка статті полягає у тому, що теоретичний потенціал, який у ній закладений, постійно стимулює до власних розмислів. Так, на нашу думку, «акуратність» поета, що, вочевидь, дуже чітко усвідомлюється ним самим, зважаючи на виділення цього слова у «Щоденнику», може буде інтерпретована і в дещо іншому психоаналітичному контексті.

У своїх публічних лекціях, що згодом були надруковані у форматі теоретичних статей, З. Фрейд торкався питання надмірної акуратності однієї своєї пацієнтки. Коментуючи специфіку її неврозу, вчений зробив висновок, що він пов'язаний із певними сексуальними розладами жінки. При першому наближенні у такому резюме вченого немає нічого дивного, адже, загальновідомо, що практично всі комплекси і фобії, котрі розглядаються з позиції класичного психоаналізу, так чи інакше мають сексуальне забарвлення. Проте наразі для нас важливим є статевий чинник як такий, а отже – «невроз акуратності» є рефлексією сексуального розладу, що притаманний саме жінці. Натомість С. Балея фіксує увагу на підвищеній, зрештою нав'язливій акуратності чоловіка і в цьому разі, на нашу думку, слід чітко враховувати цю обставину, максимально абстрагуючись від мистецького статусу Т. Шевченка. Отже акуратність поета, ймовірно, має жіночу природу, і це припущення ми робимо, спираючись на одну з блискучих концепцій С. Балея, що була оприлюднена у контексті його знакової праці «З психології творчості Шевченка» у розділі «Фемінізм Шевченка»²³: «<...> Щось жіночого, що вязало ся з вродженою йому вражливостію і чутливістю, добачував, як видно, поет сам в своїй душі»²⁴.

Обраний С. Балеєм ракурс висвітлення епістолярії Т. Шевченка є показовим і, якщо зважити на загальну логіку статті «Трійця у творчості Шевченка», у контексті якої принципове місце посідає наступний розділ, що має назву «Трійця як “комплекс”». Він фактично стає концептуально засадничим і безпосередньо впливає на подальшу динаміку думки вченого. Відштовхуючись від основних принципів психоаналізу, С. Балея робить наголос, що «в новійшій психо-аналітичній літературі зовуть звичайно зображення чи ідеї, що врізаються глибоко в душу даної одиниці і через те простягають свій вплив на різнородні області її проявів, к о м п л е к с а м и»²⁵. Аргументуючи свою позицію, вчений намагається конкретизувати свій висновок задля чого наголошує: «Один із найвизначніших представників психоаналітичної школи, Юнг,

висказав твердження, що кожний правдивий твір штуки виростає з таких комплексів»²⁶.

У цьому зв'язку слід зауважити, що термін «комплекс» все ж таки є теоретичним привілеєм ортодоксального психоаналізу, до якого, що вже відзначалося, К. Г. Юнг не належав, проте апелювання С. Балея до позиції швейцарського вченого видається цілком закономірним, оскільки загальновідомим є принцип типологізації, який був застосований К. Г. Юнгом у аналізі феномену творчої особистості. Дослідник, зокрема, виокремив два основні типи – «невротиків» і «шизофреніків», вдаючись до наступної персоналізації: найвизначнішим репрезентантом першого він визнав П. Пікассо, репрезентантом другого – Дж. Джойса. К. Г. Юнг вельми чітко аргументував свою позицію, проте її аналіз не є предметом даної розвідки. Важливим для нас є інший момент. Орієнтир, у контексті якого послідовно, передусім у другій половині своєї праці, рухається С. Балея, його апелювання до відповідних теоретичних концепцій свідчить про очевидне тяжіння вченого до того напряму дискурсу геніальності, що, починаючи з 80-х рр. ХІХ ст. відверто домінує у контексті проблеми художньої творчості: геніальність і божевілля.

Аналізуючи джерела та особливості комплексу Т. Шевченка, виявляючи їх у сновидіннях поета, С. Балея відзначає: «В тій цілі слід нам зійти на один момент в область психопатології. Психічні недуги мають сю, для пізнання людської душі важну прикмету, що показують, так сказати б, у прибільшенню і чистоті деякі зв'язки та прояви психічні, які в “нормальнім” життю вплетені між інші зв'язки та прикриті іншими проявами не так легко кидаються в очи. Якраз ся обставина дозволяє зіставити геніальність із божевіллям, котре-то зіставленне, започатковане Льомброзом, показує по обох сторонах деякі подібності і аналогії»²⁷. Розвиваючи свою тезу, С. Балея робить важливе уточнення: «Діється се тому, що у геніального чоловіка подібно, як у божевільного чи взагалі психічно недужого, набирають деякі психічні механізми незвичайної сили і стають таким чином більш помітні, ніж у звичайної “нормальної” одиниці»²⁸. Отже, С. Балея враховує досвід Ч. Ломброзо, проте, на відміну від італійського психолога-криміналіста, котрий фактично ототожнював геніальність і божевілля, український вчений виявляє певні збіги на рівні суто психологічних елементів: «Виказування таких аналогій має як метода розсліду геніальної творчості чимале значінне і показується дуже позиточне, вимагає одначе великої обережності, щоби віднайдених подібностей не брати за ідентичність, роблячи таким чином несправедливо із проблесків геніальної інтуїції патологічні симптоми»²⁹. Наведене твердження С. Балея, окрім його концептуальної принциповості, є показовим прикладом наукової коректності і кардинально відрізняється у цьому плані від основних патографічних досліджень самого

3. Фрейда: «Нарис спогадів дитинства» (1910), «Тема трьох скриньок» (1913), «Один дитячий спогад із “Поезії і правди”» (1917) та ін.

Обсяг статті не дає нам можливості детально зупинитися на аналізі мотиву трійці як комплексу Т. Шевченка, що було здійснене С. Балеєм, тому репрезентуємо свої основні ідеї у тезовому варіанті, залишаючи за собою право повернутися до них надалі. Отже, комплекс акуратності поета, виявлений під час осмислення певних вимірів його епістолярії, дає підстави вченому інтерпретувати його як «скрупулятність»: «Схил до неї був мабуть вроджений у Шевченка і розвивався згодом чимраз більше. Сей схил звернув увагу поета на числа, які звичайно вважаються висловом точности, акуратности. Він спонукав Шевченка перечислювати предмети окруження та зображення власної душі, свідомо або несвідомо і вислід числення евентуально усталювати цифрою»³⁰. У цьому контексті число три має особливе значення, проте, як зазначає С. Балеї, «від трьох років веде проста психологічна лінія до тринадцяти літ. Тринадцятка споріднена з трійкою і тому для нас зрозуміле, коли довідуємося з “Дневника”, що Шевченко рахував також тринадцятками»³¹.

Цифра три відкриває С. Балею можливість здійснити ще глибше занурення у сферу позасвідомого поета і пов'язати її з його певними сновидіннями, тлумачення яких він здійснює відповідно до класичного психоаналізу. Вчений звертає увагу на три сни Т. Шевченка, що чітко виокремлюються у «Щоденнику» письменника і стосуються «Пиунової, артистки, в якій поет кохався, а походить із часу, коли поет став уже добачувати, що його заходи, приєднати для себе серце артистки, не доведуть до успіху»³². Завважимо, що предметом психоаналітичного дослідження С. Балея стають перше і третє сновидіння Т. Шевченка (друге поетом не переповідається), що зумовлює низку оригінальних висновків, які своєю чергою, відкривають безпосередній вихід у площину конкретних творів письменника – «Лілеї», «Русалки» та «Відьми». Ми повернемося до цього аспекту статті С. Балея і так само, як комплекс матері-покритки, що безпосередньо кореспондувався дослідником з символом трійці, більш ґрунтовно розглянемо у своїй наступній розвідці.

До застосування такого прийому нас значною мірою стимулювала думка самого С. Балея, який наголошував: «А всі наші дотеперешні міркування разом дали нам спромогу вглянути, що правда тільки дуже покvapно і поверховно, у своєрідні процеси психічні, що довершуються в нутрі геніяльної мистецької організації»³³, а отже, подальше більш глибоке занурення у цю проблему є цілком закономірним і науково перспективним.

¹ Психологічний вимір художньої творчості // Художня творчість у контексті гуманітарного знання. – К. : Вища школа, 2001.

² Теоретико-методологічний потенціал міжнаукового зв'язку : європейський досвід кінця ХІХ–першої половини ХХ ст. // Щорічник наукових праць «Культурологічні думка»: АМУ, 2009.– № 1.

³ Термін «патографія» був запроваджений психологом П. Мебіусом і активно використовувався у межах ортодоксального психоаналізу у дослідженні особистості митця.

⁴ Менжулін В. Транслітерація у дзеркалі біографістики / В. Менжулін // Філософська думка. – 2008. – №.

⁵ Балея С. З психології творчості Шевченка // С. Балея. Збір. праць : у 5 т. і 2 кн. – Львів–Одеса : ІФЛІС ЛФС «Cogito», 2002. – С.174–210.

⁶ Балея С. Трійця в творчості Шевченка / С. Балея. Збір. праць : у 5 т. і 2 кн. – Львів–Одеса : ІФЛІС ЛФС «Cogito», 2002. – С. 395–417.

⁷ Там само. – С. 411.

⁸ Модифікований варіант цього визначення був використаний нами у назві нашої статті.

⁹ Балея С. Трійця в творчості Шевченка / С. Балея. Збір. праць : у 5 т. і 2 кн. – Львів–Одеса : ІФЛІС ЛФС «Cogito», 2002. – С. 395.

¹⁰ Там само. – С. 401.

¹¹ Фрейд З. Бесстрашие истины ; пер. с нем . / З. Фрейд. – М : Вагриус, 2006. – С. 360.

¹² Там само. – С. 361.

¹³ Фрейд З. Психология бессознательного : Сб. произвед. / Сост., авт. вступ. ст. М.Г.Ярошевский // З. Фрейд. – М.: Просвещение, 1989. – С. 293.

¹⁴ Балея С. Трійця в творчості Шевченка / С. Балея. Збір. праць : у 5 т. і 2 кн. – Львів–Одеса : ІФЛІС ЛФС «Cogito», 2002. – С. 400–401.

¹⁵ Там само. – С. 400.

¹⁶ У загальному переліку творів поета , в яких мотив трійці має принципове навантаження, С. Балея поему не згадує, імовірно задля особливого наголосу саме на формотворчому потенціалі цього прийому.

¹⁷ Балея С. Трійця в творчості Шевченка / С. Балея. Збір. праць : у 5 т. і 2 кн. – Львів–Одеса : ІФЛІС ЛФС «Cogito», 2002. – С. 402.

¹⁸ Там само.

¹⁹ Там само. – С. 406.

²⁰ Там само.

²¹ Там само.

²² Там само.

²³ Фундаментальний аналіз «фемінності Шевченка» було здійснено С. Павличко у розділі «Ще один сюжет. Психопатичний/ психоаналітичний дискурс як компонент української модерності» другого видання монографії «Дискурс модернізму в українській літературі» / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999.

²⁴ Балея С. З психології творчості Шевченка / С. Балея. Збір. праць : у 5 т. і 2 кн. – Львів–Одеса : ІФЛІС ЛФС «Cogito», 2002. – С.192.

²⁵ Балея С. Трійця в творчості Шевченка / С. Балея. Збір. праць : у 5 т. і 2 кн. – Львів–Одеса : ІФЛІС ЛФС «Cogito», 2002. – С. 408.

²⁶ Там само.

²⁷ Там само. – С. 415.

²⁸ Там само.

²⁹ Там само.

³⁰ Там само. – С. 408.

³¹ Там само. – С. 409.

³² Там само. – С. 410.

³³ Там само. – С. 417.

ТРИЄДИНА ХОРЕЯ ЯК ПРАСИМВОЛ СИНТЕТИЧНИХ МИСТЕЦТВ

У статті розглянуто питання актуалізації феномену триєдиної хореї як витоку синтетичних мистецтв.

Ключові слова: *триєдина хорея, синтетичне мистецтво, універсальний концепт.*

В статье рассмотрен вопрос актуализации феномена триединой хореи как источника синтетических искусств.

Ключевые слова: *триединая хорея, синтетическое искусство, универсальный концепт.*

The article describes the question of the actualization of the phenomenon of the triune chorea as the source of synthetical arts.

Key words: *triune chorea, synthetical art, universal concept.*

Інтеграція України у світовий інформаційний простір пов'язана з пошуком нових шляхів формування особистості сучасного студента, здатного вільно орієнтуватися в світі та розуміти його ціннісний контекст, втілювати в особистісній позиції гідні зразки цивілізованого сприйняття інших культур та поведження в процесі взаємодії з її представниками.

Позитивну роль у цьому процесі можуть відіграти суспільні дисципліни, що фіксують уявлення про суспільство і водночас виокремлюють його головні явища.

Вищі навчальні заклади мистецького напрямку, при звичаючи студентську молодь до фахової вправності, часом не беруть до уваги загальнокультурну значущість суспільствознавчих навчальних предметів, відносячи їх до другорядних. А саме тут і можна знайти ключ до розуміння і сприйняття цих навчальних предметів суспільного циклу – через культурний простір певної історичної доби, шляхом з'ясування характерних прикмет духовного контексту відповідного історико-культурного часопростору. Безперечно, така форма подачі матеріалу дещо белетризує навчальний предмет, але для поживлення культурологічного і філософського наративу є корисною.

Незначний відхід від жорстких стандартів викладу матеріалу вбік «науково-художнього» (А. Гулига) або екземпляристського фокусного (Г. Шейерль) допоможе студентам зрозуміти «не тільки світогляд, методологію і метод <...>, а й <...> спосіб життя суспільства та особливості духовного середовища»¹.

Пропонуємо модерну версію виведення з музею архаїки у процес сучасного естетичного мислення студентів феномену триєдиної хореї як продуктивної можливості розуміння цього мистецтва і пов'язаної з ним теми «Античність» у курсах «Естетика» і «Культурологія».

Триєдина хорея – форма давньогрецького мистецтва, що передавала почуття за допомогою звуків, виразних рухів, слів, мелодій і ритму. Вона виникла в архаїчний період грецької естетики (IV ст. до н.е.) і перейшла в класичний, з найбільшим розквітом у VI – V ст. до н.е., ставши джерелом виникнення експресивних видів мистецтва: музики, танцю, поезії. Ці періоди репрезентовані такими постатями, як Гомер, Архілох, Саффо, Езоп та ін., що високо піднесли грецьку літературу і культуру

Хоча хорею відзначає саме абсолютна рівнозначність складових її виразних засобів, але, виходячи з етимології, головна роль у триєдиній хореї належала танцю, що супроводжувався музикою і текстом. Уперше поняття *choros* означало колективний танок і тільки згодом – колективний спів².

Сучасна американська «Енциклопедія музики» наголошує, що «стародавній грецький *chorus*, з якого вийшов хор, включав як танцюристів, так і співаків, та був учасником релігійних свят. Деякі з цих груп були дуже численні й могли включати до 600 учасників»³.

Триєдина хорея сприймалася грецьким населенням дуже органічно, оскільки «оди Піндара або трагедії Есхіла, що стали для нас літературними текстами, колись співались і витанцьовувались. Те, що ми називаємо давньогрецькою літературою, аж до кінця періоду класики мало зовсім «некнижкові» форми соціального побутування: вона жила не тільки в слові, а й у звуці, і не тільки в звуці, а й у німому жесті»⁴, тобто, говорячи сучасною мовою, була *синтетичним* мистецтвом.

Феномен триєдиної хореї постає ще у VIII ст. до н.е. в «Одіссеї» Гомера:

Грунт урівняли вони і розширили площу навколо,
Швидко окличник вернувся й приніс дзвінкострунну формінгу
Для Демедона. І той на середину вийшов, довкола ж
Юні зібралися хлопці досвідчені в танцях добірних,
І почали тупотіти на рівній площадці, мелькання
Ніг споглядаючи їхніх, в душі Одиссей дивувався.
От під формінгу почав Демедон пречудової пісні...⁵

Це мистецтво зумовлювалося притаманним світовідчуттю давніх греків

естетичним потягом до ритму, міри, гармонії. Гармонія була точкою поєднання світу і людини. І у мистецтві триєдиної хорей поєдналися натурфілософія, космологія, релігія і міфологія.

Відомо, що безпосередньо мистецтво стародавні греки розуміли доволі прозаїчно, як будь-яку практично-виробничу діяльність, ремісництво. Справжнім же мистецтвом була природа – жива, одухотворена вічність: тільки космос, узятий у цілому, залишався для класичного періоду твором чудового мистецтва, якому не переставали подивовуватись і яке ніколи не стомлювалися споглядати⁶. У мистецтві греки вбачали три фактори: *природа* дає матеріал; *традиція* передає знання; *художник* вкладає працю. «Нововведення у мистецтві вони цінували менше, ніж відповідні традиції, в яких бачили гарантію сталості, вседозволеності, досконалості»⁷.

Ідеї триєдиної хорей культивувалися на релігійних святах на честь Аполлона, Діоніса та інших богів, у святкових сільських процесіях, у гуртку Сапфо: танцюристи рухались у ритмізованому танці під звуки авлосів або струнних інструментів навколо співака.

Найпоширенішими видами триєдиної хорей були просодія (процесуальний спів), гіперхема (танцювальний спів), френ (погребальний спів), неан (хвалебний гімн на честь бога Аполлона) і дифірамб (хвалебний гімн на честь бога Діоніса).

Експресивне мистецтво існувало поруч із конструктивним, що становило також, по суті, *триєдиний синтез* архітектури, скульптури і живопису з домінуванням архітектури. Тому можна стверджувати, що триєдність була стандартом давньогрецького світовідчуження і стилю. І хоча конструктивне мистецтво належало саме до цеху ремісників, його зв'язок зі справжнім мистецтвом тепер, на далекій часовій відстані, сприймається природно і беззаперечно. Адже в епоху архаїки, в епоху культових споруд з'являються уславлені доричний та іонічний напрями архітектури: мікенський стовп перетворюється на строгу колону – лаконічну доричну (правда ще як дерев'яний елемент тектоніки), і декоративну іонічну – з кам'яним орнаментом у вигляді листя пальми чи лотоса та завитків. Скульптура підпорядковувалась архітектурі; живопис же, що існував у фресках мікенських палаців, до нас не дійшов. В епоху класики у V ст. до н.е. до культових споруд додаються вже споруди світського характеру, перші кам'яні театри, скавотеки – сховище корабельного оснащення та інші будівлі.

Нові храми потребували іншої скульптури. І ніжні праці Праксителя, статичні – Скопаса і Фідія, новий пластичний канон Лісіппа знаменували нову епоху, наблизивши її до пластично ідеальної.

Живопис використовував нову техніку енкаустики, що базувалася на виготовленні фарб за допомогою воску із наступним нанесенням розігрітих фарб на полотно. З'являються жанри живопису: міфологічний, портретний, історичний.

У такий спосіб відбувається поступовий відхід від синтетичної триєдності, що узгоджувала різні елементи в єдине ціле, в систему нових органічно переплетених взаємозв'язків.

У середині V ст. до н.е. на окремі музичні види мистецтва розпадається і триєдина хорєя. Особливо яскраво це відбилося на мистецтві слова. Триєдина хорєя стала джерелом виникнення античної трагедії (поет Феспід, творчість якого залишилася лише у фрагментах, додав до хору актора, який вів з хором діалог. Пізніше Есхіл увів другого актора, а Софокл – третього, перетворивши дійство у незалежне від хору. До III ст. до н.е. хор повністю позбавляється своєї значущості).

З народних процесій виникла комедія, до класиків якої належать Евполід, Кратин і Аристофан. І завдяки їй уже в Римі розквітнув літературний жанр сатири, родоначальником якого був Лукіан.

Запозичивши поняття *хорєї*, поет Архілох ввів новий віршувальний розмір трохей (від грецьк. *trochaious* – той, хто біжить). Трохея містить наголошений (довгий) і ненаголошений короткий склад:

Жереб мені
Випав такий:
Серцем палким
Любити
Розкіш, красу,
Сонця ясне
Проміння
Сафо (пер. А. Содомори)

Від Гомера мова поетеси відрізнялася майже відсутністю троп: епітетів, порівнянь, алегорій. Сафо просто оспівувала природу довкілля, особливо часто звертаючись до сонця як уособлення краси. Для епохи архаїки це було звично, в класичну ж епоху культ сонця та його могутнього світлосяйного бога Геліуса вже не був у пошані.

З трохеї розпочалося силабо-тонічне віршування – двоскладова стопа з наголосом на першому складі. Чергування наголошених і ненаголошених складів трапляється в поезії Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка:

Думи мої, думи мої,
Лихо мені з вами!
Нащо стали на папері
Сумними рядами?..
Т. Шевченко

Місяць ясененький
Промінь тихесенький
Кинув до нас.
Спи ж ти, малесенький,
Пізній-бо час...
Леся Українка. Колискова. *Aggreggio*.

Таким чином, триєдина хорея стала знаменним чинником виникнення різнорідного і різножанрового мистецтва літератури.

Втім, не тільки літератури. Само поняття хореї, як уже зазначалося, акцентує роль танцювального мистецтва. В його основу було покладено ритм. Спочатку це був танець, що не відрізнявся технічною майстерністю, «без сольних виступів, без поворотів, <...> без жінок»⁸. Згодом грецький танок розподілився на войовничий (ритуальний і освітній, побудований на основі гімнастичних вправ); культовий поміркований – емелія (повільний, за основу взято хоровод), оргіастичний (бурхливий прояв почуттів); театральний (для трагедії – емелія, для комедії – хора, для сатири – сіканіда); побутовий (танці на честь народження дитини, весільні, погребальні).

Існує багато зображень танцюристів у скульптурі та вазовому живописі. Хороводні танці трагедії і комедії відомі із залишків фрескового живопису. Але були в грецькому танці й елементи, що стали основою класичного балету. Л. Блок досконало узагальнила техніку давньогрецького танцю і зробила висновок, що танцюристи використовували пуанти, які, щоправда, відрізнялися від сучасних, проте мали точку опору на кінчиках пальців. Позиції рук, на думку дослідниці, дуже схожі на руки сучасного танцівника, а постава корпусу є довершеною. У танцівників Л. Блок констатувала і великі батмани, і *jete*, пліє та деякі інші елементи, але наголошувала, що танець не є самостійним видом мистецтва, це лише складова триєдиної хореї, яка посідала в житті давніх греків значне місце⁹. Це свідчить, що танець і музика відокремилися від мистецтва триєдиної хореї пізніше, ніж поезія та драматургія.

Музика була в основному монодичною (одноголосною). Якщо співак акомпанував собі на будь-якому інструменті, то супровід звучав в унісон зі співом або в тій самій октаві. Характерно, що грецька музика розпочиналася з найвищого тону, спускаючись до низького. Такий спів справляв на слухачів велике враження, про що свідчить фрагмент з «Одіссеї», в якому співак так виконував пісню про хороброго Ахілла та події з троянським конем, що «Одіссеї же від жалю танув слізьми»¹⁰.

Музичні терміни, що живуть і сьогодні, – це також Стародавня Греція: *мелодія, гармонія, симфонія, оркестр, хор, ритм <...>*. Ритм мав перевагу над мелодією. І тому музика використовувалася не тільки для насолоди, а й, наприклад, для підняття войовничого духу у військах. Але і мелодія

створювалася згідно з нормами Периандра (правителя Коринфу), котрі отримали назву *ном*, під яку «підганялися» тексти.

Змагання кіфаристів, які акомпанували своїм пісням, відомі з VII ст. до н.е. Кіфара була головним інструментом музичного супроводу грецької класичної драми і культових свят. Її змінив авлос. Цей духовий інструмент, що нагадував сучасну флейту, прийшов зі Сходу. Але музика без співу була винятком. «Закони мелодії диктував людський голос»¹¹.

Отже, хоч як прагнули віддалитися від триєдиної хорєї музика і танець, зробити це було важко і тривало чимало століть. Але наступні покоління весь час звертаються до цього синтетичного мистецтва, приділяючи йому посилену увагу, прагнучи вдихнути в нього нове життя, використовуючи естетичне прагнення ритму, міри, гармонії, притаманні світовідчуттю давніх греків.

Так, Р. Вагнер і К. М. Вебер в опері об'єднують музичне, образотворче, поетичне і пластичне мистецтво як неділимий універсальний континуум.

М. Гнесин з його передреволюційною музикою, відчув вплив поезії тих років, живопису М. Врубеля і хореографії Айседори Дункан. І, вивчаючи античну трагедію, винайшов хорове читання в драмі. М. Гнесин навчав цього артистів у театральній студії Мейєрхольда в 1912–1914 рр., спеціально приїжджаючи з Єкатеринодара, де викладав у музичному училищі. У жанрі музичного читання композитор написав уривки з «Антигони» і «Царя Едіпа»¹².

Подібний жанр створює і австрійський композитор А. Шенберг у своєму творі «Місячний П'єро», назвавши його *Sprechgesang*. Це вже було варіантом двоєдиного сполучення, проте синтез мистецтв притягував до себе майстрів.

Ф. Ніцше наголошував, що це мистецтво залишило «вічний слід» (*reperitum vestigium*), що «поширився на всі народи і безупинно зростає у зв'язку з впливом художніх устремлінь природи»¹³.

Дійсно, нам не важко на прикладі триєдиної хорєї у чужому побачити своє, а у своєму чуже, простеживши аналогію триєдиної хорєї з раннім обрядовим театром українців з його танцями, масками, костюмами, вокальною вібрацією й оповідальністю, що мало велику драматичну силу. Починалося все з пісні, в якій головне місце відводилося не слову, а мелодії та ритмові. Виконувалася вона у колі (хороводом) і супроводжувалася рухами і мімікою, тобто дією – одним з суттєвих елементів драми. Імітація чужих жестів, рухів, голосу було створенням Іншого – зерном, з якого виросте театральне мистецтво.

Поступово хор розпадається на дві групи, що переспівують одна одну, сприяючи появі діалогу, поки що хорового. Потім з хору виокремлюється головний співак, надалі це вже будуть два актори і таким чином відбуватиметься становлення драматичного мистецтва і в Україні. Отже,

«уже найдавніші слов'янські уявлення <...> увиразнюють людське відчуття глибинної причетності до всесвіту, змістові якого відповідають етично забарвлені категорії «космос – хаос», «своє – чуже», «сакральне – профанне»¹⁴. Не треба забувати про грецький мистецький спадок, який дістався українцям від прибулих морем греків наприкінці VII – початку VI ст. до н.е., прилучивши місцеве населення грецьких колоній Ольвії, Херсонеса, Феодосії до умовної естетики мистецтва, отже і до феномену триєдиної хорей – саме з цим часовим простором пов'язане це мистецтво.

Ці умовно-символічні дієства мають загальнокультурну компоненту, що заснована на прасимволі культури, універсальному концепті, котрий охоплює збіг у ціннісних орієнтуваннях та судженнях.

Кожен етнос і кожна нація в загальносвітовому людському потоці творення життя у притаманних їм формах і особливостях мають своє призначення. Але саме «феномен духовно-естетичного синкретизму слугує одним з найпереконливіших підтверджень того, як етнічне, перебуваючи у постійному русі й змінах, зберігає себе в контексті загальнолюдських спільнот»¹⁵.

Підсумовуючи, зазначимо, що професійне спрямування студентів у час інтеграції в євроосвіту може здійснюватися через знайомство з універсальними компонентами різних культур на заняттях з естетики і культурології. Стосовно студентів мистецьких вищих навчальних закладів, вважаємо, що пробудження професійного інтересу до певної епохи, її явищ, котре здійснюється не на суто фахових дисциплінах, є можливістю розширити концептуальне поле певної теми, звідси – знайти інтерсуб'єктивну значущість цих навчальних предметів.

Стратегія навчання на «фокусному» рівні допоможе студентам осмислити одне певне явище, що концентрує типове.

¹ Гулыга А. В. Шопенгауэр / Арсений Владимирович Гулыга, Ирина Сергеевна Андреевна. – М. : Молодая гвардия, 2003. – С. 10.

² Словарь античности: [пер. с нем.]. – М. : Прогресс, 1989. – С. 624.

³ The Encyclopedia of Music. – New York : Barne & Noble, 2007. – P. 246.

⁴ Идеи эстетического воспитания : [антология в 2-х т.; сост. Шестаков В. П.]. – М. : Искусство, 1973. – Т.1. – С. 122.

⁵ Гомер. Одиссея / [перекл. із старогрецької Б. Тена] // Гомер. – К. : Дніпро, 1968. – С. 140.

⁶ Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика) : [учеб.пособие] / Алексей Федорович Лосев. – М. : Высшая школа, 1963. – С. 541–548.

⁷ Татаркевич В. Античная эстетика [пер. с польского] / Владислав Татаркевич. – М. : Искусство, 1977. – С. 32.

⁸ Там само. – С. 17.

⁹ Блок Л. Д. Классический танец / Любовь Дмитриевна Блок. – М. : Искусство, 1987. – С. 56–63.

¹⁰ Гомер. Одиссея / [перекл. із старогрецької Б. Тена] / Гомер. – К. : Дніпро, 1968. – С. 198.

¹¹ Татаркевич В. Античная эстетика [пер. с польского] / Владислав Татаркевич. – М. : Искусство, 1977. – С. 198.

¹² Казанская Л. Н. И. Кульбин и русский музыкальный авангард / Лариса Казанская // Альманах «Аполлон». Бюллетень № 1. – СПб. : Аполлон, 1997. – С. 41–62.

¹³ Ницше Ф. Сочинения: в 2-х т. / Фридрих Ницше. – М. : Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 76.

¹⁴ Наточій Л. І. До питання про правомірність історико-філософського дослідження есхатологічних ідей у культурі Києво-Руської доби / Любов Ігорівна Наточій // Наукові записки. Т. 76. Філософія і релігієзнавство. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. – С. 30–35.

¹⁵ Татаркевич В. Античная эстетика [пер. с польского] / Владислав Татаркевич. – М. : Искусство, 1977. – С. 235.

РЕФЛЕКСІЯ СТАРОСТІ В УКРАЇНСЬКИХ ПРИКАЗКАХ ТА ПРИСЛІВ'ЯХ

У статті розглянуто відображення старості в усній народній творчості, зокрема в приказках та прислів'ях; з позицій сучасної геронтософії проаналізовано зміст понад 150 вірців цього фольклорного жанру; на цьому матеріалі виявлено концептуальні напрями осмислення старості в межах народної культури.

Ключові слова: геронтософія, старіння, етнокультура.

В статье рассмотрено отображение старости в устном народном творчестве, в частности, в пословицах и поговорках; с позиций современной геронтософии проанализировано содержание более чем 150 образцов этого фольклорного жанра, на материале чего выявлены концептуальные направления осмысления старости в рамках народной культуры.

Ключевые слова: геронтософия, старение, этнокультура.

In the publication the concept of old age, as it is reflected in folk speakings (proverbs and saying), is reviewed; more than 150 standards of this folklore genre from positions of modern gerontosophie are analyzed; major trends of old age conceptualization present in Ukrainian ethnoculture are singled out.

Key-words: gerontosophie, senescence, ethnoculture.

Старість як один з феноменів буття була об'єктом філософського осмислення протягом всієї культурної історії людства. Філософи стародавнього Сходу та античності, середньовічні християнські богослови та мусульманські мислителі, просвітителі та представники різноманітних течій XIX–XX ст. намагалися виділити найбільш сутнісні характеристики та окреслити онтологічну значимість останнього етапу людського життя. Релігійно-філософські концепції старості еволюціонували відповідно до загального культурно-історичного процесу. Але геронтософія як окремий напрям філософської антропології з'являється лише наприкінці XX ст. Для сучасного вирішення проблеми старості стає характерним комплексний підхід з використанням різноманітних досягнень у галузях соціології, культурології, психології, біології й медицини. Перспективним залишається

дослідження цієї теми з позицій аналізу фольклорного пласта вітчизняної етнокультури, адже протягом тисячоліть чи не єдиним засобом узагальнення життєвого досвіду, відображенням не лише естетичних і етичних ідеалів, а й історії, філософії та психології народу був фольклор.

Старість неодноразово ставала об'єктом розмислів для науковців культурологічного напрямку. Серйозну увагу викликають дослідження місця старості в історії культури Н. Рибаківської¹, аналізу ритуальних традицій, пов'язаних з останніми роками людського життя, присвячена монографія Н. Велецької², геронтософську оцінку специфічної добірки фольклорно-етнографічних матеріалів дав О. Панченко³, спробу філософсько-антропологічного аналізу старості робить О. Христенко⁴. Але побудова повноцінних геронтософських концепцій в умовах сучасної соціокультурної реальності неможлива без звернення до багатовікової народної мудрості, квінтесенція якої збереглася, зокрема, в українських приказках та прислів'ях. Саме вона окреслює ті тенденції геронтософської думки, що пізніше стають основними векторами розвитку цієї філософської дисципліни. Відсутність дослідження цілого пласта народної культури з геронтософської точки зору й обумовлює актуальність публікації.

Українські народні приказки демонструють політональне ставлення до старості, яке у своїй суперечливості вибудовує діалектичну концепцію пізнього етапу життя людини. Контент-аналіз найвідоміших вірців цього фольклорного жанру дає змогу виокремити декілька векторів осмислення феномену старості – когнітивний, естетичний, психофізіологічний, онтологічний, соціально-педагогічний. Окремим напрямом розмислів є понятійна пара «молодість – старість», що постає як одна з фундаментальних дихотомій моделювання образу світу.

В більшості проаналізованого фольклорного матеріалу спостерігається амбівалентне розуміння старості. Цей віковий період усвідомлюється як складний процес, що викликає неоднозначну, як об'єктивну (з точки зору соціуму), так і суб'єктивну (з точки зору самих суб'єктів старіння), оцінку. Суперечливе, іноді протилежне ставлення до цього явища обумовлені самими сутнісними ознаками старіння.

Амбівалентний характер має, насамперед, оцінка когнітивного потенціалу старості. Так, образ мудрої старості межує з недовірою до її авторитету та досвіду. З одного боку, стара людина традиційно вважається зберігачем традицій і уособленням їх непорушності, вона несе ореол мудрості та життєвого досвіду, що має викликати повагу та довіру у інших членів соціуму.

Сивина в бороду – розум в голову.

Як голова сивіє, то чоловік мудріє.

З віком розум приходить.

Старий говорить-городить, та на правду виходить.

Де старий спотикнеться, там нехай молодий добре напнеться!

Усякому на старість розуму прибавиться.

Які літа – такий розум.

«Чого чорт мудрий?» – «Бо старий!»

На курган зійдеш – легко дихаєш, із старим говориш – розумне чуєш⁵.

Але якщо ламається традиційний стереотип (старість-мудрість), цей вік піддається критиці. Людина, що за ціле життя не набирає досвіду, марно розтративши свої сили та молоді роки, викликає осуд.

Старий, а розуму за дитину не має.

Старий, а дурний.

Шанобливе ставлення до старості руйнується й внаслідок нерозуміння специфіки вікових психологічних характеристик. Нервові розлади – забудькуватість, чудернацтво, маразм – стали приводом для цілої низки приказок, що негативно оцінюють розумовий рівень старих людей.

Молода була – дурна була, стара стала – дурніша стала.

Як волосся сивіє, то чоловік дуріє.

У деяких висловах можна зустріти зневажливе ставлення до порад та оповідей старих, адже їхнє «базікання» з точки зору молоді або зрілої людини, вимушеної тяжко працювати, є некорисним та необтяжливим видом діяльності.

Старому брехати – не ціпом махати.

Багатому красти, а старому брехати.

Поруч з безумовним прийняттям дідівської мудрості спостерігаються й сумніви щодо авторитету старшого покоління. Суперечливе ставлення до старечих порад обумовлене своєрідним віковим когнітивним дисонансом, що часто спостерігається у літніх людей: фактичний матеріал забувається, деталі минулого трансформуються та вкрай суб'єктивуються, а життя осмислюється через низку міфологем.

Старий багато знає, а ще більше забуває.

У старого голова, як решето: багато було та висіялося.

Тому старечі поради та знання не є синонімом беззаперечного авторитету, перевага віддається досвідові та кмітливості зрілої людини.

Не питай старого, а питай бувалого.

Дарма, що малий, а й старого навчить!

Амбівалентне ставлення до старості як до віку особливої мудрості спостерігається й у тих приказках, що висвітлюють явище старецтва⁶. З одного боку, старці викликають пієтетне ставлення, адже духовне керівництво просвітленої, близької до Бога людини є запорукою праведного життєвого шляху.

В старців є наука: язика ся вчити.

В старецькім тілі та панська душа.

Водночас народ пред'являє своїм наставникам високі вимоги. Старець має

бути ідеальним взірцем моральної поведінки, уникати спокус та нехтувати власною гординою, інакше він постає профанним старим або звичайним калікою-прошаком та наражається на іронічну оцінку.

Старець старцем, а повагу любить.

Не святий, а сліпий.

Суперечливим з точки зору вікового розмежування є й саме розуміння інституту старецтва. В християнській традиції воно передбачає певні позавікові характеристики. Мудрістю, що притаманна людині з досвідом, може володіти і порівняно молода людина, якщо вона стає уособленням певних духовних якостей⁷. За таких умов у будь-якому віці чоловік може поєднувати в собі найкращі характеристики молодості й старості.

Інший молодий роками, та старий ділами.

Хоч молодий роками, та старий розумом.

Така оцінювальна позиція певним чином корелюється з поширеними фольклорними сюжетами, коли герой внаслідок сакральної події та зіткнення з трансцендентним сивіє, набуває нового статусу, стає старцем миттєво, незважаючи на свій біологічний вік. Саме набуття мудрості в такому випадку стає ознакою старості, але й цей процес є довготривалим та постійно діючим. Учення та пізнання має тривати впродовж усього людського життя, навіть у похилому віці.

Учися Розуму не до старості, але до смерті.

Такі народні вислови фактично збігаються з ідеологічними настановами актуального сьогодні напряму соціальної філософії – геронтології, дисципліни, присвяченої методиці та організації навчання та творчої діяльності людей «третього віку».

Окремим геронтософським вектором, що спостерігається у малих фольклорних формах, є традиційне порівняння з протилежним до неї віком, осмислення **бінарної опозиції «молодість – старість»**. Метафоричне зіставлення початку та кінця життєвого циклу, що спостерігається у багатьох висловах, реконструює архаїчний дуалізм міфологічного мислення. Старість виступає антиподом та водночас перспективним атрибутом молодості як протиставлення сили та мудрості, зовнішньої та внутрішньої краси. З цієї позиції позитивно оцінюються переваги кожного віку, специфіка людського розвитку, що полягає у набутті нових можливостей через втрату наявних. Енергійна діяльність в молодому та зрілому віці, ціною якої є розтрата життєвого потенціалу, стає гарантією отримання дорогоцінного життєвого досвіду.

Ліпша старого рада, як молодого робота.

Шукай правди у старих, а сили у молодих.

Молодість має гарний вигляд, а старість – гарну душу.

Старі крутяться, а молоді учаться.

Чим старіший, тим мудріший, чим молодший, тим дорожчий.

Молодість плечами міцніша, старість – головою.

Молодий – на битву, старий – на думу.

Але спостерігається й інша аксіологічна тенденція: старість оцінюється негативно, вона є антиподом всіх чеснот та переваг молодого віку. Старість та молодість стають уособленням дуалістичних пар: веселощі – смуток, здоров'я – хвороби, якісне – зіпсоване, швидкість – повільність, високості – низини, діяльність – бездіяльність, свобода можливостей – їх обмеженість, боротьба – соціальна пасивність, розвиток – стагнація...

Молоде золоте, а старе гниле.

Що молодше, то й солодше, а що старе, то тверде.

Молодість летить вільною пташкою, а старість лазить черепашкою.

Молодість – буйність, а старість – не радість.

Старий хоче спати, а молодий – гуляти.

Що вільно молодому, не вільно старому.

Молодий кінь до бою, а старий до гною.

Народна думка схиляється й до більш виваженої позиції: в кожному віці є свій сенс, свої недоліки та переваги. Через осмислення позитивних та негативних аспектів різних вікових етапів здійснюються пошуки ідеального буття, окреслюється образ взірцевої людини. При цьому молодість піддається критиці за відсутність досвіду, відчайдушність, нерозсудливість, стає символом спокуси та гріховності.

Молодість – дурість.

Молода, як горіх, так і проситься на гріх.

Через амбівалентне осмислення вікових етапів виводиться формула щасливої долі: в подоланні недоліків молодості та старості вбачається ідеал досконалого й повноцінного життя, яке здається недосяжним.

Якби молодість знала, а старість могла, краща б доля була.

Дай, боже, старим очі, а молодим розум.

Не можна покласти стару голову на молоді плечі.

Певною модифікацією опозиції «молодість – старість» є порівняння старості та дитинства, що часто трапляється в приказках та прислів'ях. При цьому конфлікт молодості та старості переосмислюється та, по суті, знімається. Багато висловів акцентують схожість світогляду дітей та літніх людей, яку вбачають у безпосередності сприйняття. При цьому старість подеколи викликає або зверхньо-презирливе, або поблажливе ставлення.

Старе, як мале: що побачить, того й просить.

Що старе, що мале, що дурне.

Старе, як мала дитина: як не лапне, то й не засне.

Старому піч, як малому колиска.

Іронічні паралелі проводяться між зовнішністю старих та малих, наприклад, лисина у старого чоловіка нагадує череп немовляти: «Тім'я ще не заросло!».

Деякі приказки наголошують схожість соціальної залежності старих та вікової нездатності до самообслуговування малих і те, що обидві ці вікові групи перебувають на утриманні⁸.

Старі як малі: хоч трохи дай, то поїдять, хоч багато дай, то поїдять.

Отже, порівняння старості та молодості, що здійснюється або через визнання переваг обох вікових категорій, або через протиставлення їх як різнополярних образів, певним чином пом'якшується, коли старість осмислюється як опозиція дитинству.

Широкий пласт фольклорних вірців присвячується **психофізіологічному старінню людини**. Це явище настільки складне та комплексне, що неможливо визначити чіткі критерії настання старості. Така логіка є причиною наголошення в деяких висловах відносності та неозначеності вікових меж.

Старий не той, що багато літ має, а той, хто здоров'я шукає.

Хто сивий – не конче мудрий, а лише старий.

Багато приказок осмислюють старість як фізіологічно зумовлену деградацію людини, спричинену гормональним в'яненням організму, припиненням функції дітородіння, ослабленням мускульних сил і сенсорних систем. Цей вік асоціюється лише зі слабкістю та хворобами, адже літня людина працює гірше, міркує повільно. Образи немічних, нещасних старих, життя яких – важкий тягар для них самих й для їх оточення, стали темою таких приказок:

Старість іде і хвороби веде.

Старість – не радість, горб – не користь.

Старість не прийде з добром: коли не з кашлем, то з горбом.

Народні роздуми висвітлюють і певну антиномію між старістю і дряхлістю, періодом відносної рухливої активності й соціальної адаптації та часом абсолютного відходу від мирських реалій (у сучасній геронтології цей період отримав назву сеньільності).

Не так старий, як давній.

Старість – час добровільно-примусового обмеження, коли стан фізичного тіла обумовлює спосіб життя та потреби. Зменшення плотських спокус у літньому віці створює оптимальні обставини для духовного зростання кожного:

І чорт на старість у монахи пішов.

Коли стара людина замість належних їй вікові аскетичності та стриманості демонструє пристрасть до задоволень та розкоші, це викликає негативну або жартівливу оцінку.

Старий кіт, а масло любить.

Старі кості захотіли в гості.

Але дряхлість та немічність, обмеження соціально-діяльнісних можливостей приносять певну свободу від тіла, адже для збереження екзистенційної цілісності відбувається елевація духовного компоненту в структурі осо-

бистості. Фізіологічна немічність стає своєрідним містком між земним життям та вічним існуванням. Образ людини в період старості набуває подвійності, з одного боку – ослаблене тіло, з іншого – велика духовна сила. Тому неприйняття старим власної фізичної слабкості, сумування за сособом життя, що не відповідає стереотипам старечого віку, висміюється.

Згадала стара, як молододою була.

Згадала баба дівич-вечір.

Проте довге перебування людини в культурному середовищі, виконання всіх норм та табу потребує напруженої сублимації, що врешті-решт викликає життєву перевтому та стає причиною природного бунту в людині. Актуалізація імпульсивного, чуттєвого в людині призводить до виходу поведінки за межі звичних соціально-культурних норм. Звідти поширення у народній творчості іронічних сюжетів про спалахи сексуальної активності у підстаркуватих чоловіків.

Сиве волосся – ласка молода.

Сивина в голову – біс у ребро.

Волос сивіє, а голова шаліє.

Чоловік старіє, а чортяка під бік.

Сивина в голову, а чорт у бороду.

В старій печі сам чорт палить.

І старому собаці дригають жили.

Окремою темою для глузування стають різновікові шлюби, в яких чоловік набагато старший за жінку.

Ненадовго старий жениться: як не вмере, то жінка покине.

У старого жінка молода – велика біда.

Де муж старий, а жінка молода, там рідка згода.

Старому женитися – і ніч коротка.

Старого любити – тільки дні губити.

З іншого боку, життєвий досвід старого чоловіка може привнести в подружнє життя свої переваги.

За молодим жити весело, а за старим – затишно.

Старий кінь борозни не псує, та й глибоко не оре.

Завершення репродуктивного періоду, набута фізична, але не психологічна асексуальність стають приводом для посмішок.

Сядьмо, старий, впарі, щоб гречка родила.

Таким чином, з одного боку, старість постає як період фізичної деградації людини, з іншого, якщо людина ще не досягла сенільного віку, вона, всупереч соціальним стереотипам, зберігає великий вітальний потенціал. Це призводить до ресублимації, тобто актуалізації чуттєвого та імпульсивного, природного бунту, зміни поведінки, що не завжди є сприйнятливим для соціального оточення.

Естетична оцінка старості у приказках та прислів'ях також набуває

суперечливого значення. Останні роки життя, як було вже зазначено вище, здебільшого асоціюються з тілесним розпадом, що викликає відразу та огиду як у об'єктивного спостерігача, так і в самих старих. Естетичне неприйняття старіння людського тіла висловлюється в багатьох приказках та прислів'ях, що описують зовнішність старих. Більшість їх має або негативне емоційне забарвлення, або іронічний відтінок.

Зігнувся в три погібелі.

Така стара, що зуби вже попроїдала.

Такий старий, що аж порохно сиплется.

На свіжму квітку і бджола сідає, а зів'ялу обминає.

Основою візуальної характеристики людей похилого віку найчастіше стають неулесливі порівняння:

Старий як ведмідь, ... як чорт..., як собака, ... як луб'я.

З іншого боку, старість має свою специфічну естетику, якщо її зовнішні ознаки постають фактичними синонімами мудрості та досвіду.

Як голова сивіє, то чоловік мудріє.

Не краса красить, а розум.

Поруч зі зрозумінням особливої краси цього віку постає й **проблема смислу та призначення старості**. Одвічне питання про сенс людського буття тут загострюється, оскільки старі люди не є виробниками матеріальних та суспільних благ, вони не приносять формальної користі для суспільства. Окрім наставництва та передачі знань, сенсом старості може бути підведення підсумків життя, урозуміння смислу власної долі та результатів трудової діяльності.

Не роками старість гарна, а ділами.

Старість – час спогадів, оцінки минулого, туга за втраченими можливостями, за своєчасно наданими шансами. Серйозні життєві теми можуть осмислюватися через гумористичні метафори.

Коли зубів не маю, тоді горіхи принесли.

Їв би паляниці, та зубів нема.

Тоді дали хліба, як зубів не стало. (Не в час даєш хліба густо, коли зубів у губі пусто.)

Народна рефлексія схильна оцінювати життєвий шлях як цілісний причинно-наслідковий ланцюг. Саме стиль життя в молоді та зрілі роки стають основою образу старості. Так, заперечується поширений міф про те, що в молодості людина може грішити, щоб здобути в старості каяття.

Яка молодість, така й старість.

У поетичній формі прислів'їв та приказок народна свідомість відображує швидкоплинність життя, що є наслідком уповільнення та концентрації суб'єктивного часу в старості.

Пішли мої літа, як вітер круг світа.

Пройшов вік, як батогом хляснув!

Філософські розмисли про смерть та безсмертя призводять до пошуків причин старіння. Відповідь на це вічне запитання лежить у світі трансцендентному, проте після смерті звідти немає повернення.

Якби знову на світ народитися, знав би, як не старітися.

Пошук ліків та рецептів від старості є поширеною кроскультурною міфологемою. Якщо еліксир молодості та безсмертя є суто казково-міфологічним образом, то приказки та прислів'я звертаються до реалій суспільного та індивідуального життя. Основою довголіття вважається праведне життя та позитивні думки.

Від гніву старієш, від сміху молодієш.

Весела думка – половина здоров'я.

Розпутне життя в молодості приносить хворобу на старості.

Де просто, там живуть років зо сто.

Цікаві скоро старіються.

Не будь цікавим, бо швидко посивієш.

Багато висловів оцінюють старість у дусі християнської концепції, як спокуту за минулі гріхи, адже саме лютя, пиха, гординя, розпуста ведуть до розплати не лише в потойбічному світі, а й за буття в фізичному тілі.

Старять годи і тяжкі пригоди.

Болять старі кості за гріхи молодості.

В деяких поговірках висловлюється повага до літніх людей, які не втрачають бадьорості духу, демонструють активну життєву позицію, намагаються бути корисними суспільству. Енергійні старі викликають певний подив та подвійну увагу.

Сів старий, зажурився, а далі встав, підголився.

Старий, старий, але ярий.

Старий, а як скаже та прикаже, то й молодий не справиться.

Не клади старому пальця в рот.

Старість то старість, а без віжок не вдержиш.

Соціально активна людина, що залишається діяльнісною до кінця своїх днів, сприймає своє життя цілісно. Їй важко виокремити етап, на якому починається процес старіння, дискретизувати власну біографію, але усвідомлення нового статусу викликає певний сум.

Незчувся, коли й постарівся.

Молодість пішла – не попрощалася, старість прийшла – не привіталася.

Старість має окрему сферу інтересів та цінностей, при цьому досвід літньої людини в його чуттєвих, інтелектуальних проявах стає недоступним для молоді та осіб зрілого віку.

Старий про старе й думає.

Старий старе гадає.

Окремим напрямом фольклорних розмислів стає **рефлексія старості як передсмертного етапу**, своєрідного порогу перед кроком у вічність. Старість

уявляється обов'язковим граничним станом між буттям та небуттям, смерть для старого це не ймовірність, а близький та невідворотній фінал, що безпорадно обриває життя.

Молодий може вмерти, а старий мусить.

Жив довго, а помер скоро.

Старість – не радість, а смерть – не весілля.

Старість не радість, а вмирати не хочеться.

Одної смерті не минеш, а двох не буде.

Смерть одна, а хвороб багато.

Стара людина, буття якої завдає більше страждань, ніж радощів, сприймає смерть як довгоочікуване визволення. Вона прагне покінчити з життям, бажаючи прискорення часу в той самий момент, коли її суб'єктивний годинник значно уповільнюється.

Три дні до смерті, та ніяк не доживеш.

Це висловлювання виражає традиційне уявлення про те, що кожній людині відпущено прожити певну кількість років, призначених для повноцінного соціального життя. Вони вичерпуються з настанням старості, тому довгожитель стає зайвим, випадає із соціальних зв'язків та посідає чуже місце, в його існуванні немає ані смислу, ані користі.

Він уже чужий вік живе.

Живе, аби день до вечора.

(Треба відзначити, що у вітчизняній фольклорній традиції спостерігається більш-менш гуманне ставлення до людей похилого віку, що перебувають на утриманні. Так, в українському фольклорі не трапляються мотиви архаїчного геронтоциду, що спостерігаються, наприклад, у деяких російських приказках: *Когда есть старики, убил бы, когда нет стариков – купил бы. Молодых потешить – стариков перевешать*⁹.)

Старість, позбавлена смислу накопичення мудрості, передачі досвіду та підготовки до небуття, може викликати лише страх. Вона постає символом смерті, абсолютним злом без єдиної переваги.

Із старих все лихо встає.

Геронтофобія викликає не лише зовнішню реакцію з боку молодих та зрілих людей. Безліч старих не сприймають власного віку, відчують розчарування, втрачають віру як джерело духовної підтримки.

Як мале падає, бог перину підставляє, а старе падає, чорт борону підставляє.

Проти віку нема ліку.

Таким чином, останні роки людини осмислюються як час спогадів, підведення підсумків та підготовки до переходу у стан небуття або як безцільне, безрадісне існування, в якому немає сенсу. Зовнішня подоба старості в горизонті молодості є потворною або комічною, лише сприйняття старіючого фізичного тіла крізь призму внутрішньої, духовної краси та

гармонійної відповідності тілесного та духовного створює своєрідний еталон естетичної старості.

Саме такий образ «високої старості» й виступає в ролі *соціально-педагогічного ідеалу*, що популяризується в приказках та прислів'ях. Старість має високий соціальний статус лише тоді, коли накопичений в процесі життя досвід є затребуваним. У традиційному суспільстві втрата соціальних можливостей та життєвих ресурсів, що спіткають людину в пізній період життя, компенсувалася шаною, владою, багатством, славою, мудрістю. Нині склалася інша соціальна ситуація, але досі у вжитку зберігаються «дидактичні» приказки, що радять молоді прислухатися до точки зору людей старшого покоління.

Слухай старих людей, то й чужого розуму наберешся й свого не загубиш.

Старе скаже на глум, а ти бери на ум.

Старого чоловіка для поради держи.

Не зневажай поради старих.

Ці та подібні до них вислови дають настанову молоді щодо ставлення до людей похилого віку. Етичні поради підкріплюються відкриттям особистісної перспективи, міфологемою життєвого шляху, згідно з якою людське буття є послідовністю сповнених певним змістом та пов'язаних між собою етапів.

Не лай старого – сам старим будеш.

Поважай старих, бо й сам старим будеш.

Шануй старих – молоді тебе пошанують.

Старому та хворому годи завше, як малому.

Годуй діда на печі, бо й сам будеш там!

Не обминає народний фольклор й порад щодо дитячого виховання, їх виконання спирається на збережену з архаїчних часів систему певних соціальних табу. Звичка до порушення їх у дитинстві спричиняє неповагу до старих у дорослому віці.

Потурай малому, то як виросте, буде тебе на старість бити.

Розрив та непорозуміння поколінь, що є наслідками руйнації традиційного суспільства, констатується у багатьох висловах. Світорозуміння старих є недоступним для юнацтва, а літні люди забувають власне світовідчуття молодих років.

Не розуміє молодий старого, аж доки сам не постаріє.

Забув віл, як телям був.

Старі люди втрачають здібності до соціальної адаптації внаслідок як об'єктивних, так і суб'єктивних причин. Впертість, косність, консерватизм, небажання пристосовуватися до суспільних змін викликає роздратування у молоді.

Старого вчити, що мертвого лічити.

Старого дерева не випрямиш.

Окремою групою постають приказки, що висвітлюють трагічний бік

глибокої старості – безпорадний стан, самотність, забутість людей похилого віку.

Горе старому вдома самому.

Старе, як гнила колода – нікому не потрібне.

Ущільнення системи соціальних зв'язків у старості та фізичний стан спричиняють обмеженість руху та граничне звуження особистого простору.

Старому від хати вже нікуди шкандибати.

Автономія самодостатньої дорослої особистості на схилі років змінюється примусовим керівництвом зовні. Стара людина переходить на утримання, оскільки не може активно продукувати матеріальні цінності.

Старий що вробив, то Бог дав, а що з'їв, то пропало.

Сподівався дід на обід, та й, не ївши, спати ліг.

Коли був молод, не їв мене голод.

Але «народна геронтософія» дає економічний рецепт для здобуття позитивної моделі старості. Певна кількість приказок прописують труд та чесноти як рецепт від бідності та зубожіння на схилі літ.

Треба змолоду кості гризти, аби на старість м'ясо їсти.

Хто змолоду балує, той під старість старцює.

Не розкошуй замолоду, бо на старість будеш бідувати.

Не лише накопичення матеріальних цінностей, а й навчання та здобуття знань можуть виступати запорукою захищеної старості.

Хто вчиться змолоду, не зазнає на старість голоду.

Що в молодості навчишся, то на старість як знайдеш.

Та лише родина, в якій під одним дахом проживають представники різних поколінь, є соціально повноцінною, живе в злагоді та достатку.

Як єсть старий куст, так і двір не пуст, а як єсть старі люди, так і всього прибуде.

Забезпечена старість може бути логічним завершенням трудового життя, але це не єдиний варіант життєвого сценарію людини. Соціальна дезадаптація в останній період життя та руйнування традиційних міжпоколінних родинних зв'язків викликають трагічні наслідки в старечому житті – самотність, залежність, безпорадність, зубожіння тощо. Через систему поширених у вжитку прислів'їв та приказок народна педагогіка дає настанови молодому поколінню щодо шанобливого та турботливого ставлення до старих людей.

Таким чином, аналіз багатьох українських народних прислів'їв та приказок дає змогу зробити висновки щодо осмислення в межах цього фольклорного жанру останніх років людського життя. Старість – закономірний етап життя людини, що має амбівалентне значення. З одного боку, вона асоціюється з хворобами та смертю, уособлюючи в індивідуальній та суспільній свідомості абсолютне зло, з іншого – може виступати підсумком життєвого шляху індивіда, вершиною його духовного розвитку. Фольклорні образи старості

задають діалектику ціннісного сприйняття цього віку, дають можливість сформулювати головні етичні та онтологічні принципи його осмислення. Старість виступає символом падіння вітальності, проте вона може стати причиною ресублімації, останнього спалаху чуттєвого, природного та імпульсивного в людині. Кризь призму проблеми старості здійснюється осмислення феномену смерті та сенсу людського буття. Розмисли над останнім етапом життя людини спричиняють пошуки причин старіння, усвідомлення особливої естетики старечого віку. Окрім констатації поширеної в фіналі життя трагічної екзистенційної ситуації, створюється й позитивний образ старості, яка виконує функції підведення підсумків життя, передачі досвіду, укріплення та гармонізації системи соціальних зв'язків.

Подальше дослідження фольклорного матеріалу за окресленими векторами (когнітивний, естетичний, психофізіологічний, онтологічний, соціально-педагогічний) створюють перспективу не лише для розвитку вітчизняної геронтософії, але може бути корисним і для оздоровлення геронтологічної ситуації в суспільстві.

¹ Рыбакова Н. А. Феномен старости / Н. А. Рыбакова. — Москва—Псков, 2000 — 160 с. ; Рыбакова Н. А. Проблема старости в европейской философии: от античности до современности / Н. А. Рыбакова. — СПб., 2006. — 288 с.

² Велецкая Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов / Н. Велецкая. — М. : Наука, 1978. — 105 с.

³ Панченко А. Образ старости в русской крестьянской культуре / А. Панченко // Отечественные записки. — № 3 (205). — www.strana-oz.ru.

⁴ Христенко О. В. Философско-антропологический анализ старости : дис. на здобуття наук. ступеня канд. философ. наук: 09.00.13. — Ростов-на-Дону, 2008. — 122 с.

⁵ Тут і далі : Українські приказки, прислів'я і таке інше / Уклав М. Номис ; упоряд., приміт. та вступ. ст. М. М. Пазяка. — К. : Либідь, 1993. — 768 с. (Літературні пам'ятки України).

⁶ Тут мається на увазі не старець-жебрак, збірний образ якого також є предметом багатьох приказок та прислів'їв, а духовний старець, чернець, відлюдник, прочанин, тип якого сформувався в надрах християнської культури.

⁷ Зимакова Е. Старчество как феномен культуры : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. культурологии / Гос. акад. слав. культуры. — М., 2000. — 20 с.

⁸ Феоктистов Г. Г. Две мудрости / Г. Г. Феоктистов. — Философия старости : геронтософия. Сб. материалов конференции. Серия Symposium. — Вып. 24. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. — С. 14–17.

⁹ Левинсон А. Старость как институт / А. Левинсон // Отечественные записки. — М. — 2005. — № 3. — С. 27–34.; Велецкая Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов / Н. Велецкая. — М. : Наука, 1978. — 105 с.

**ІСТОРИОГРАФІЯ
ДЖЕРЕЛІЗНАВСТВО**

Олександр КЛЕКОВКІН

ДО ІСТОРІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ В УКРАЇНІ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

**(спостереження на матеріалі п'єс, публіцистичної
й епістолярної спадщини І. К. Карпенка-Карого)**

У розвідці здійснено спробу проаналізувати театральну термінологію І. К. Карпенка-Карого за його драматичними творами, публіцистичною й епістолярною спадщиною. Зафіксовані терміни відображають не лише погляди на театральне мистецтво і техніку драми самого Карпенка-Карого, а й театральну практику в Україні кінця XIX – початку XX ст. у цілому.

Ключові слова: український театр XIX століття, театр корифеїв, термінологія.

В исследовании осуществлена попытка проанализировать театральную терминологию И. К. Карпенко-Карого за его драматическими произведениями, публицистическим и эпистолярным наследием. Зафиксированные термины отражают не только взгляды на театральное искусство и технику драмы самого Карпенко-Карого, но и театральную практику в Украине конца XIX – начала XX века в целом.

Ключевые слова: украинский театр XIX столетия, театр корифеев, терминология.

There was done an attempt in research to examine a drama dictionary of I.K. Karpenko-Karyi in his dramatic works, publicistic and epistolary heritage. The fixed terms reflect not only Karpenko-Karyi's views on dramatic art and drama technique but also drama practice in Ukraine at the end of 19th and at the beginning of 20th century.

Key-words: Ukrainian theatre XIX century, coryphaeus theatre, terminology.

Термінологія театру корифеїв не постала на порожньому місці: Їй передували терміни давнього театру, а згодом і розвинена лексика шкільної драми¹.

Однак театр ХІХ ст. майже не скористався цією термінологією. Відкинувши її, він був змушений творити її наново. І це не лише динаміка мови; це свідчення відсутності спадкоємності між театрами: «урвався часів зв'язок».

Адже у першій половині ХІХ ст. сталося те, що принципово змінило світ театру.

Театр не став кращим або гіршим, він просто став іншим, отже, змінився і його словник: «ідейність», «народність», «художня правда», «мотивація», «психологізм», «критика», «театральне мистецтво», тобто усі ті поняття, на ґрунті яких розвиватиметься театр протягом ХІХ століття. Сьогодні ці поняття стали настільки звичними, що інколи навіть видаються споконвічними універсаліями.

Однак «істина – любив повторювати Гегель, – конкретна»; це означає, що немає більшої небезпеки для пізнання, ніж оголошення гіпотези, народженої певними історичними обставинами, універсальним законом, аксіомою. Тим більше, коли це стосується мистецтва. Як писав тоді ще нікому невідомий драматург-початківець Карпенко-Карий поважному драматургові Михайлові Старицькому: «об искусстве и творчестве суждения бесконечно разнообразны и разноречивы»².

Найголовніші документи, в яких фіксується процес творення і впровадження театральної термінології в Україні докорифейської доби – це п'єси й епістолярна спадщина письменників – І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, Є. Гребінки, періодика.

Одна з особливостей тодішньої театральної лексики – і не лише в Україні – її антитеатральність, тобто літературність: все це поки що не повсякденна робоча термінологія практиків сцени, а терміни «дотеатральні», «з іншого боку рампи» – від імені політично налаштованого літератора, небайдужого спостерігача, споживача і критика театру або, у кращому разі, драматурга, причому у текстах, звернених, головним чином, до публічності, отже, інколи не позбавлених і манірності.

Система ж буденних понять театру і відповідна термінологія практиків сцени мусила очікувати свого часу, доки не сформувалася – головним чином, у театрі корифеїв, коли режисер, а не драматург буде усвідомлений як автор вистави. Уперше в українському театрі ці уявлення будуть сформульовані М. Кропивницьким: «Я хотів би, щоб Ви хоч рік побули у шкурі *автора-режисера*»³; «От режиссуры и ансамбля зависит погубить любую пьесу»⁴; «...Від режисера все залежить, треба, щоб він був самостійним диктатором, щоб людей слухав, а свій розум мав»⁵; «Если предложенные мною условия будут выполнены, я приму управление труппой, но не иначе, как диктатором с неограниченной властью. И се есть мое последнее сказание»⁶.

Явище, котре умовно ми називаємо «театром корифеїв», насправді носило доволі суперечливий характер (утім, як і будь-яке мистецьке явище).

Ця суперечність виявлялася передусім на рівні самої концепції театру, про що знаходимо свідчення у публіцистиці й у листуванні корифеїв.

Щодо загальних настанов, вони коливалися між дидактикою, що була народжена просвітницькою ідеологією, і романтичним ідеалом народного театру, котрий визначав мистецтву і митцеві не просто виняткову функцію у суспільстві – місію.

Саме просвітницькому, а згодом і романтичному ідеалові притаманне протиставлення «високого» і «достеменного» мистецтва, з одного боку, і «низького», з іншого, що й відображає фаховий лексикон корифеїв: «*истинное искусство*» («посетителей, которые, не имея никаких понятий об *истинном искусстве*...»⁷); «*искусство*» («...Із-за ідеї чистого іскуства ходить по шпалах? <...> Артисти повинні самі *чистоту іскуства поселить на сцені*...»⁹; «сприяють іскуству»¹⁰); «*чоловік люблячий іскуство*»¹¹; «*ради любові до рідного іскуства*»¹²; «*храм іскуства*»¹³. У такому ж піднесеному тоні описується мистецька діяльність Марком Кропивницьким («служение искусству»¹⁴; «служу я театру»¹⁵) і Михайлом Старицьким («іскуство веде нас до всесвітнього храму»¹⁶). Однак, незважаючи на домінування у мистецтві ХІХ століття дидактичних тенденцій («театр-храм», «театр-школа», «театр-кафедра»), уявлення про функцію театру у корифеїв видаються доволі несподіваними і приємно вражають суголосністю сучасним тенденціям: «не театр освічує публіку, – пише Кропивницький, – а гімназії...»¹⁷.

Сам митець – у побутовому значенні – описується терміном «*художник*»¹⁸ і, відповідно, мистецький твір у Карпенка-Карого називається «*художнім утвором*»¹⁹. (Слово «художник» походить зі старослов'янської мови, де відомі «худогъ», «худогый» – «вмілий», «досвідчений», а з ХІ ст. – «художник» у значенні «скульптор» і «художство» – у значенні «мистецтво», «ремесло», «хитрість» та ін.²⁰; у ХVІІІ ст. в українському шкільному театрі вживаються й похідні терміни – так, С. Ляскоронський 1729 року в епілозі «Трагедо-комедії» вживає «художное совершился дѣло» і «дѣйствія художная»²¹).

Термін «митець» Карпенком-Карим поки що не вживається. Хоча чи не вперше цей термін фіксує 1861 р. ще Пантелеймон Куліш в «Объяснении неудобопонятных южнорусских слов», пояснюючи його як «дока, мастер»²². А за декілька місяців після Куліша Михайло Левченко пропонує термін «*мітець*» як відповідник «спеціалістові»²³ і, відповідно, «спеціальність» – «*мітецьтво*»²⁴. У поясненні він пише: «<...> представляю вниманию читателей небольшой русинский терминологический словарь, в виде опыта. Руководством при его составлении служили мне словари, чешский и польский, а также наш Украинский язык»²⁵. 1864 р. цей термін ми зустрічаємо у фольклорному збірнику М. Номиса: «Митець голою паністарою їжаків бити» [1388]²⁶; «Золоті руки, а вражий писок (митець на все, та ледащо)» [2961]²⁷; «В Переплавну середу перепливають (хто митець плавать) річку...»

[456]²⁸; «Коли тобі добре, коли ти мистець в якій роботі і д., – не кидай» [847]²⁹. Згодом цей термін зафіксує у своєму Словнику і Борис Грінченко: «*мистець*» (мастер, мастак), «*мистецьки*» (мастерски), «*мистецький*» (мастерской) і «*мистецтво*» (мастерство, мастерское умение, искусство) і «*митець*» (з подвійним наголосом) або «*метець*»³⁰ («митець» тлумачиться як «*проворный, мастер, мастак*»³¹). І хоча у листі М. Старицького до Б. Грінченка вже фіксуються «*митець*»³² і, відповідно, «*митецький*», однак у контексті листа не зовсім зрозуміло, чи «митецький» виступає синонімом «художнього», чи додає іншу ознаку, чи фіксує майстерність («По художності замаху, по художній мірі, по досконалості розвідок, по щирості, по знаттю народу, по митецькому вирису – Ви перший...»³³). Поширення усі ці терміни дістануть лише у ХХ столітті (так, на початку ХХ ст. «Московсько-український словник» В. Дубровського пропонує переклад терміна «артист» саме як «мистець, митець»³⁴).

Для опису мистецької діяльності у «високому» значенні у практиці Карпенка-Карого вживаються терміни, похідні від латинського «*ars*»: «*артист*» («Ви артист, ви благородний чоловік...»³⁵); «*артистична сила*» («Саксаганський єсть найбільша тепер артистична сила на Україні»³⁶); «*знаменитий артист*»³⁷; «*великий артист*»³⁸ («великий артист говоре...»³⁹; «великий артист напружує мозок, нерви, а бездари...»⁴⁰; «великий артист нарозхват!...»⁴¹); «*первокласний артист*»; «*милий артист*, босячок»⁴²; «я сам не менший артист...»⁴³; «*геніальний артист*»⁴⁴; «*артистична атмосфера*»⁴⁵; «*артистична діяльність*»⁴⁶; «*артистка*»⁴⁷ («...я женщина і артистка...»⁴⁸); «*старий заслужений артист*»⁴⁹; «*артист-художник*»⁵⁰ (тавтологія? підсилення?) та ін.

У Словнику Бориса Грінченка слово «артист» фіксується під 1861 роком: «художник» і «актер»⁵¹. У театральної практиці ХІХ ст. ці терміни – «актор» і «артист» – рідко розрізнялися, однак, якщо у певному контексті вони вживалися поряд, то останнє («артист») означало належність до мистецтва у «високому» й широкому значенні. Так, І. Карпенко-Карий у переліку дійових осіб «Житейського моря» розрізняє «артиста» Івана Барильченка і «акторів» – Ваніну, Крамарюка, Райську та ін. Похідний термін – «артистичний» – вживається у значенні «мистецький», тобто, за Б. Грінченком, в російському перекладі «артистический, художественный»⁵² (так, у Львові на початку ХХ ст. виходив «Артистичний вісник», який писав про всі види мистецтва; Іван Франко вживає також термін «артизм»⁵³). Однак поділ цей у Російській імперії, вірогідно, не був узаконений, адже в офіційних документах доби обидва терміни – «актор» і «артист» – вживаються як синоніми⁵⁴ (щоправда, у законодавстві 1839 р. було сформульовано таке: «Артистами Императорских Театров именуются: актеры, управляющие труппами, режиссеры, капельмейстеры, балетмейстеры, дирижеры оркестров, танцовщики, музыканты, декораторы, машинисты, живописцы, главный

костюмер, суфлери, гардеробмейстери, фехтмейстери, театрмейстери, скульптори, надзиратель нотной конторы, фигуранты, нотне писцы, певчие и парикмахеры. Примечание: Управляющие труппами и гардеробмейстери считаются в числе артистов, если они не имеют чинов»⁵⁵).

Термін «*корифеї*», який вживається стосовно відомої групи діячів українського театру кінця ХІХ – початку ХХ століття, самі ж корифеї застосовували у таких контекстах: «Що така трупа значних артистів викличе в громаді великий рух і задоволення [...], то це факт, а чи порозуміються між собою *корифеї*, чи довго будуть усі вкупі – то це питання...»⁵⁶ – про трупу корифеїв (цей термін зустрічається також після 1906 року у листах і спогадах Марка Кропивницького, який, писав про досвідчених акторів: «... такі *корифеї*, як Милославський, Берг, Н. Новиков, М. Максимов...»⁵⁷; «прослуживши на протязі десяти років у московських трупах почергово з такими *корифеями*, як: М. Х. Рибаків, М. К. Милославський <...>»⁵⁸; «то навіщо ж здались і театральні школи або довголітня практика під впливом видатних *корифеїв*?»⁵⁹; «мало не всі, за винятком *корифеїв*, почали завидувати моєму поспіху»⁶⁰. Термін цей у непрямому значенні (видатні діячі), дістав поширення у Російській імперії ще у першій половині ХІХ ст., спочатку в іронічному значенні (Карамзін пише: «Ныне более 600 кофейных домов в Париже (каждый имеет своего Корифея, умника, говоруна) <...>»⁶¹; репліку, що «сии корифеи несогласны между собою» зустрічаємо 1827 року в «Московському телеграфі»⁶²; ображений Пушкін у листі до Погодина 07. 04. 1834 р. цитує газету з компліментарною, здавалося б, реплікою «И что же? в то самое время читаю в газете Шаликова: Александр Сергеевич и Фаддей Бенедиктович [Булгарин], сии два корифея нашей словесности, удостоены etc. etc. Воля Ваша: это пощечина»⁶³; тут, зрозуміло, Пушкіна ображає, що, називаючи видатних діячів корифеями, його поставили поряд з Булгарініми, однак не сам зворот, адже в ці роки вирази на кшталт «корифеї науки», «корифеї літератури» та інші подібні стали звичними).

У робочому значенні у практиці І. Карпенка-Карого виконавці називаються «*акторами*»⁶⁴ («напоїть актора для карася рівно виконанню високого довгу...»⁶⁵); «*актрисами*»⁶⁶; («порядочна актриса», «першорядна актриса»⁶⁷); «*виконавцями*»⁶⁸ (це слово у театральній практиці відносно нове, тому варто звернути увагу, що його використовував і М. Кропивницький⁶⁹); «*оперниками*»⁷⁰, тобто виконавцями опери; «солістами»⁷¹.

Крім того, в одному з листів до видавця Г. І. Маркевича І. Карпенко-Карий вживає термін «*грач*» («Єсть у мене слово «ігрок», треба сказати «грач»⁷²); цей термін відомий в Україні ще з ХVІІ століття (в інтермедії на три персони – Баба, Дід і Чорт – Чорт мовить: «Я грач чужоземски, І волачай потішній, а жартун вшеленски; Як заграю – не кождій в танцу весело скачет, А інший з танечников і ревне заплачет. Я такий музикант естем: як скоро заграю, То тим, що танцуют, пекло отвирают...»⁷³; вживався цей

термін – gracz, graczkа – також у польському театрі XVIII ст.⁷⁴; у значенні «игрок, музыкант» фіксує цей термін і Б. Грінченко у своєму Словнику⁷⁵).

Традиційна манера виконання визначається у Карпенка-Карого терміном «*грати*» («грати»⁷⁶; «грать»⁷⁷; «граєш роль»⁷⁸; «грай»⁷⁹; «скучне щось грали»⁸⁰; «на вакаціях учителі здебільшого робляться акторами і грають репрегано аматорські спектаклі»⁸¹; «грають»⁸²; «грать – одно, а платить гроші за театр – зовсім друге»⁸³; «в театрі грають такі артисти...»⁸⁴). Прикметно, що Борис Грінченко, подаючи у своєму Словнику вісім значень терміна «гра», не наводить прикладів його вживання у театральній практиці⁸⁵. Хоча цей термін вживався не лише у практиці театру корифеїв («грать спектаклі»⁸⁶; «грать»⁸⁷; «играть»⁸⁸; «я переграв у московським репертуарі більш п'ятисот ролів»⁸⁹; «заграти»⁹⁰; «ансамблева дружня гра»⁹¹), а й у періодиці 1860–х рр. («гра акторів»⁹²; «гра акторів в сій штуці була теж слабенькою»⁹³; «гра акторів повелась добре»⁹⁴; «гра сценічна задоволила»⁹⁵; «гра йшла добре»⁹⁶; «гра пана М. Г. не зовсім добра – бо не натуральна»⁹⁷; «грав місцями натурально, з правдою і гумором»⁹⁸; «дарування сі розвинула вона в високім степені там, де грає з чувством і природно; гра її єсть там досконалою»⁹⁹; «піддержали штуку доброю грою»¹⁰⁰; «через те виглядала її гра наче алгебраїчна сума різних чисел, котрі більше нічого не мають між собою подібного, як тільки те, що до одної азбуки належать»¹⁰¹; «характеристична игра»¹⁰²; «грав добре»¹⁰³; «грав спочатку без поняття характеру»¹⁰⁴; «грала добре»¹⁰⁵; «грала не зле»¹⁰⁶; «грала красно»¹⁰⁷; «хата, де грали»¹⁰⁸; «деякі українські драматичні твори не одну сотню разів грались на сцені»¹⁰⁹; «грано у театрі народнім»¹¹⁰; «щоб не грати ялово і без життя»¹¹¹) та ін.

Поряд із терміном «грати» Карпенко-Карий вживає термін «*удавати*» («...возного він грав, удаючи зовсім славного полтавського возного»¹¹²; цей термін застосовував і Котляревський – «*удають іскусно*»¹¹³). У XIX ст. цей термін ще не мав зневажливого відтінку, притаманного у XX ст. перекладові російського терміна «театр представления» як «театр удавання»; так само тлумачився цей термін у практиці польського театру XVIII–XIX ст., коли «удавання» (польськ. – *udanie, udawanie*) було загальним терміном для позначення виконання ролі актором, а сам виконавець називається «удава-чем» (*udawacz, udawca*)¹¹⁴.

Незважаючи на те, що Марко Кропивницький, як і преса 1860–х рр., неодноразово розводиться про інтуїтивно зрозумілі ним «закони іскуства» («і в лайці треба не відступати від законів іскуства»¹¹⁵; «закони искуства для всех языков одни и те же...»¹¹⁶; «основні закони драматургії»¹¹⁷; «<...> против правил драматургії»¹¹⁸), у знаменитому листі Карпенка-Карого до М. Старицького стосовно драми «Хто винен» (перша назва п'єси І. Карпенка-Карого «Безталанна») з'являється інше, суголосніше нашому часові, бачення проблеми «мистецького законодавства»: «Об искустве и творчестве суждения бесконечно разнообразны и разноречивы. Недавно мне

Садовский прислал рецензию, в которой его упрекают, что он натурально умер, а в Одессе за это именно хвалили. В этой области нет ничего такого наиболее положительного — против чего нельзя было бы возражать»¹¹⁹.

Як і у більшості театрів ХІХ століття, у театрі корифеїв домінує літературне і музичне начало, що й простежується у непопулярності поняття «глядач», замість якого домінує «слухач»¹²⁰ («вона [«Наталка Полтавка»] невгамовно лунає на сцені і буде лунати довго-довго, бо вона ще жде свого настоящего слухача — селянина, для котрого й написана»¹²¹; «неосвічений слухач»¹²²; «слухач»¹²³; «трагічний настрої опанував душами слухачів, в театрі тихо, мов нема нікого...»¹²⁴ та ін. Відповідно й сприйняття театральної вистави описується функцією «слухати» («слухати любиму народну п'єсу»¹²⁵; «а в ті давні часи людям радісно було слухати утвір помімо виконання»¹²⁶) та ін. Згадаймо, що й театр часів Квітки-Основ'яненка поки що розраховує переважно на «слухателів»¹²⁷. Так само про слухача у листі до Бориса Грінченка пише і Марко Кропивницький: «Що ж до Вашого «Неймовірного», то він здається мені дуже буденним та ординарним, побудованим цілком на психології, і через те він мусить цікавити тільки кабінетного читача, а не масового слухача; бо масовому слухачеві треба густі краски, грубі риси, мораль, щоб в ніс йому біла...»¹²⁸. Михайло Старицький у першій ремарці драми «Не судилося» писав: «Панський садок. Наліво від слухачів — стіна...» і т. ін. І в цьому сенсі український театр ХІХ століття, знов-таки, мало відрізняється від театру загальноєвропейського, де також домінував протягом тривалого часу «слухач»: в Іспанії ХVІІ ст. відвідувачів театру називали не глядачами (*espectadores*), а слухачами (*oyentes*); у Польщі з середини ХVІІІ ст. уживається стала назва — *sluchacz*¹²⁹.

Реальна практика тогочасного театру описується Карпенком-Карим у поняттях, далеких від бажаного ідеалу, адже грати, як відомо, доводилося подеколи й у хліві, про що свідчать сталі словосполучення: «театр-хлев» («со словом «театр» связано представление об известном здании, и вы снимаете предлагаемый вам театр. Приезжаете. О ужас! Это хлев, что хотите, но не театр! Ни уборных, ни декораций...»); «В малых городах строят буквально курятники, особенно летние, называют их театрами и лупят деньги с актеров...»; «...Есть город Бахмут и Мелитополь; в каждом из этих двух городов построено по два хлева, и оба хлева называются театрами»; «строители безобразных театров-хлевов»¹³⁰; «частный хлев, именуемый театром»¹³¹; «хлевы для театровых представлений»¹³²; «представления даются в дрянных, холодных, со сквозняками, без всяких удобств для публики *sarayah*, скорее пригодных для сносной конюшни, чем для театра»¹³³.

Театр неодноразово згадується й у драмах Карпенка-Карого: «театр»¹³⁴; «по театрах лиха година носила»¹³⁵; «служив у театрі»¹³⁶; «театр, — корисна розвага»¹³⁷; «в городськїм театрі»¹³⁸.

Проте, справляється враження, що театри для простолюду, на кшталт

створених за підтримки влади наприкінці у 1880-х рр. театрів при народних домах (просвітницьких установах клубного типу, котрі зазвичай об'єднували бібліотеку-читальню, чайну, зали для вистав і лекцій тощо), не викликали симпатії у Карпенка-Карого. Принаймні покалічені назви, котрі він вкладає у уста своїх персонажів, не залишають сумніву щодо іронічного ставлення драматурга до «*театрів трезвості*»¹³⁹ («трезвість театр поставила»¹⁴⁰, тобто товариство тверезості показало виставу), «*солдатських театрів*» («я у солдатському театрі грав...»¹⁴¹), «*чайних театрів*» («тепер у нашій горі чайних і тверезих театрів п'ятнадцять! Самі підходящі місця для одставних акторів!»¹⁴²) і «*залізнодорожних театрів*» («ми з жінкою були перші артисти в залізнодорожнім театрі...»¹⁴³).

Так само не викликали симпатії у Карпенка-Карого і «*кафешантани*» («кафешантанов и открытых сцен как отдельно, так и особенно при летних театрах, в садах, устраиваемых кабатчиками специально для того, чтобы вошедшая публика пила и ела, допускать совсем не следует»¹⁴⁴).

Найприйнятнішим типом театру Карпенко-Карий вважає «*общественный театр*» («Театры во всех губернских городах и больших уездных обязательно должны быть прежде всего общественными»¹⁴⁵), а типом театрального приміщення не звичну для XIX ст. «сцену-коробку», а, всупереч популярному форматові, «*амфитеатр*»¹⁴⁶, «*народні аудиторії-театри*»¹⁴⁷, «*цирк*»¹⁴⁸ («Мы пробовали устраивать в огромных цирках сцену и давать спектакли по таким ценам, какие означены выше, и театр ломился от простого и среднего зрителя; медяки выносили из кассы мешками»¹⁴⁹; «Однажды в Ростове после двенадцати таких дешевых народных представлений в цирке администрация, — под влиянием нашего конкурента, антрепренера летнего театра, который дешевые наши спектакли считал позором для искусства, — воспретила нам давать представления в цирке на том основании, что в цирке дозволено давать только конные ристалища, но не драматические представления»¹⁵⁰; «Театры в порядочных городах должны быть устроены просто и удобно, цирком, с галереею на 600 человек — по 15 к.; потом места за ложами должны быть шесть рядов на 600 человек — от 20 к. до 50 к. место; а затем ложи и партер — также недорогие: ложа — 3–4 руб., кресла от 60 коп. до 1 руб. 50 коп.»¹⁵¹). Так само про цирк неодноразово згадує й Марко Кропивницький: («...ми почали грати у театрі-цирку бр[атів] Нікітіних»¹⁵²; «Народний театр графів Моркових був на Олександрівській вулиці, театр дерев'яний, перероблений з цирку»¹⁵³; «цирк»¹⁵⁴. Причому, на відміну від цирку, про сцену-коробку, образ якої у нашій свідомості пов'язується із «достеменним театром», відгукується доволі стримано: «у мене нет желания играть в Полтаве, причиною тому — маленькая сцена-коробка»¹⁵⁵).

Зважмо на те, що для 1880–х рр. ідея «*театру-цирку*», театру поза сценічною «коробкою» (тобто театрального мистецтва поза сценічним!), хоча й

суголосна тогочасним пошукам західних народних театрів, була ще доволі новою і легітимізована була лише на початку ХХ ст. (Макс Райнгардт та ін.). Щоправда, заради історичної справедливості, мусимо згадати й існування у масовому, сказати б, форматі «циркових форм театру»: так, у Парижі ще у 1790-х рр. існував «Театр-цирк Пале-Роялю» (він називався також «Театром дозвілля Галії» або «Театром французьких буфонів»); 1827 року цирк під назвою «Theatre-Cirque Olimprique» відкрив у Парижі Франконі.

1849 року театр-цирк із великим амфітеатром і двома ярусами лож було відкрито у Петербурзі (цирк був розрахований на показ кінних ристалищ, оперних і драматичних вистав – так, 1853 року тут уперше була показана п'єса О. Островського «Ранок молодого чоловіка»¹⁵⁶; за декілька років по тому, 1857 року, у цьому ж театрі-цирку була здійснена інша постановка – «Москаль-чарівник» І. Котляревського, про що залишив рецензію «Об игре Г. Артемовского в малороссийской опере «Москаль чаривных» Пантелеймон Куліш: «<...> 3-го ноября, – писав він, – в петербургском театре-цирке давали малороссийскую оперу Котляревского «Москаль Чаривных», в которой, как это давно известно публике, г. Артемовский играет роль чумака с неподражаемым искусством...»¹⁵⁷. 1858 року театр-цирк відвідував Тарас Шевченко, про що також залишив записи у своєму Щоденнику («Вечером в цирке-театре смотрел и слушал «Бронзового коня» [оперу Д.-Ф.-Е. Обера]. Великолепная постановка и больше ничего»¹⁵⁸; «Вечером в цирке-театре слушал оперу «Жизнь за царя»¹⁵⁹). Театр-цирк проіснував недовго, 1859 р. він згорів, а 1860-го р. на його місці було зведено нову видовищну споруду – «совершенно римский по линиям и пропорциям Мариинский театр»¹⁶⁰. Принагідно зауважимо, що у недалекому майбутньому не цуратимуться цирку й окремих його прийомів ні Лесь Курбас, ні Гнат Юра («Кармелюк», циркова постановка, 1931).

Сам результат творчої роботи театральної трупи і демонстрації її «слухачеві» визначається, крім латинського терміна «спектакль»¹⁶¹ [spectaculum, spectaculum] («все життя людське – спектакль: трагедія, кумедія, мелодрама, і фарс, і оперетка – разом все; і мій спектакль – фарс...»¹⁶²), терміном «вистава»¹⁶³ («на вечірню виставу я не зміг потрапити: одно – дорого (ложа 25 руб., а крісла – дешевше 2 руб. не було), а друге – білети були продані на всі три спектаклі! А вдень ціна квитка стояла – 25 копійок»¹⁶⁴), тобто вистава – це те, що «виставляєм»¹⁶⁵; «виставляється на кону»¹⁶⁶. Вживання цієї групи термінів не є оригінальним у Карпенка-Карого, адже ті самі звороти ми знаходимо у текстах Марка Кропивницького, Михайла Старицького і багатьох інших театральних діячів ХІХ – початку ХХ ст. Спочатку ці лексеми вживаються нарівні з калькованими російськими термінами («ставити», «постановка» та ін.), а далі майже витісняються ними.

Менш звичним для позначення результату творчої роботи театру є термін «представлення» («трезвість театр поставила, і самі наші парубки і чоло-

віки, які молодші, роблять представлення»¹⁶⁷); «приставляєш» у значенні «представляєш» («кумедію приставляєш»¹⁶⁸). Цей термін відсутній у Словнику Грінченка, хоча широко вживався у XIX і на початку XX ст., зокрема в українській пресі 1860-х рр. («білети продаватимуться у І. П. Дорошенка, а в день представлення у театрі»¹⁶⁹; «представленне сценічне»¹⁷⁰; «представленне»¹⁷¹; «представлення»¹⁷²; «авторство і акторство, драмат і его сценічне представленне – суть дві сторони одного естества: драмат єсть невидимою душею, а представленне єсть видимим тілом; природно получені, становлять оба сі елементи один животний організм»¹⁷³; «представління»¹⁷⁴; «представляє»¹⁷⁵; «цикл драматичних представлень»¹⁷⁶), у назві п'єс Гната Хоткевича («Непросте» – «представлення фантастичне», «Гуцульський рік» – «представлене етнографічне»), у листах Марка Кропивницького («представлення»¹⁷⁷, «представлень»¹⁷⁸, «приставленіє»¹⁷⁹, «приставля»¹⁸⁰, «Де ж ви приставляєте – на плацу чи в хаті? В хаті»¹⁸¹). Подібні за звучанням і значенням терміни вживаються також в інших слов'янських мовах: у польській – *przedstawienie*, у сербській – *представа*, у російській – *представление* («некоторые из тогдашних чиновников <...> устраивали по временам спектакли, но все это после первого представления и разрушалось»¹⁸²; «дни представления были вторник и пятница, если не случался в эти дни праздник. Зимой и летом представления начинались неотложно в шесть часов вечера»¹⁸³; «началось представление»¹⁸⁴).

Процес роботи над виставою фіксується у термінах «*репетувати*»¹⁸⁵ і «*репетиція*»¹⁸⁶ («*репетиції*»¹⁸⁷); окремого терміна для позначення режисерської діяльності Карпенко-Карий не вживає (хоча у Кропивницького вже зустрічаємо термін «*режисура*»¹⁸⁸ – «*Режисури нема ніякої, але кожен з режисьорів*» вводить свою «*школу*»¹⁸⁹; «*От режиссуры и ансамбля зависит погубить любую пьесу*»¹⁹⁰; «*режисировать*»¹⁹¹; «*режиссерство*»¹⁹²; «*режиссирование*»¹⁹³; «*режиссирую*»¹⁹⁴; «*режиссерские знания*»¹⁹⁵).

Терміни ж «*постанова*»¹⁹⁶, «*постановка*» («...може б, ми як-небудь хитро-мудро добилися постановки їх у нас»¹⁹⁷), «*поставити*» («поставить «Наталку» – і повний збор!»¹⁹⁸); «*поставить*»¹⁹⁹; «*ставили*» («ставили драму»²⁰⁰) у контексті листів Карпенка-Карого, вочевидь, мусять тлумачитись як показ вистави, а не процес її підготовки. У такому ж значенні вживають термін «*постановка*» М. Кропивницький («... про постановку п[аном] Старицьким «Утопленої» у перший раз у Москві»²⁰¹).

Серед інших однокореневих термінів у театрі корифеїв уживалися також «*виставив*»²⁰²; «*виставили*»²⁰³; «*виставити*»²⁰⁴; «*виставлена*»²⁰⁵; «*виставляєм*»²⁰⁶; «*виставляють*»²⁰⁷; «*вистанова*» («ганьбили чи бештали за вистанову тих чи других штук»²⁰⁸); «*вистановив*»²⁰⁹; «*вистановили*»²¹⁰; «*вистановити*»²¹¹; «*вистановлю*»²¹²; «*вистановляємо*»²¹³; «*вистановляли*»²¹⁴; «*вистановляти*»²¹⁵; «*вистановлять*»²¹⁶; «*постава*»²¹⁷; «*поставили*»²¹⁸; «*постановити спектакль*»²¹⁹; «*постановить*»²²⁰; «*постановка*»²²¹; «*ставив*»²²²; «*ставили*»²²³; «*ставить*»²²⁴

(«Московсько-український словник» В. Дубровського пропонує такий переклад: «постановка – постава; (п'єсы) постановова»²²⁵).

Незважаючи на інтенсивне формування авторських визначень жанру в українській драматургії другої половини ХІХ – початку ХХ ст., реєстр Карпенка-Карого відзначається орієнтацією на традиційні назви жанрів: «водевиль»²²⁶; «драма»²²⁷ («...хороша, з сучасного життя драма теж слухається охотно»²²⁸; «драматична п'єса»²²⁹; «картини»²³⁰; «комедія»²³¹ («викінчив нову комедію»²³²); «концерт»²³³; «кумедія»²³⁴ («кумедію приставляєш»²³⁵; «моя кумедія скінчилась»²³⁶; «я сам люблю більше кумедію»²³⁷); «опера» («ні опери, ні театру»²³⁸); «оперетка» («гнать і фарс, і оперетку, вони – позор іскуства, бо смак псують і тільки тішаться пороком»²³⁹); «п'єса»²⁴⁰ («народ любить смотреть пьесы серьезные, моральные, нравоисправительные, исторические»²⁴¹); «трагедія»²⁴² («я, знаєте, драм і страшних трагедій не люблю»²⁴³; «класична трагедія»²⁴⁴); «фарс» у двох значеннях («Та й що таке фарс? У Гоголя свиня приходить в суд, вишукує прошеніє (грамотна) і уничтожа все діло!...»²⁴⁵; «вимовляє великоруські слова по-малоруськи, без фарсу, не підкреслюючи...»²⁴⁶); «ярмарочная кукольная комедия»²⁴⁷. Цей коротенький список істотно відрізняється від жанрових визначень не лише у тогочасній українській драматургії, а й у найближчих його колег – приміром, у М. Кропивницького ми зустрічаємо такі жанрові визначення, як «епізод на 1 дію» («Дурисвітка»), «Малюнки сільського руху у 4 діях» («Конон Блискавиченко»), «Етюд з натури» («Ошибка провзойшла») та ін.

Незвично, як для сучасного театру, вживає Карпенко-Карий термін «мелодрама», адже спирається він на занадто далеку від нас традицію. У ХVІ ст. італійський термін «melodramma» означав оперу або драму у супроводі музики, у ХVІІІ ст. французький термін «mélodrame» означав пантомімічну дію у супроводі музики, а німецький термін «Melodram» – музичну виставу або її частину, в якій оркестр супроводжував розмовний діалог. Саме в цьому значенні і вживає термін «мелодрама»²⁴⁸ Карпенко-Карий: («Писар виходить із своєї хати, одягнений в бурку з капюшоном, шапка на голові, поглядає з презирством на всіх. Мелодрама (піаніссімо)»²⁴⁹; «музика переходить з ліричної мелодрами в марш»²⁵⁰; «Обоє стають на коліна й тихо моляться. Мелодрама»²⁵¹; «Мелодрама піаніссімо. Через якесь врем'я челядь виходе [...] В оркестрі буря фортіссімо ...»²⁵²).

Схоже значення (можливо, за виймком музики) має в Карпенка-Карого словосполучення «мімічна сцена» («Впротяг мімічної сцени баба Бушля перебіга від купи до купи»²⁵³).

У практиці роботи драматурга або, як писав Карпенко-Карий, у процесі «виготовлення п'єси» («виготовив «Безталанну»²⁵⁴), у нього, попри поширені твердження про емпіричний характер творчості корифеїв, зустрічаємо цілий ряд чинних на той час термінів, які характеризують не лише тогочасну, а й пізнішу техніку драми:

– «движение [драмы] вперед» («...Второе действие хотя и слабовато – с этим я согласен – но никогда не лишнее и всегда имеет движение вперед. Только намеченные в первом действии Гнат и София являются уже женихом и невестой, разве это не движение вперед?»²⁵⁵; «... Входя в драму, и он двигает ее психически вперед»²⁵⁶; «При всем этом движение драмы вперед будет не больше, чем у меня есть»²⁵⁷);

– «дієві люде» – список дійових осіб у багатьох п'єсах Карпенка-Карого²⁵⁸;

– «дія» (акт – постійний поділ п'єси);

– «драматизм»²⁵⁹;

– «драматическое искусство»²⁶⁰;

– «жанр» («жанр, знаєш, сучасний, нервно-кипучий, модерн, що тепер в моді»²⁶¹);

– «ідея» («Панас недоволен тим, що нема значних, пануючих ролей; але то байдуже, я не пишу ролей, а пишу п'єсу, в котрій дружнім ансамблем треба висловити основну ідею самої п'єси»²⁶²); ідейні ж драми протиставляються «безідейним» («драми з сучасного нашого життя <...> одноманітні, аж нудить, безідейні; флірт – і більш нічого»²⁶³); принагідно звернемо увагу, що термін «ідея» у неабстрактному його значенні вживали також Михайло Старицький («Порівнявши свою п'єсу з її, знайшов, що весь сценарій у мене другий, що навіть характери вималювані зовсім інше (Прісі і московки), що чимало єсть нових лиць, що навіть ідея друга (у неї, як і в розповідку, все зводиться до суєвір'я темного люду: московку убивають без причин, а від того лише, що вважають її за відьму <...> ...У мене ж гине московка від подій соціальних і впливу наших законів: чоловіка її після шлюбу взято в москалі, і вона вдовує уже п'ять чи шість літ; нема дивного, що молода натура не витримала вдовства і закохалась...»²⁶⁴) та Іван Франко («Основна ідея тої трагедії представити, як виникли поволі елементи варязько-скандинавські серед слов'ян і як їх власна гаряча кров, гордість і переконання о своїй вишості над «смердами» були тим зубом, що гриз і руйнував поволі, но без упину, їх нутро»²⁶⁵; «Шіллерові «Розбійники» своїм ідейним змістом перли в будущину»²⁶⁶);

– «картина» вживається у декількох значеннях – для поділу п'єси і для позначення німої сцени²⁶⁷ («На хвилину картина: старшина, почувши Панасів голос, повертається до нього і мов онімів; писар скочив з стільця, звалив шоти, а Сидір, одхилившись, неначе на нього хто замахнувся, хутко виходить»²⁶⁸);

– «катастрофа» («Картина сильного несчастья закончена, возможность будущей катастрофы подготовлена»²⁶⁹);

– «колізія» («Для драми в ній нема руху і розвитку характерів, немає колізії»²⁷⁰);

– «конечна обробка»²⁷¹;

- «лицедії» у значенні «дійові особи»²⁷²;
- «мотив» («Разве крик Софии «Убей меня» будет достаточным мотивом для того, чтобы Гнат взял да и убил ее?»²⁷³); цей же термін ми зустрічаємо в Марка Кропивницького («Коли б вона хоч пальцем поманила Грицька, а потім закохалася в семінариста <...>, то це був би мотив, причина, товчок <...>»²⁷⁴), Михайла Старицького («інтрига розвита, боротьба усилена, мотивировка подведена»²⁷⁵) та Івана Франка («Його основне змагання – вилушувати в кожній події її психологічні мотиви, поглиблювати і освітлювати драматичними способами психологічні конфлікти»²⁷⁶);
- «одміна»²⁷⁷, тобто картина – одиниця поділу п'єси на частини; цей термін застосовували також М. Кропивницький («Скрутна доба» М. Кропивницького – «малюнки у трьох одмінах»; «Невольник» – «драматичні малюнки в 5 одмінах») і М. Старицький («Талан» – «драма в 5-ти діях і 6-ти одмінах»); у цьому ж значенні на українській етнічній території вживалися також терміни «видок» («Алексій человек Божій», 1673), «відслона» («Як козам роги виправляють» Ю. Федьковича), «одслона» (польськ. – odslona; «Зимовий вечір» М. Старицького – «драматичний етюд в 2-х одслонах»);
- «персонаж»²⁷⁸;
- «план и новое развитие драмы»²⁷⁹ (схожі словосполучення зустрічаємо й у М. Старицького: «аксессуарное лишь лицо, не имеющее никакого влияния на лиц и развитие драмы»²⁸⁰; «драматическое развитие характера»²⁸¹; «развитие самой интриги»²⁸²), що свідчить про невинуватість цього словосполучення у лексиконі Карпенка-Карого;
- «психологічна робота» («Ця п'єса [«Житейське море»] багато залежить від акторів, бо потребує сильно ажурної психологічної роботи»²⁸³);
- «сатира»²⁸⁴;
- «событие», що в сучасній театральній термінології перекладається як «подія» («... В драме «Хто винен?» нет того злого гения, который разрушает счастье людей. Жизнь моих действующих лиц идет по тем неисповедимым судьбам природы, что ли, уследить которые во всех подробностях и замкнуть в тесную рамку зависимости одного события от другого – нет возможности, так как тогда выйдет действительно не вопрос: кто винен? – который теперь трудно разрешить, а выйдет: или «Свекруха», или «Варька», одним словом, то, что будет добрым или злым элементом, из которого произойдут все события драмы. Я взял жизнь. А в жизни не всегда драма разыгрывается по таким законам логики, чтобы не оставалось места для вопроса «кто винен?...»²⁸⁵);
- «тема» («Я приймуся за працю літературну, і хоч ще сам не знаю, що буду писати, бо єсть три теми і одна трохи не викінчена п'єса...»²⁸⁶; «<...> Так і Іван Барильченко <...>. Совість, і добре серце, і високе шанування, навіть тепла, благородна любов до ідеально чистої своєї жінки мучать Івана, і в цих муках він виказує, що без нравственої дисципліни робоча дисципліна не дасть задоволення і шастя!.. Оце приблизно тема нової комедії»²⁸⁷);

– «тенденція» («...Багато тенденцій [у п'єсі], що може шпетить утвір, коли він викінчений»²⁸⁸);

– «ява», те саме, що рос. – явление.

Найбільша кількість термінів представляє ділянку, котру можна назвати практикою сцени – адміністративним і творчим процесом. Тут Карпенко-Карий, незважаючи на специфічні умови існування українського театру, спирається на звичні для тогочасної європейської сцени робочі терміни і поняття як у творчій, так і в організаційно-виробничій сфері; головним чином, це «традиційна», сказати б, термінологія, поширена на території Російської імперії (щоправда, інколи в оригінальному написанні).

У сфері обладнання сцени і зали для глядачів (тут і далі терміни подаються за абеткою): «балкон»²⁸⁹; «галерея»²⁹⁰; «декорації»²⁹¹ або «декорація»²⁹² (дія 3, 4, 5 у п'єсі «Мартин Боруля» починається з ремарки «декорація та ж»; так само дія 3 і 4 у комедії «Сто тисяч»); «завіса»²⁹³ або «заслона» («заслона впала»²⁹⁴); «капельдинер»²⁹⁵; «кін»²⁹⁶ («виставляється на кону»²⁹⁷; «...за коном співають»²⁹⁸; «За коном чуть гомін і регіт [...]. За коном співає гурт»²⁹⁹; «за коном чуть гомін...»³⁰⁰; «гукає за коном»³⁰¹; «за коном голоси»³⁰²); «колосники»³⁰³; «куліси»³⁰⁴ («справа, з задньої куліси, виходе Гнат»³⁰⁵); «лаштунки» («...чуть за лаштунками дівочий хор»³⁰⁶; принагідно зауважимо, що термін «лаштунки» у значенні «декорації» вживає і М. Старицький³⁰⁷: «Чи суть лаштунки (декорації) придатні і до наших престав, чи треба везти свої?»³⁰⁸; у Словнику Б. Грінченка подається два значення цього терміна – «леса, дерев'ян[ые] подмостки» і «театральня куліси»³⁰⁹); «ложя»³¹⁰; «на перед кону»³¹¹, «...сідають на перед кону»³¹² у значенні «на авансцену»; «на перед сцени» – у цьому ж значенні («Скелі висунуті на перед сцени»³¹³); «надуга»³¹⁴; «партер»³¹⁵; «сцена»³¹⁶ («сцена ж – мій кумир»³¹⁷; «на сцені нема нікого»³¹⁸; «по підняттю завіси на сцені пусто»³¹⁹; «открытая сцена»³²⁰; «царська сцена»³²¹); «тильна декорація» у значенні «горизонт» («тильна декорація – ліс»³²²); «уборна»³²³ у значенні «кімната для гримування» («...У нас в уборній був Андрій Віталійович Лисенко...»³²⁴).

У сфері підготовки і показу вистави Карпенко-Карий вживає терміни: «ампла»³²⁵; «антракт»³²⁶; «аплодирувати»³²⁷; «бенефіс»³²⁸ («невинний поцілуйчик дасть графу надію в будущині – і от в бенефіс подарунок»³²⁹); «браво»³³⁰; «буфет театральний» («театральний бухвет»³³¹ у вимові персонажа); «визов» («П'єса [«Суєта»] подобається публічності дуже, визовам акторів і автора нема краю»³³²; «страшенно кричить на визовах і кидає на сцену свою шляпку [...]. Вже дві шляпи побила і уранці хрипить, як з перепую»³³³); «дзвінок»³³⁴; «дублерка»³³⁵ і «дублірувать» («Хоч би ти пошукав яку молоду дівчину, щоб привчалась дублірувать Марусі, бо ми її замучимо, а вона єсть дороге украшеніє нашої сцени»³³⁶); «ефектна сцена»³³⁷; «зірвав сцену» («чи хто зірвав сцену»³³⁸); «контрамарка» («одних контрамарок: офіціальних, півофіціальних, редакційних, типографських, реkvізиторських, ку-

мовських, сватовських, музикантських – півтеатру»³³⁹) і «контрамарочники» («контрамарочники касу б'ють...»³⁴⁰); «ляпати»³⁴¹ у значенні «аплодувати»; «мізансцена»³⁴² (до 1904 року це поки що перший виявлений автором випадок уживання терміна «мізансцена» в Україні – ні у театрі корифеїв, ні в Івана Франка він досі не зустрічався); «монолог»³⁴³; «набїк» – у значенні «апарт»³⁴⁴; «обсталяють пьєсы»³⁴⁵; «овації» («оваціям не було краю»³⁴⁶); «оплески» («театр дрижав від оплесків і криків «слава!»³⁴⁷); «оштрафую»³⁴⁸; «парик»³⁴⁹; «помічник режисера»³⁵⁰; «портять сцену»³⁵¹ («жінка сцену портить»³⁵²); «режисер»³⁵³; «розгриміруюсь»³⁵⁴; «роль» («ролі вчить»³⁵⁵; «роль, знаєш, така бішена...»³⁵⁶); «суфлірує»³⁵⁷; «суфлярня» («...він (рецензент) завжди забуває, що актором керує суфлярня, з котрої йому подають готові прочувствовані речі автора»³⁵⁸).

У сфері, котра сьогодні належить радше до організації театральної справи, ніж до творчості: «антрепренер»³⁵⁹; «антреприза»³⁶⁰; «афіша»³⁶¹ («Удень грали «для прислуги». Так було сказано і на афіші»³⁶²; «не афішируйся»³⁶³); «дружина»³⁶⁴ у значенні трупа (у цьому ж значенні вживають цей термін І. Франко («організації театральних дружин»³⁶⁵) і М. Кропивницький³⁶⁶; «репертуар»³⁶⁷ («старого літературного репертуару»³⁶⁸); «сезон» («зимній сезон»³⁶⁹); «театральні відносини»³⁷⁰; «театральное дело»³⁷¹; «трупа»³⁷² («Гепер у нас на Україні єсть тільки чотири справжніх трупи: під режисерством Саксаганського, Кропивницького, Старицького і Садовського»³⁷³).

До загальноестетичних і оціночних категорій творчості у Карпенка-Карого належать: «ансамбль»³⁷⁴; «блазень»³⁷⁵; «геній»³⁷⁶ («генії і живуть, і грішать більше, ніж ми, нещасні черв'яки»³⁷⁷); «комедіянщик»³⁷⁸ або «кумедіянщик»³⁷⁹; «любителі»³⁸⁰; «напрямок [мистецький]» («Треба, крім науки, посвячувать свої досуги на знайомство з літературою всіх напрямків, іскусством чоловічої душі...»³⁸¹); «річ»³⁸² у значенні «твір»; «стиль»³⁸³; «талан»³⁸⁴ і «талант» («Ах, талант, талант...Яка це велика громадська святиня!»³⁸⁵; «поклонник таланту», «гарненькі жінки всі з талантом»³⁸⁶); «творчество» («І публіка рецензентам вірить, бо вона ще більше має право вбачати в театрі тільки творчество актора»³⁸⁷) і «творити» («...цікавляться не тобою, а тією істотою, яку ти на сцені твориш»³⁸⁸); «штука» у значенні п'єса («Оце думаю писать або «Сава Чалий» – трагедію, або «Батьки і діти» – комедію. Обидві штуки широкого змісту...»³⁸⁹; термін цей запозичений із німецької мови – Schtuke, польськ. – sztuka, тобто мистецтво, твір мистецтва, п'єса тощо і дістав надзвичайне поширення у ХІХ ст., про що свідчать різноманітні словоформи в українських текстах: «висока штука»³⁹⁰; «драматична штука»³⁹¹; «драматичні і сценічні штуки»³⁹²; «ляльковий театр скористувався й тим розвитком мімічних штук, яким у Греції, в Александрії і в Римі, характеризуються І–ІІІ віки нашої ери»³⁹³; «мімічна штука»³⁹⁴; «народна штука»³⁹⁵; «народні театральні штуки»³⁹⁶; «народні штуки»³⁹⁷; «оригінальна штука»³⁹⁸; «салонна» штука»³⁹⁹; «ся штука [Бурлака] І. Карпенка-Карого, відіграна добрими артистами...»⁴⁰⁰; «театральна штука»⁴⁰¹; «трохи пізніше на містках

сього театру показала ся друга штука Котляревського «Москаль-чарівник»⁴⁰²; «штука драматична»⁴⁰³; «штука-оперетка»⁴⁰⁴; «штучка» («штучка ся сама собою єсть більше лірична, як драматична»⁴⁰⁵); «драматична штука з життя народного»⁴⁰⁶; «сценічна штука»⁴⁰⁷; «штука»⁴⁰⁸; «драматургія обіймає штуку писання драматичних сочиненій — авторство і також штуку сценічного представлення — акторство»⁴⁰⁹; цей термін уживали також М. Кропивницький («мова дідів типічна, але все те, про що вони пережовують, зовсім нічого не має спільного з фавулою штуки»⁴¹⁰; «театральна штука»⁴¹¹; «ганьбили чи бештали за вистанову тих чи других штук»⁴¹²) і М. Старицький («штука вийде на 5 арк. друку»⁴¹³).

Важко не помітити, що значна частина цих термінів, а надто тих, що стосуються «високого мистецтва», у драматургії Карпенка-Карого дістає доволі іронічний відтінок.

Окремо стоять терміни, котрі характеризують театральну критику; зазвичай ці терміни супроводжуються сталими епітетами: «критика» («звощицька критика»⁴¹⁴); «рецензент» («театральні рецензенти»⁴¹⁵; «...а з вас був би приятний для акторів рецензент»⁴¹⁶; «бездарний рецензент»⁴¹⁷; «паскудні газетні рецензенти»⁴¹⁸) і «рецензія»⁴¹⁹.

І нарешті терміни, в яких віддзеркалені мрії Карпенка-Карого про театр як артистичну спільноту, товариство: «театральний з'їзд»⁴²⁰ і «спілка» («...о спілке, т. є. всеобщем товариществе»⁴²¹).

Однак не лише про «всеобщее товарищество» мріє театральний діяч.

Розмірковуючи про артистичний успіх та його вартість, Карпенко-Карий вживає термін «поспих»⁴²² (у значенні успіх): «моральний поспих, який ми маємо скрізь, не всіх задовольняє — багато в товаристві людей, котрих моральний поспих навіть не цікавить, аби гроші... Воно й натурально, бо людей ідеї во всіх станах мало, а серед акторської збираної дружини коли найдеться один-два, то й тому треба дивуватись!...»⁴²³.

В останніх роках життя міркування Карпенка-Карого стосовно успіху стають ще жорсткішими і 1904 року він пише у листі до дітей: «Я получив з цензури «Житейське море». В неділю будуть репетиції. Поставиться вона після празників, а я вже тривожусь. Хіба не однаково, чи матиме поспих, чи ні. Однаково. Багато моїх п'єс мали поспих і мають зараз, а деякі менший мають поспих. Без того неможливо. Всього гарно не напишеш...»⁴²⁴.

¹ Див. : Клековкін О. До історії театральної термінології в Україні кінця XVI — початку XIX ст. / Український театр. — 2008. — № 6; Клековкін О. Theatrica. Старовинний театр у Європі від початків до кінця XVIII століття: Лексикон. — К. : АртЕк, 2009.

² Карпенко-Карий І. К. Лист до М. П. Старицького. — 08. 10. 1884. — С. 289–290. Тут і далі тексти цитуються за виданнями: Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.) Твори: В 3-х Т. — Т. 3. Драматичні твори, листи, статті / Упоряд. П. М. Киричка та Л. Ф. Стеценка; прим. П. М. Киричка. — К. : Дніпро, 1985. Листи Карпенка-Карого,

що не увійшли до цього видання, цитуються за публікацією: Уроки житейської мудрості. Листи І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого) до своїх дітей. Вступ, упорядкування листів та примітки Н. Ю. Тобілевича / Вітчизна. — 1991. — № 5-6. Враховуючи, що публікація листування театральних діячів здійснювалася у різних виданнях, для спрощення пошуку того або іншого листа у публікаціях творів, які відрізняються від тих, якими користувався автор, посилання подаються за датами і адресатами листів. Посилання на п'єси даються за порядком дій, картин і яв; посилання на статті — за назвами.

³ Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 17. 01. 1897. — С. 457. Тут і далі цитується за виданнями: Кропивницький М. Твори: В 6-ти Т. Т. 6. / Упоряд., підготовка текстів та примітки П. П. Перепелиці, В. Й. Петраківського, Є. С. Хлібцевич. Ред. Тома О. І. Білецький, С. Д. Зубков. — К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960; По ревізії (Розмова з Марком Лукичем Кропивницьким) // Спогади про Марка Кропивницького: Збірник / Упоряд. П. П. Перепелиці, В. П. Яроша. — К., 1990.

⁴ Кропивницький М. Л. Лист до Л. Р. Сабініна. — 27. 01. 1908. — С. 532.

⁵ Кропивницький М. Л. Лист до В. Лукича-Левицького. — 02. 06. 1893. — С. 420.

⁶ Кропивницький М. Л. Лист до П. К. Саксаганського. — 24. 09. 1886. — С. 354-355.

⁷ Карпенко-Карий І. К. «Записка до з'їзду сценічних діячів». — Т. 3. — С. 287.

⁸ Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. — вересень, 1897. — С. 319.

⁹ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», III/VII.

¹⁰ Там само. — III/VI.

¹¹ Карпенко-Карий І. К. Лист до М. К. Вороного. — 07. 02. 1898. — С. 324.

¹² Там само.

¹³ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», IV/VII.

¹⁴ Кропивницький М. Л. Лист до Є. Є. Мячикова. — 23. 02. 1874. — С. 257; Лист до А. В. Маркович. — 22. 12. 1880. — С. 315.

¹⁵ Кропивницький М. Л. «Итоги за тридцать пять лет». — С. 85.

¹⁶ Старицький М. П. «Талан», II/VII. Тут і далі цитується за виданням: Старицький М. П. Твори: у 8 т. — К. : Дніпро, 1989. — Т. 8: Оповідання, статті, листи / Упоряд. В. У. Олійника та В. Й. Петраківського. Редактор тома. І. І. Пільгук. — 1990.

¹⁷ Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. — 19. 12. 1900. — С. 485.

¹⁸ Карпенко-Карий І. К. «Суєта», I/V.

¹⁹ Карпенко-Карий. «Наталка Полтавка». — С. 278.

²⁰ Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка. — СПб, 1893-1912. — Т. 3. — С. 1414; Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. — 7-е изд., стереотип. — М. : Рус. яз. — Медиа, 2006. — Т. 2. — С. 359; Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. Пер. с немецкого. — 4-е изд, стереотипное. — М. : «Астрель», 2003. — Т. 4. — С. 282; Словник Б. Грінченка не фіксує цієї групи термінів.

²¹ Трагедо-комедія, изданная в Академіи Киевской честним іеромонахом Сильвестром Ляскоронским, учителем школы поэтики, 1729 года / Резанов В. І. Драма українська. Вип. третій: Шкільні дійства Великоднього циклу. — К., 1925. — С. 312.

- ²² Кулиш П. «Объяснении неудобопонятных южнорусских слов». — «Основа». — СПб, 1861, февраль. — С. 16.
- ²³ Левченко М. Заметки о русинской терминологии. — «Основа». — Спб., 1861, июль. — С. 186.
- ²⁴ Там само.
- ²⁵ Там само. — С. 185.
- ²⁶ [Номис М.] Українські приказки, прислів'я і таке інше. Збірники О. В. Марковича і других. Спорудив М. Номис. — СПб., 1864. — С. 124.
- ²⁷ Там само. — С. 59.
- ²⁸ Там само. — С. 282.
- ²⁹ Там само. — С. 113.
- ³⁰ Словарь української мови. Упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко. — К., 1908. — Т. 2. — С. 428. Тут і далі посилання за цим виданням.
- ³¹ Там само. — С. 420.
- ³² Старицький М. П. Лист до Б. Д. Грінченка. — середина квітня, 1893. — С. 510.
- ³³ Старицький М. П. Лист до Панаса Мирного. — 06. 04. 1898. — С. 585.
- ³⁴ Дубровський В. Московсько-український словник. — К., 1918. — С. 4.
- ³⁵ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/XI.
- ³⁶ Карпенко-Карий І. К. Лист до В. Лукича-Левицького — 03. 10. 1892. — С. 308.
- ³⁷ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/V; IV/VI.
- ³⁸ Там само. III/I, II.
- ³⁹ Там само. II/IV.
- ⁴⁰ Там само. II/XIII.
- ⁴¹ Там само. II/V.
- ⁴² Карпенко-Карий І. К. «Суєта», IV/I.
- ⁴³ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/XIII.
- ⁴⁴ Карпенко-Карий І. К. Лист до В. Лукича-Левицького — 03. 10. 1892. — С. 308.
- ⁴⁵ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/VIII.
- ⁴⁶ Там само. I/I.
- ⁴⁷ Карпенко-Карий І. К. «Суєта», IV/I.
- ⁴⁸ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», I/IX.
- ⁴⁹ Там само. III/IV.
- ⁵⁰ Карпенко-Карий І. К. «Наталка Полтавка». — С. 276.
- ⁵¹ Словарь української мови. — Т. 1. — С. 10.
- ⁵² Там само.
- ⁵³ Франко І. Я. Передмова [до видання: Уільям Шекспір. Юлій Цезар. Переклад П. О. Куліша... У Львові, 1900] / Зібрання творів. У 50 т. — К. : Наукова думка, 1981. — Т. 32. : Літературно-критичні праці. — С. 201.
- ⁵⁴ Див. : Сборник театральных постановлений иностранных государств Империи и Царства Польского. — Варшава, 1866.
- ⁵⁵ Свод законов Российской империи, повелением Государя Императора Николая Павловича составленный. — СПб., 1842. — С. 119.

- ⁵⁶ Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. – 26. 03. 1900. – С. 333.
- ⁵⁷ Кропивницький М. Л. «За тридцять п'ять літ» [1906]. – С. 116.
- ⁵⁸ Кропивницький М. Л. «Спогади про Бобринець і бобринчан» [1908]. – С. 138.
- ⁵⁹ Там само. – С. 140.
- ⁶⁰ Кропивницький М. Л. «Автобіографія». – С. 224.
- ⁶¹ Карамзин Н. Письма русского путешественника. Ч. 3. / Сочинения. Т. 4. – М., 1803. – С. 339.
- ⁶² Московский телеграф. – М., 1827. – Ч. 15. – С. 276.
- ⁶³ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – Л. : Наука. Ленингр. отделение, 1977–1979. – Т. 10. Письма. – 1979. – № 561. Письмо М. П. Погодину. Около (не позднее) 7 апреля 1834 г.
- ⁶⁴ Карпенко-Карий І. К. «Наталка Полтавка». – С. 273; «Житейське море» – список дійових осіб; Суєта», II/VII–VIII.
- ⁶⁵ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/VII. «Карасями» в акторському середовищі називали амбітних панів, у яких водилися дурні гроші.
- ⁶⁶ Там само. Список дійових осіб.
- ⁶⁷ Там само, II/XIII.
- ⁶⁸ Карпенко-Карий І. К. «Наталка Полтавка». – С. 273.
- ⁶⁹ Кропивницький М. Л. «За тридцять п'ять літ». – С. 105.
- ⁷⁰ Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей 7. 01. 1904 / Вітчизна. – 1991. – № 5. – С. 171. Тут і далі листи Карпенка–Карого цитуються за цим виданням.
- ⁷¹ Там само.
- ⁷² Карпенко-Карий І. К. Лист до Г. І. Маркевича – 09. 05. 1905.
- ⁷³ Інтермедія на три персони: Баба, Дід і Чорт / Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 358.
- ⁷⁴ Rutkowska M. Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceni. – Poznań, 2007. – S. 211–212.
- ⁷⁵ Словарь української мови. – Т. 1. – С. 323.
- ⁷⁶ Карпенко-Карий І. К. «Наталка Полтавка». – С. 274.
- ⁷⁷ Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. – 25. 01. 1904. – С. 342; «Житейське море», III/I.
- ⁷⁸ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», III/III.
- ⁷⁹ Там само, III/VI.
- ⁸⁰ Карпенко-Карий І. К. «Суєта», I/IV.
- ⁸¹ Там само. I/VII.
- ⁸² Там само. II/VII.
- ⁸³ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/XII.
- ⁸⁴ Там само. I/V.
- ⁸⁵ Словарь української мови. – Т. 1. – С. 322.
- ⁸⁶ Кропивницький М. Л. «Автобіографія». – С. 220.
- ⁸⁷ Кропивницький М. Л. «Спогади про Бобринець і бобринчан». – С. 133.
- ⁸⁸ Кропивницький М. Л. Лист до Є. Є. Мячикова. – 13. 07. 1872. – С. 248.
- ⁸⁹ Кропивницький М. Л. «Спогади про Бобринець і бобринчан». – С. 137.

- ⁹⁰ Кропивницький М. Л. «За тридцять п'ять літ». — С. 113.
- ⁹¹ Старицький М. П. «Талан», I/III.
- ⁹² В. Д. Р. [Василь Ільницький]. Руський театр [Рецензія на виставу «Наталки Полтавки», «Сватання на Гончарівці» та інших п'єс] (Допис з Тернополя) / Нива. — 1865. — Ч. 17, 18. Тут і далі цитується за виданням: Українська преса. Хрестоматія. Т. 2. Преса Галичини 60-х років XIX ст. / За ред. д-ра філолог. наук, проф. М. Ф. Нечиталука. — Львів, 2002. — Т. 2. — С. 336.
- ⁹³ Русалка. — Львів, 1866. — 5 берез. — Ч. 10. Цит. за: Українська преса. Т. 2. — С. 371.
- ⁹⁴ М-ъ. Руський театр [рецензія на драматичний образок «Катруся» і комедію «Година супружества» та ін. п'єси] / Нива. — 1865. — Ч. 12. Цит. за: Українська преса. Т. 2. — С. 328.
- ⁹⁵ Там само. — С. 326.
- ⁹⁶ Там само. — С. 328.
- ⁹⁷ Т. А. [Теofil Андрієвич]. Руський театр [рецензія на комедії «Бабуся і внучка», «Дві розсіяні», «Берко запечатаний»] / Нива. — 1865. — Ч. 14. Цит. за: Українська преса. Т. 2. — С. 331.
- ⁹⁸ В. Д. Р. [Василь Ільницький]. Руський театр [Рецензія на постановку «Наталки Полтавки», «Сватання на Гончарівці» та інших п'єс] (Допис з Тернополя) / Нива. — 1865. — Ч. 17, 18. Цит. за: Українська преса. Т. 2. — С. 335.
- ⁹⁹ Там само. — С. 334.
- ¹⁰⁰ Андрієвич Теофіл. Руський театр [рецензія на мелодраму «Роксоляна»] / Нива. — 1865. — Ч. 13. Цит. за: Українська преса. Т. 2. — С. 330.
- ¹⁰¹ О. М. [Олекса Марковецький]. Руський театр [рецензія на мелодраму «Материнське благословення»] / Нива. — 1865. — Ч. 9. Цит. за: Українська преса. Т. 2. — С. 323.
- ¹⁰² Там само. — С. 321.
- ¹⁰³ Там само. — С. 324.
- ¹⁰⁴ Т. А. [Теofil Андрієвич]. Руський театр [рецензія на комедії «Бабуся і внучка», «Дві розсіяні», «Берко запечатаний»] / Нива. — 1865. — Ч. 14. Цит. за: Українська преса. Т. 2. — С. 330.
- ¹⁰⁵ В. Д. Р. [Василь Ільницький]. Руський театр [Рецензія на постановку «Наталки Полтавки», «Сватання на Гончарівці» та інших п'єс] (Допис з Тернополя) / Нива. — 1865. — Ч. 17, 18. Цит. за: Українська преса. Т. 2. — С. 337.
- ¹⁰⁶ О. М. [Олекса Марковецький]. Руський театр [рецензія на комедію «Шельменко-наймит»] / Нива. — 1865. — Ч. 10. Цит. за: Українська преса. Т. 2. — С. 325.
- ¹⁰⁷ Там само.
- ¹⁰⁸ Іван Кивайголова [Іван Рудченко]. Дещо з Гадяча (21 янв. 1862) / Основа. — Спб., 1862. — № 3. — С. 76–77. Цит. за: Українська преса. Т. 1. — С. 367.
- ¹⁰⁹ Маруся К. [О. Кониський] Критичний огляд української (руської) драматичної літератури / Русалка. — 1866. — 7 лют. — Ч. 6. Цит. за: Українська преса. Т. 2. — С. 364.
- ¹¹⁰ О. М. [Олекса Марковецький]. Руський театр [Рецензія на комедії «Корсиканська месть» і «Мужики-ариктократи»] / Нива. — 1865. — Ч. 9. Цит. за: Українська преса. Т. 2. — С. 322.
- ¹¹¹ В. Д. Р. [Василь Ільницький]. Руський театр [Рецензія на постановку «Наталки

Полтавки», «Сватання на Гончарівці» та інших п'єс] (Допис з Тернополя) / Нива. – 1865. – Ч. 17,18. Цит. за: Українська преса. Т. 2. – С. 335.

¹¹² Карпенко-Карий І. К. «Наталка Полтавка». – С. 275.

¹¹³ Котляревський І. П. Наталка Полтавка. Действие второе. Явление 7 / І. Котляревський. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. – К. : Наукова думка, 1982. – С. 241.

¹¹⁴ Rutkowska M. Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceni. – Poznań, 2007. – S. 598– 600.

¹¹⁵ Кропивницький М. Л. Твори: В 6-ти Т. Т. 6. / Упоряд., підготовка текстів та примітки П. П. Перепелиці, В. Й. Петраківського, Є. С. Хлібцевич. Ред. тома О. І. Білецький, С. Д. Зубков. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – лист до С. В. Лисенка. – 18. 12. 1884. – С. 339.

¹¹⁶ Кропивницький М. Л. Лист до М. Г. Савіної. – травень, 1907. – С. 521.

¹¹⁷ Т. А. [Теofil Андрієвич]. Руський театр [рецензія на п'єси «Мертвець-збитошник», «Сватання напوماцки», «Голоден і влюблен», «Підгіряне» / Нива. – 1865. – Ч. 11. Цит. за: Українська преса. Т. 2. – С. 326.

¹¹⁸ О. М. [Олекса Марковецький]. Руський театр [рецензія на комедію «Шельменко-наймит» / Нива. – 1865. – Ч. 10. Цит. за: Українська преса. Т. 2. – С. 325.

¹¹⁹ Карпенко-Карий І. К. Лист до М. П. Старицького. – 08. 10. 1884. – С. 289-290.

¹²⁰ Карпенко-Карий І. К. «Суєта», III/VIII.

¹²¹ Карпенко-Карий І. К. «Наталка Полтавка». – С. 273–274.

¹²² Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», I/I.

¹²³ Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей, 26. 07. 1904 / Вітчизна. – 1991. – № 6. – С. 164.

¹²⁴ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/XIII.

¹²⁵ Карпенко-Карий І. К. «Наталка Полтавка». – С. 274.

¹²⁶ Там само.

¹²⁷ Квітка-Основ'яненко Г. История театра в Харькове. – С. 99.

¹²⁸ Кропивницький М. Лист до Б. Д. Грінченка. – 17. 01. 1897. – С. 456.

¹²⁹ Rutkowska M. Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceni. – Poznań, 2007. – S. 497.

¹³⁰ Карпенко-Карий І. К. «Записка...». – С. 287.

¹³¹ Там само.

¹³² Там само. – С. 286.

¹³³ Там само. – С. 279.

¹³⁴ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/II; «Суєта», III/VIII.

¹³⁵ Карпенко-Карий І. К. «Суєта», I/IV.

¹³⁶ Там само. II/III.

¹³⁷ Там само.

¹³⁸ Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей 7. 01. 1904 / Вітчизна. – 1991. – № 5. – С. 171.

¹³⁹ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/XIII.

¹⁴⁰ Карпенко-Карий І. К. «Суєта», II/III.

¹⁴¹ Там само. II/VII.

- ¹⁴² Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», III/VI.
¹⁴³ Там само. II/XII.
¹⁴⁴ Карпенко-Карий І. К. «Записка...». – С. 287.
¹⁴⁵ Там само. – С. 286.
¹⁴⁶ Там само. – С. 284.
¹⁴⁷ Карпенко-Карий І. К. «Наталка Полтавка». – С. 274.
¹⁴⁸ Карпенко-Карий І. К. «Записка...». – С. 284.
¹⁴⁹ Там само. – С. 284.
¹⁵⁰ Там само. – С. 285.
¹⁵¹ Там само. – С. 284.
¹⁵² Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. – 02. 01. 1895. – С. 437.
¹⁵³ Кропивницький М. Л. «Автобіографія». – С. 224.
¹⁵⁴ Кропивницький М. Л. «Картины прошлого и настоящего». – С. 18;
«Автобіографія». – С. 184.
¹⁵⁵ Кропивницький М. Лист до А. В. Маркович. – 11. 11. 1880. – С. 301.
¹⁵⁶ Алянський Ю. Увеселительные заведения старого Петербурга. – СПб. : Аврора, 2003. – С. 324.
¹⁵⁷ Кулиш П. Об игре г. Артемовского в малороссийской опере «Москаль чаривный» / Русский вестник. – 1857. – Т. 12. Декабрь. – Кн. 2. – С. 224.
¹⁵⁸ Шевченко Т. Щоденник. [2 апреля 1858] / Зібрання творів. У 6 т. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский». Записи народної творчості. – С. 169.
¹⁵⁹ Там само. [12 апреля 1858]. – С. 175.
¹⁶⁰ Там само. [2 апреля 1858]. – С. 169.
¹⁶¹ Карпенко-Карий І. К. «Записка...». – С. 285; Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей, 19. 12. 1904 / Вітчизна. – 1991. – № 6. – С. 167; Лист до Н. І. Тобілевича. – 25. 02. 1897. – С. 315; «Житейське море», II/I; II/XIII; III/I, IV/IV.
¹⁶² Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», IV/I.
¹⁶³ Карпенко-Карий І. К. Лист до Б. Д. Грінченка – 08. 11. 1899. – С. 332.
¹⁶⁴ Карпенко-Карий І. К. «Наталка Полтавка». – С. 275.
¹⁶⁵ Карпенко-Карий І. К. Лист до Б. Д. Грінченка. – 08. 10. 1899. – С. 332.
¹⁶⁶ Карпенко-Карий І. К. Лист до П. Г. Житецького. – 15. 12. 1897. – С. 322.
¹⁶⁷ Карпенко-Карий І. К. «Суєта», II/III.
¹⁶⁸ Там само. I/IV.
¹⁶⁹ Текст афіші вистави «Наталка Полтавка» 12 лютого 1857 р. у Чернігові. За: [Чужбинський П. П.] Павло. Украинский спектакль в Чернигове. 12 и 15 февраля / Основа. – СПб., 1862. – кн. 3. – С. 71–75. Цит. за: Українська преса. Т. 1. – С. 337.
¹⁷⁰ Т. А. [Теофіл Андрієвич]. Руський театр [рецензія на п'єси «Мертвець-збитошник», «Сватанне на помацки», «Голоден і влюблен», «Підгіряне» / Нива. – 1865. – Ч. 11. Цит. за: Українська преса. Т. 2. – С. 327.
¹⁷¹ В. Д. Р. [Василь Ільницький]. Руський театр [Рецензія на постановку «Наталки Полтавки», «Сватання на Гончарівці» та інших п'єс] (Допис з Тернополя) / Нива. – 1865. – Ч. 17,18. Цит. за: Українська преса. Т. 2. – С. 334.

- ¹⁷² Теофіл Андрієвич. Руський театр [рецензія на мелодраму «Роксоляна»] / Нива. – 1865. – Ч. 13. Цит. за: Українська преса. Т. 2. – С. 330; Русалка. – 1866. – 5 берез. – Ч. 10. Цит. за: Українська преса. Т. 2. – С. 371.
- ¹⁷³ Денис з-над Серету [Василь Ільницький]. Драматургічні замітки / Правда. – 1867. – Ч. 9. Цит. за: Українська преса. Т. 2. – С. 464.
- ¹⁷⁴ Олекса Марковецький. Руський театр [Рецензія на мелодраму «Материнське благословення»] / Нива. – 1865. – Ч. 6. Цит. за: Українська преса. Т. 2. – С. 319.
- ¹⁷⁵ Там само. – С. 321.
- ¹⁷⁶ В. Д. Р. [Василь Ільницький]. Руський театр [Рецензія на постановку «Наталки Полтавки», «Сватання на Гончарівці» та інших п'єс] (Допис з Тернополя) / Нива. – 1865. – Ч. 17,18. Цит. за: Українська преса. Т. 2. – С. 333.
- ¹⁷⁷ Кропивницький М. Л. Лист до І. Гринецького. – 09. 10. 1885. – С. 344.
- ¹⁷⁸ Кропивницький М. Л. Лист до В. Лукича–Левицького. – 27. 06. 1892. – С. 412.
- ¹⁷⁹ Кропивницький М. Л. «Дещо про «товариша» та про «статті»: 24 та 45» (з дорожніх розмов). – С. 49.
- ¹⁸⁰ Там само. – С. 48.
- ¹⁸¹ Там само. – С. 50.
- ¹⁸² Квітка-Основ'яненко Г. История театра в Харькове. – С. 90.
- ¹⁸³ Там само. – С. 92.
- ¹⁸⁴ Там само. – С. 93.
- ¹⁸⁵ Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. – 25. 01. 1904. – С. 342.
- ¹⁸⁶ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», III/I.
- ¹⁸⁷ Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей, 19. 12. 1904 / Вітчизна. – 1991. – № 6. – С. 167.
- ¹⁸⁸ Кропивницький М. Л. Лист до О. З. Суслова. – 05. 04. 1891. – С. 395.
- ¹⁸⁹ Вечерницький А. По ревізії (Розмова з Марком Лукичем Кропивницьким). – Рада. – 1909. – 12 (25) липня // Спогади про Марка Кропивницького: Збірник / Упоряд. П. П. Перепелиці, В. П. Яроша. – К., 1990. – С. 190.
- ¹⁹⁰ Кропивницький М. Л. Лист до Л. Р. Сабініна. – 27. 01. 1908. – С. 532.
- ¹⁹¹ Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. – 19. 12. 1900. – С. 487.
- ¹⁹² Кропивницький М. Л. Письмо в редакцию газеты «Новое время» (К истории малорусской труппы). – 08. 10. 1887. – С. 359; Кропивницький М. Л. Лист до О. З. Суслова. – 30. 03. 1889. – С. 386.
- ¹⁹³ Кропивницький. Лист до Товариства. – 19. 10. 1888. – С. 375.
- ¹⁹⁴ Кропивницький М. Л. Лист до М. К. Заньковецької. – 18. 06. 1898. – С. 470.
- ¹⁹⁵ Кропивницький М. Л. Письмо в редакцию газеты «Новое время» (К истории малорусской труппы). – 08. 10. 1887. – С. 365.
- ¹⁹⁶ Карпенко-Карий І. К. Лист до Ф. Д. Краснюка. – 28. 11. 1894. – С. 309; Старицький М. Лист до Ц. О. Білилиловського. – жовтень, 1897. – С. 564.
- ¹⁹⁷ Карпенко-Карий І. К. Лист до В. Лукича–Левицького. – 27. 07. 1891. – С. 307.
- ¹⁹⁸ Карпенко-Карий І. К. «Наталка Полтавка». – С. 274.
- ¹⁹⁹ Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей 14/27. 02. 1904 / Вітчизна. – 1991. – № 5. – С. 172.

- ²⁰⁰ Там само.
- ²⁰¹ Кропивницький М. Л. Лист до В. Б. Антоновича. – 24. 10. 1887. – С. 370.
- ²⁰² Кропивницький М. Л. «За тридцять п'ять літ». – С. 107.
- ²⁰³ Там само. – С. 117.
- ²⁰⁴ Кропивницький М. Л. «За тридцять п'ять літ». – С. 107.
- ²⁰⁵ Кропивницький М. Л. «Спогади про Бобринець і бобринчан». – С. 141.
- ²⁰⁶ Карпенко-Карий І. К. Лист до Б. Д. Грінченка. – 08. 11. 1899. – С. 332.
- ²⁰⁷ Карпенко-Карий І. К. «Наталка Полтавка». – С. 273.
- ²⁰⁸ Кропивницький М. Л. Лист до Б. Грінченка. – 19. 12. 1900. – С. 487.
- ²⁰⁹ Кропивницький М. Л. «Спогади про Бобринець і бобринчан». – С. 137.
- ²¹⁰ Там само. – С. 126; Лист до Б. Д. Грінченка. – 19. 12. 1900. – С. 484.
- ²¹¹ Кропивницький М. Л. Лист до Л. О. Яновської. – 19. 10. 1901. – С. 489.
- ²¹² Кропивницький М. Л. Лист до Б. Д. Грінченка. – 23. 04. 1897. – С. 459.
- ²¹³ Кропивницький М. Л. Лист до М. М. Аркаса. – 08. 02. 1899. – С. 472.
- ²¹⁴ Кропивницький М. Л. «Спогади про Бобринець і бобринчан». – С. 128, 132.
- ²¹⁵ Кропивницький М. Л. Лист до Л. О. Яновської. – 24. 10. 1901. – С. 490.
- ²¹⁶ Кропивницький М. Л. «Спогади про Бобринець і бобринчан». – С. 122, 231.
- ²¹⁷ Садовський М. К. Мої театральні згадки. 1881–1917 / Загальна редакція та вступна стаття Максима Рильського. Примітки І. Піскуна. – К., 1956. – С. 164, 184.
- ²¹⁸ Маруся К. [О. Кониський] Критичний огляд української (руської) драматичної літератури / Русалка. – 1866. – 7 лют. – Ч. 6. Цит. за: Українська преса. Т. 2. – С. 370.
- ²¹⁹ Кропивницький М. Л. «За тридцять п'ять літ». – С. 44, 117.
- ²²⁰ Кропивницький М. Л. Лист до М. М. Аркаса. – 16. 02. 1899. – С. 474.
- ²²¹ Садовський М. К. Мої театральні згадки. – С. 32.
- ²²² Старицький М. П. Лист до М. Ф. Комарова. – жовтень, 1897. – С. 573.
- ²²³ Кропивницький М. Л. «За тридцять п'ять літ». – С. 110.
- ²²⁴ Кропивницький М. Л. Лист до А. В. Маркович. – 11. 10. 1880. – С. 296.
- ²²⁵ Дубровський В. Московсько-український словник. – К., 1918. – С. 347.
- ²²⁶ Карпенко-Карий І. К. «Записка...». – С. 281.
- ²²⁷ Карпенко-Карий І. К. Лист до М. П. Старицького. – 08. 10. 1884. – С. 290.
- ²²⁸ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/V.
- ²²⁹ Карпенко-Карий І. К. Лист до І. Я. Франка. – 01. 03. 1888. – С. 272.
- ²³⁰ жанровий підзаголовок комедії «Суєта».
- ²³¹ Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. – 25. 03. 1898. – С. 326; «Суєта», «Житейське море» – жанрове визначення п'єс.
- ²³² Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. – 16. 03. 1897. – С. 316.
- ²³³ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/XIII.
- ²³⁴ Там само. IV/III; «Суєта», III/VIII.
- ²³⁵ Карпенко-Карий І. К. «Суєта», I/IV.
- ²³⁶ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», IV/I.
- ²³⁷ Там само. II/V.
- ²³⁸ Карпенко-Карий І. К. «Суєта», I/V, III/IV.
- ²³⁹ Там само. «Суєта», III/VIII.
- ²⁴⁰ Карпенко-Карий І. К. Лист до Б. Д. Грінченка. – 08. 11. 1899. – С. 332.

- ²⁴¹ Карпенко-Карий І. К. «Записка...». — С. 281.
- ²⁴² Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. — 25. 02. 1898. — С. 326; «Житейське море», II/XIII.
- ²⁴³ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/V.
- ²⁴⁴ Там само. IV/I.
- ²⁴⁵ Карпенко-Карий І. К. Лист до М. Ф. Комарова. — 07. 12. 1904. — С. 346; «Житейське море», II/XIII; «Суєта», III/VIII.
- ²⁴⁶ Карпенко-Карий І. К. «Суєта», II/VII, ремарка.
- ²⁴⁷ Карпенко-Карий І. К. «Записка...». — С. 287.
- ²⁴⁸ Карпенко-Карий І. К. «Чортова скала», I/XI–XII, ремарки.
- ²⁴⁹ Там само. II/X, ремарка.
- ²⁵⁰ Там само. II/X.
- ²⁵¹ Там само. IV/III.
- ²⁵² Карпенко-Карий І. К. «Бондарівна», III/XIII.
- ²⁵³ Карпенко-Карий І. К. «Чумаки», IV/I.
- ²⁵⁴ Карпенко-Карий І. К. Лист до В. Лукича-Левицького. — 03. 10. 1892. — С. 308.
- ²⁵⁵ Карпенко-Карий І. К. Лист до М. П. Старицького. — 08. 10. 1884. — С. 291.
- ²⁵⁶ Там само.
- ²⁵⁷ Там само.
- ²⁵⁸ У першій публікації п'єси Я. Г. Кухаренка «Чорноморський побит» список дійових осіб подається у формі «дієві люде». — «Основа». — СПб., 1861, ноябрь—декабрь. — С. 6.
- ²⁵⁹ Карпенко-Карий І. К. Лист до М. П. Старицького. — 08. 10. 1884. — С. 296.
- ²⁶⁰ Карпенко-Карий І. К. «Записка...». — С. 287.
- ²⁶¹ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», III/III.
- ²⁶² Карпенко-Карий І. К. Лист до І. І. Тобілевич та М. І. Тобілевич. — 01. 08. 1903. — С. 341.
- ²⁶³ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/V.
- ²⁶⁴ Старицький М. Лист до Ц. О. Білилиловського. — жовтень, 1897. — С. 566.
- ²⁶⁵ Франко І. Я. Літературні письма. [1876] / Зібрання творів. У 50 т. — К. : Наукова думка, 1980. — Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885). — С. 40.
- ²⁶⁶ Франко І. Гергарт Гауптман. Його життя і твори. Смерть Альфонса Доде. Перші розділи «Парижа» Е. Золя. Голос Золя в справі Дрейфуса [1898] / Зібрання творів. У 50 т. — К. : Наукова думка, 1981. — Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). — С. 148.
- ²⁶⁷ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», III/VIII, кінцева ремарка, що описує німу сцену.
- ²⁶⁸ Карпенко-Карий І. К. «Бурлака», ремарка IV/XI.
- ²⁶⁹ Карпенко-Карий І. К. Лист до М. П. Старицького. — 08. 10. 1884. — С. 294.
- ²⁷⁰ Карпенко-Карий І. К. Лист до Ф. Д. Краснюка. — 28. 11. 1894. — С. 309.
- ²⁷¹ Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. — 18. 06. 1904. — С. 343.
- ²⁷² Карпенко-Карий І. К. Список дійових осіб до п'єси «Чортова скала».
- ²⁷³ Карпенко-Карий І. К. Лист до М. П. Старицького. — 08. 10. 1884. — С. 296.
- ²⁷⁴ Кропивницький М. Л. Лист до А. Ю. Тесленка. — 09. 10. 1903. — С. 496.

- ²⁷⁵ Старицький М. П. Лист до М. П. Заньковецької. – 27. 09. 1892. – С. 509.
- ²⁷⁶ Франко І. Я. Передмова [до видання Уільям Шекспір. Юлій Цезар. Переклад П. О. Куліша... У Львові, 1900] / Зібрання творів. У 50 т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 32. : Літературно-критичні праці. – С. 201.
- ²⁷⁷ Карпенко-Карий І. К. «Підпанки», V.
- ²⁷⁸ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», I/I.
- ²⁷⁹ Карпенко-Карий І. К. Лист до М. П. Старицького. – 08. 10. 1884. – С. 290.
- ²⁸⁰ Старицький М. П. Лист до редакції газети «Приазовский край». – січень, 1895. – С. 538.
- ²⁸¹ Старицький М. П. Лист до М. К. Заньковецької. – січень, 1891. – С. 489.
- ²⁸² Старицький М. П. Лист до редакції газети «Заря». – 05. 05. 1884. – С. 471.
- ²⁸³ Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей, 19. 12. 1904 / Вітчизна. – 1991. – № 6. – С. 167.
- ²⁸⁴ Карпенко-Карий І. К. «Суета», III/VIII.
- ²⁸⁵ Карпенко-Карий І. К. Лист до М. П. Старицького. – 08. 10. 1884. – С. 290.
- ²⁸⁶ Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. – 25. 02. 1897. – С. 314.
- ²⁸⁷ Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей, 26. 07. 1904 / Вітчизна. – 1991. – № 6. – С. 164.
- ²⁸⁸ Карпенко-Карий І. К. Лист до Ф. Д. Краснюка. – 28. 11. 1894. – С. 309.
- ²⁸⁹ Карпенко-Карий І. К. «Записка...». – С. 284.
- ²⁹⁰ Там само.
- ²⁹¹ Карпенко-Карий І. К. «Судженої конем не об'їдеш», дія III, перша ремарка.
- ²⁹² Карпенко-Карий І. К. «Підпанки», дія V.
- ²⁹³ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/XIII; «завісу дали пізно» – «Житейське море», II/XIII; «підняття завіси» – «Житейське море», IV/IV; «Суета», I/XI; «Суета», IV/XVIII.
- ²⁹⁴ Карпенко-Карий І. К. «Наталка Полтавка». – С. 278.
- ²⁹⁵ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», IV/IV.
- ²⁹⁶ Карпенко-Карий І. К. «Чортова скала», перша ремарка п'єси. Термін «кін» фіксується вже у першій публікації п'єси Я. Г. Кухаренка «Чорноморський побит». – «Основа». – СПб., 1861, ноябрь-декабрь. – С. 17. Ремарка першої яви другої дії: «Вид на кону той самий». У кінці тому, де подається «Обьяснение неудобопонятных южнорусских слов», содержащихся в 11-й и 12-ой книжке «Основы», дається пояснення: «кін, род[ительный падеж] – кона – сцена». – С. 4.
- ²⁹⁷ Карпенко-Карий І. К. Лист до П. Г. Житецького. – 15. 12. 1897. – С. 322.
- ²⁹⁸ Карпенко-Карий І. К. «Розумний і дурень» IV/III.
- ²⁹⁹ Карпенко-Карий І. К. «Наймичка» V/I.
- ³⁰⁰ Там само. V/IV.
- ³⁰¹ Там само. V/V.
- ³⁰² Там само.
- ³⁰³ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», IV/VII, III/VI.
- ³⁰⁴ Там само. II/V, II/IX, III/III; «перша куліса» – «Чортова скала», дія IV, перша ремарка.
- ³⁰⁵ Карпенко-Карий І. К. «Безталанна» I/VII.
- ³⁰⁶ Карпенко-Карий І. К. «Бондарівна», дія I.

- ³⁰⁷ Старицький М. «Талан», I; I/I; I/ X; I/XI; I/XIV; I/XVI; I/XVII.
- ³⁰⁸ Старицький М. Лист до І. Я. Франка. — вересень, 1898. — С. 602.
- ³⁰⁹ Словарь української мови. — Т. 2. — С. 348.
- ³¹⁰ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», III/VI; лист до Н. І. Тобілевича. — 25. 02. 1897. — С. 315.
- ³¹¹ Карпенко-Карий І. К. «Суета», II/VIII, ремарка.
- ³¹² Карпенко-Карий І. К. «Безталанна» I/IV.
- ³¹³ Карпенко-Карий І. К. «Чортова скала», дія IV, перша ремарка.
- ³¹⁴ Там само.
- ³¹⁵ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», IV/VII, III/VI; «Записка...»; лист до Н. І. Тобілевича. — 25. 02. 1897. — С. 315.
- ³¹⁶ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», I/V, II/I; «Суета», II/VII; «Суета», II/VII; «Суета», III/VIII; «Наталка Полтавка»; Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей 01. 13. 04. 1904 / Вітчизна. — 1991. — № 5. — С. 173.
- ³¹⁷ Карпенко-Карий І. К. «Суета», III/VIII.
- ³¹⁸ Карпенко-Карий І. К. «Лиха іскра поле спалить і сама щезне», I/I; «Сава Чалий», I/I.
- ³¹⁹ Карпенко-Карий І. К. «Сава Чалий», II/I.
- ³²⁰ Карпенко-Карий І. К. «Записка...». — С. 287.
- ³²¹ Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей 7. 01. 1904 / Вітчизна. — 1991. — № 5. — С. 171.
- ³²² Карпенко-Карий І. К. «Чортова скала», IV/I.
- ³²³ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/I, II/XII.
- ³²⁴ Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. — 25. 02. 1897. — С. 315.
- ³²⁵ Карпенко-Карий І. К. Лист до В. Лукича—Левицького — 03. 10. 1892. — С. 308; «Житейське море», III/III, III/VI.
- ³²⁶ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», IV/IV.
- ³²⁷ Карпенко-Карий І. К. «Суета», II/VII, ремарка.
- ³²⁸ Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей 7. 01. 1904 / Вітчизна. — 1991. — № 5. — С. 172.
- ³²⁹ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/II.
- ³³⁰ Там само. IV/I.
- ³³¹ Карпенко-Карий І. К. «Суета», I/IV.
- ³³² Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. — 25. 01. 1904. — С. 342.
- ³³³ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/XII.
- ³³⁴ Там само. II/VIII.
- ³³⁵ Карпенко-Карий І. К. Лист до М. К. Заньковецької і М. К. Садовського. — 11. 06. 1887. — С. 298.
- ³³⁶ Там само.
- ³³⁷ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», IV/VI.
- ³³⁸ Там само, II/XIII.
- ³³⁹ Там само, II/VI.
- ³⁴⁰ Там само. IV/V.
- ³⁴¹ Карпенко-Карий І. К. «Суета», II/VII.
- ³⁴² Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей 7. 01. 1904 / Вітчизна. — 1991. — № 5. — С. 172.

- ³⁴³ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/XIII.
- ³⁴⁴ Карпенко-Карий І. К. «Чортова скала», дія III, ява IV, ремарка.
- ³⁴⁵ Карпенко-Карий І. К. «Записка...».
- ³⁴⁶ Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей 7. 01. 1904 / Вітчизна. – 1991. – № 5. – С. 171.
- ³⁴⁷ Там само.
- ³⁴⁸ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/XIII.
- ³⁴⁹ Там само. II/XIII.
- ³⁵⁰ Там само. – список дійових осіб.
- ³⁵¹ Там само. II/XIII.
- ³⁵² Там само.
- ³⁵³ Карпенко-Карий І. К. Лист до М. К. Вороного. – 07. 02. 1898. – С. 324.
- ³⁵⁴ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/XIII.
- ³⁵⁵ Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. – 25. 01. 1904. – С. 342.
- ³⁵⁶ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/IV.
- ³⁵⁷ Карпенко-Карий І. К. «Наталка Полтавка». – С. 273.
- ³⁵⁸ Карпенко-Карий І. К. Лист до І. Франка. – 01. 03. 1888. – С. 299.
- ³⁵⁹ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море» – список дійових осіб, II/VI, III/VII; «Наталка Полтавка».
- ³⁶⁰ Карпенко-Карий І. К. Лист до Товариства акторів. – 04. 02. 1897. – С. 311.
- ³⁶¹ Карпенко-Карий І. К. Лист до Б. Д. Грінченка. – 08. 11. 1899. – С. 332; «Житейське море», III/VI.
- ³⁶² Карпенко-Карий І. К. «Наталка Полтавка». – С. 275.
- ³⁶³ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», III/V.
- ³⁶⁴ Карпенко-Карий І. К. Лист до Б. Д. Грінченка 08. 10. 1897. – С. 320.
- ³⁶⁵ Франко І. [Рецензія] Dr. Gustave Cohen. Geschichte der Inscenierung im geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frank Reich / Зібрання творів. У 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 37: Літературно-критичні праці (1906–1908). – С. 406.
- ³⁶⁶ Кропивницький М. Л. Лист до М. Ф. Сумцова. – 25. 07. 1906. – С. 514.
- ³⁶⁷ Карпенко-Карий І. К. Лист до П. К. Саксаганського. – 14. 03. 1898. – С. 327.
- ³⁶⁸ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», III/VI.
- ³⁶⁹ Там само. I/XI, III/II; Лист до М. К. Заньковецької і М. К. Садовського. – 11. 06. 1887. – С. 298.
- ³⁷⁰ Карпенко-Карий І. Я. «Житейське море», I/XI.
- ³⁷¹ Карпенко-Карий І. К. «Записка...» – С. 279.
- ³⁷² Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», III/II; «Наталка Полтавка».
- ³⁷³ Карпенко-Карий І. К. Лист до В. Лукича-Левицького. – 27. 11. 1890. – С. 304.
- ³⁷⁴ Карпенко-Карий І. К. Лист до М. І. Тобілевич. – 01. 08. 1903. – С. 341; «Наталка Полтавка».
- ³⁷⁵ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», IV/I.
- ³⁷⁶ Там само. III/I.
- ³⁷⁷ Там само. III/VIII.
- ³⁷⁸ Карпенко-Карий І. К. «Суєта», II/VII.

- ³⁷⁹ Там само. I/IV.
- ³⁸⁰ Карпенко-Карий І. К. «Наталка Полтавка». – С. 275.
- ³⁸¹ Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. – вересень, 1897. – С. 319.
- ³⁸² Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. – 16. 03. 1897. – С. 316.
- ³⁸³ Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. – 18. 06. 1904. – С. 343.
- ³⁸⁴ Карпенко-Карий І. К. «Суєта», I/IV; «Суєта», II/VII.
- ³⁸⁵ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/VIII.
- ³⁸⁶ Там само. I/IX.
- ³⁸⁷ Карпенко-Карий І. К. Лист до І. Я. Франка. – 01. 03. 1888. – С. 299.
- ³⁸⁸ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», I/I.
- ³⁸⁹ Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. – 25. 02. 1898. – С. 326.
- ³⁹⁰ Франко І. Я. Наша театральна мізерія [1905] / Зібрання творів. У 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 35: Літературно-критичні праці (1903–1905). – С. 363.
- ³⁹¹ Народний театр / Нива. – 1865. – Ч. 1. Цит. за: Українська преса. Т. 2. – С. 313.
- ³⁹² Франко І. Я. Русько-український театр (Історичні обриси) / Зібрання творів. У 50 т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895). – С. 305.
- ³⁹³ Франко І. Я. До історії українського вертепу XVIII ст. [1906] / Зібрання творів. У 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 36: Літературно-критичні праці (1905–1906). – С. 172.
- ³⁹⁴ Франко І. [Рецензія] Hermann Reich. Der mimus. Ein litterar-entwickelungs geschichtlicher versuch / Зібрання творів. У 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 37: Літературно-критичні праці (1906–1908). – С. 118.
- ³⁹⁵ В. Д. Р. [Василь Ільницький]. Руський театр [Рецензія на постановку «Наталки Полтавки», «Сватання на Гончарівці» та інших п'єс] (Допис з Тернополя) / Нива. – 1865. – Ч. 17,18. Цит. за: Українська преса. – С. 335.
- ³⁹⁶ Франко І. Я. Русько-український театр (Історичні обриси) / Зібрання творів. У 50 т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895). – С. 335.
- ³⁹⁷ Франко І. Я. Руський театр у Галичині [1885] / Зібрання творів. У 50 т. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 26: Літературно-критичні праці (1876–1885). – С. 365.
- ³⁹⁸ **. Руський театр [рецензія на комедію «Пан Довгонос»] / Нива. – 1865. – Ч. 14. Цит. за: Українська преса. Т. 2. – С. 331.
- ³⁹⁹ Франко І. Я. Наш театр [1892] / Зібрання творів. У 50 т. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 28: Літературно-критичні праці (1890–1892). – С. 286.
- ⁴⁰⁰ Франко І. Я. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). Драми і комедії. Том. 1. [1897] / Зібрання творів. У 50 т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). – С. 11.
- ⁴⁰¹ Кропивницький М. Л. Лист до О. М. Куліш. – 12. 03. 1896. – С. 452.
- ⁴⁰² Франко І. Я. Русько-український театр (Історичні обриси) / Зібрання творів. У 50 т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895). – С. 314–315.
- ⁴⁰³ Там само. – С. 328.
- ⁴⁰⁴ Франко І. Я. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. / Зібрання

творів. У 50 т. — К. : Наукова думка, 1984. — Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). — С. 396.

⁴⁰⁵ В. Д. Р. [Василь Ільницький]. Руський театр [Рецензія на постановку «Наталки Полтавки», «Сватання на Гончарівці» та інших п'єс] (Допис з Тернополя) / Нива. — 1865. — Ч. 17,18. Цит. за: Українська преса. Т. 2. — С. 333.

⁴⁰⁶ Т. А. Руський театр [рецензія на п'єси «Мертвець-збитошник», «Сватанне напомацки», «Голоден і влюблен», «Підгіряне» / Нива. — 1865. — Ч. 11. Цит. за: Українська преса. Т. 2. — С. 326.

⁴⁰⁷ Франко І. Я. Михайло П[єтрович] Старицький [1902] / Зібрання творів. У 50 т. — К. : Наукова думка, 1982. — Т. 33: Літературно-критичні праці (1900–1902). — С. 265.

⁴⁰⁸ Франко І. Я. Русько-український театр (Історичні обриси) / Зібрання творів. У 50 т. — К. : Наукова думка, 1981. — Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895). — С. 311.

⁴⁰⁹ Денис з-над Серету [Василь Ільницький]. Драматургічні замітки / Правда. — 1867. — Ч. 9. Цит. за: Українська преса. Т. 2. — С. 464.

⁴¹⁰ Кропивницький М. Л. Лист до О. М. Куліш. — 12. 03. 1896. — С. 452.

⁴¹¹ Там само.

⁴¹² Кропивницький М. Л. Лист до Б. Грінченка. — 19. 12. 1900. — С. 487.

⁴¹³ Старицький М. П. Лист до М. Ф. Комарова. — квітень, 1892. — С. 501.

⁴¹⁴ Карпенко-Карий І. К. Лист до Н. І. Тобілевича. — 02. 03. 1901. — С. 337.

⁴¹⁵ Карпенко-Карий І. К. Лист до І. Я. Франка. — 01. 03. 1888. — С. 299.

⁴¹⁶ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», I/V.

⁴¹⁷ Там само.

⁴¹⁸ Карпенко-Карий І. К. Лист до П. Г. Житецького. — 15. 12. 1897. — С. 322.

⁴¹⁹ Карпенко-Карий І. К. «Житейське море», II/V.

⁴²⁰ Там само. III/VI.

⁴²¹ Карпенко-Карий І. К. Лист до Товариства акторів. — 04. 02. 1897. — С. 313.

⁴²² Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей 7. 01. 1904 / Вітчизна. — 1991. — № 5. — С. 172; 26. 07. 1904 / Вітчизна. — 1991. — № 6. — С. 163.

⁴²³ Карпенко-Карий І. К. Лист до Б. Д. Грінченка 08. 10. 1897. — С. 320.

⁴²⁴ Карпенко-Карий І. К. Лист до своїх дітей, 19. 12. 1904 / Вітчизна. — 1991. — № 6. — С. 167.

ПРОБЛЕМА ДИТЯЧОГО ФІЛЬМУ: ІСТОРІЯ ОДНОГО ОБГОВОРЕННЯ

У статті розглянуто підходи до проблеми створення дитячих фільмів в Україні наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр.; публікується протокол засідання комісії, яка на початку січня 1931 р. обговорювала це питання в Київському державному інституті кінематографії.

Ключові слова: дитячий фільм, режисер, педагогіка, інститут кінематографії.

В статье рассмотрены подходы к проблеме создания детских фильмов в Украине в конце 1920-х – начале 1930-х гг.; публикуется протокол заседания комиссии, которая в начале января 1931 г. обсуждала этот вопрос в Киевском государственном институте кинематографии.

Ключевые слова: детский фильм, режиссер, педагогика, институт кинематографии.

In this article creation problem dealing with the films for children are investigated in Ukraine in the period from the end of 1920th up to the beginning of 1930th. The protocol of the commission that discussed the problem in Kiev State Institute of cinematography at the beginning of January, 1931 is published.

Key words: film for children, producer, pedagogics, institute of cinematography.

Радянська влада завжди приділяла значну увагу вихованню засобами кіно не тільки дорослої аудиторії, а й підростаючого покоління. Робилося це зовсім не випадково, адже діти набагато легше піддаються впливу, а відтак і формуванню певних світоглядних засад (зрозуміло, в той час – комуністичних). Особливо посилилися пропагандистські заходи (в тому числі й засобами кіно) наприкінці 1920-х – у 1930-х роках, що стало прямим наслідком посилення тоталітарних тенденцій у радянському суспільстві.

«Щоб виховати робітничо-селянські маси молоді в дусі соціалістичних устремлінь, прилучити ці шари суспільства до свідомої участі в процесі перебудови нашого господарства, громади, побуту, – необхідно розгорнути не лише мережу культосвітніх установ, але й використати для цієї мети

абсолютно всі засоби культурного й політичного впливу на маси, отже – і кіно», – зазначав журнал «Кіно»¹.

Однак ідея знімати фільми спеціально для юнацької (чи, власне, й для дитячої аудиторії) наприкінці 1920-х рр. викликала ще певні дискусії, під час яких звучали й думки про недоцільність створювати «спеціалізовані» фільми. Мотивувалося, зокрема, це тим, що «є взагалі добрі художні кінокартини. Такі фільми можуть задовольнити дорослого та й юнака, їх також можна використати, щоб впливати на молодь»².

Як показало майбутнє, фільми для молодіжної та дитячої аудиторії знімати просто необхідно. Інша річ, що в Радянському Союзі кінострічки мали спрямування, що, м'яко кажучи, далеко не завжди відповідало загальнолюдським цінностям. Відповідно й тематична спрямованість цих фільмів мала «цілком виникати із завдань виховання нової людини й доби соціалістичної реконструкції»³. Результатом такого виховання мала стати, насамперед, людина «класово комуністично загартована» і лише потім – «озброєна світовою наукою й технікою», «новим фізкультурним побутом»⁴.

Та, попри характерні для того часу класові підходи, нерідко звучали й думки, що не втратили актуальності й у наш час: «А між тим, щодня говорили, спостерігали негативний вплив на дітей кінопродукції для дорослих, відчували брак спеціальної продукції для дітей, відчували й на своїх дітях шкідливий вплив вулиці й таких фільмів, як „Акули Нью-Йорка“, „Дитина базару“, „Королева лісів“ і інших, що насичені мордобоем, підколюванням та різними сексуальними моментами. Спостерігали й нічого не робили. <...> Давно пора було б нашим науковим інституціям зайнятися справою вивчення дитячого глядача, дитячого сценарію, фільму»⁵.

Зрозуміло, що тогочасні «мордобій, підколювання та різні сексуальні моменти» нині виглядають просто смішними, зважаючи на ті, сказати б, телепередачі, що дивляться щодня наші діти...

Увага до дитячого кінематографа починає зростати десь з кінця 1920-х рр. «Питання дитячого фільму лише тепер почало обговорюватися педагогічною громадськістю, та й то лише міста Києва. Лише тепер намічено канву шкільної тематики й зроблено поодинокі принципові настановлення в галузі дитячого фільму, а чітких перевічених засад ми ще не маємо», – зауважував В. Левчук⁶.

Сказане вище значною мірою стосується й низки засідань з обговорення згаданої проблематики, одне з яких відбулося 4 січня 1931 р. Найбільш імовірно, що вони стали наслідком рішення ЦК КП(б)У, відповідно до якого 25% продукції тресту «Українфільм» мало б припадати саме на дитячі фільми⁷. Тож спеціально з Харкова до Києва для участі в обговоренні проблеми дитячого фільму приїхала, як тоді модно було називати, бригада.

«Бригада, притягнувши до роботи т. Довженка, проф[есора] Соколянського й місцевий актив дитячого фільму, накреслила провести роботу

на [Київській] кінофабриці, з педагогічним активом і громадськістю, у [Київському] кіноінституті, – повідомляв журнал «Кіно». – Перша зустріч бригади відбулась в атмосфері самокритики з боку дирекції, робітників художнього цеху [Київської кінофабрики]. Жодних заперечень не викликали факти нехтування режисерів роботою над дитячим фільмом, недооцінювання з боку дирекції дитячих фільмів»⁸.

У своєму виступі О. Довженко зауважив, що визначальним критерієм на кінофабриці у оцінці дитячих фільмів поки що є власні уподобання; закликав провадити роботу зі створення дитячого фільму на більш чітких педагогічних засадах, адже створення фільму для дітей – робота значно відповідальніша, ніж зйомки кінострічки для дорослих ⁹.

Відомий педагог І. Соколянський наголосив, що для того, аби знати, яким має бути фільм для дітей, насамперед слід знати сучасну дитину, точніше – людину в процесі свого розвитку. «Коли ж розшифрувати для практичного здійснення формули „людина в процесі свого розвитку“, то дитина, як поняття віку, з притаманними їй лише біологічними властивостями, не характерна для сучасного піонерського активу, що на сьогодні в міру своїх сил бере участь у всій культурно-політичній роботі країни. А тому дитячий фільм повинен бути насичений нашою дійсністю, в ньому треба ставити всі політично-культурні проблеми, уникнути сміху, розваг як самоцілі. Соціально корисні елементи фільму мусять діяти й після сеансу. Показати роботу піонер[ських] організацій під проводом комсомолу, партії, а не знищувати цей провід, дитячу самодіяльність, як це було досі в радянських фільмах, цікаво оформляти цей матеріал відповідно дитячому сприйманню – ось найголовніші завдання дитячого фільму»¹⁰. Реалізувати такі завдання, за професором І. Соколянським, можна лише озброївшись знанням марксистської педагогіки.

Одне з наступних засідань (протокол якого подається) відбулося 4 січня 1931 р. у Київському державному інституті кінематографії, наступне мало бути в Театрі ім. І.Франка.

Зауважимо, що проблематика дитячого фільму 1930-х рр. досліджувалася головним чином за радянської доби. Зокрема, цій проблематиці присвячено підрозділ в «Історії українського радянського кіно»¹¹, який містить чимало цінної інформації, але, природно, як і вся згадана колективна праця, був пропущений крізь відповідну ідеологічну призму.

Тож пропонується публікація зовсім не претендує на вичерпність, її мета – простежити підходи до означеного питання в певній історичній проміжок. Одним із досить плідних напрямів дослідження означеної проблематики може стати не лише об'єктивний аналіз фільмів, а й більш активне звернення до архівних документів, що до певної міри дає змогу простежити появу та більш комплексно проаналізувати закономірності та особливості дитячого фільму в контексті тогочасних реалій.

**Протокол засідання бригади Народного комісаріату освіти УСРР у справі
обговорення питання про дитячий фільм**

4 січня 1931 р., м.Київ

П р и с у т н і: Пр[едставник] Інституту педагогіки НКО проф[есор] [І. П.] СОКОЛЯНСЬКИЙ, пр[ацівни]к НКО тов. БАБЕНКО, пр[ацівни]к Центральної ради позашкільного виховання тов. ІГНАТОВИЧ, пр[ацівни]к Досвідної¹² педагогічної станції тов. ТРЕТЬЯКОВ, пр[ацівни]ки дит[ячих] театрів тт. НОВИКОВ, ДІЄВА [І. С. Деєва], ОМЕЛЬЧЕНКО, д[иректо]р Київської кінофабрики тов. [П. М.] КОСЯЧНИЙ, д[иректо]р Київського інституту кінематографії тов. [М. І.] ХАРИТОНОВ, зав[ідувач] навчальної частини Київського кіноінституту тов. [О.] БОРЗАКОВСЬКИЙ, зав. художнього факультету [Київського державного] інституту кінематографії тов. [С. М.] ДРАГОМАНОВ, директор [Музично-драматичного] інституту ім. М.Лисенка тов. [С. М.Романюк], режисер Київської кінофабрики тов. [О. П.] ДОВЖЕНКО, зав[ідувач] відділу кадрів тресту «Українфільм» тов. [С. Л.] МОНАСТИРСЬКИЙ, пр[ацівни]к шкільної секції ТДРФК¹³ тов. СОБУЦЬКИЙ, пр[ацівни]-к Муз[ично]-драм[атичного] інституту тов. [С. М.] ТКАЧЕНКО, декан робітфаку при Київському кіноінституті тов. [М. А.] ПРИСЯЖНЮК, зав[ідувач] сценарної майстерні при Київській кінофабриці тов. [О. Є.] КОРНІЙЧУК; тт. МАРКУШИН, [О. І.] СОЛОМАРСЬКИЙ, [О.] СКРИПНИЧЕНКО та студенти і робітфаківці Київського інституту кінематографії.

Головує тов. БАБЕНКО.

С л у х а л и: Інформацію директора Київської кінофабрики тов. **КОСЯЧНОГО** про стан та роль дитячого фільму в кінематографії на сьогоднішній день.

Значивши про роль та значення в сучасний момент дитячого фільму як могутнього чинника в справі виховання дітей, тов. Косячний підкреслює, що такого стану, в якому є справа з дитячим фільмом на сьогодні, надалі допустити не можна. Київська кінофабрика вважає, що питома вага, яка припадає на дитячий фільм, політосвітній та шкільний, повинна становити 25%. Це той злам, якого рішуче треба зроби.

Ми зараз стоїмо напередодні утворення невеличкої фабрики дитячого фільму. Нам для цього треба поновити контингент наших сценаристів, редакторів, які забезпечили б виконання н[аших] програм в галузі дитячого фільму. На сьогодні цих кадрів ми не маємо. Наша режисура недостатньо озброєна. Повстає питання про перекваліфікацію; на нашу думку, в такий спосіб доведеться утворити таку інституцію, яка б на ходу утворила відповідні умови для роботи на наступний рік.

Що ж повинен зроби [Київський] кіноінститут? Кіноінститут до кінця п'ятирічки не випустить ні одного інженера. І оскільки на сьогодні ця

справа в кіноінституті стоїть на мертвій точці, і кіноінститут цієї справи не обмірковує, перед нами повстає велике завдання – утворення цього року наукової бази – науково-дослідчого кінематографічного інституту, про що вже йде багато розмов. Ми мали формально право організувати такий інститут ще півтора року тому, але справу гальмує відсутність належних кадрів. Отже, про утворення цих кадрів нам і слід сьогодні тут висловитися та обмінятися думками. Питання про дитяче кіно повинне мати відповідне місце в н[ашій] повсякденній роботі, й обмежитись роботою лише науково-дослідчого інституту неможливо. Треба зв'язатися ще з науковими організаціями поза Києвом. Проблемі кадрів ми надаємо величезної ваги і, щоб не зіпсувати н[ашої] роботи, нам треба йти правильним шляхом – шляхом педагогічної роботи. Ми робимо зараз певні кроки і втягуємо до цієї роботи художню, педагогічну, ідеологічну громадськість, завдання якої – одверта допомога в цій справі.

Для обговорення справи про дитячий фільм ми провели вже багато засідань, диспутів. Вони надзвичайно корисні, й Київський кіноінститут, виховач майбутніх наших кіноробітників, повинен взяти в справі утворення дитячого фільму саму широку участь.

Директор кіноінституту тов. ХАРИТОНОВ: Виявляючи ролю [Київського] кіноінституту в справі утворення дитячого фільму, одночасно треба сказати і про установку сценарних курсів при інституті. Курси працюють лише декілька тижнів і не мають ще певного учбового пляну і учбових програм. У справі підготовки кадрів для дитячого фільму була деяка спроба ще в колишн[ьому] Одеському кінотехнікумі. Вона була випадкового характеру. Це була спроба одного зі студентів к[іно]технікуму, якому ніхто в цьому не допомагав. Після того, як справа акторського та режисерського ухилів провалилася (екранний відділ було закрито), це питання цілком занепало. В червні місяці за ухвалою НКО ми приступили до розробки н[аших] учбових плянів.

Обміркування проєктів цих плянів ми перенесли на виробництво. Тут було багато диспутів, зокрема про ухил на режисерському відділі режисерів-постановщиків дитячого фільму, та повстало питання, як же провадити роботу в цьому напрямкові, як уточнити профіль фахівця, на якому році навчання відокремлювати режисера дитячого фільму: на другому чи на третьому році? Це ще на сьогодні в інституті остаточно не вирішено, оскільки ми ще не вийшли зі стадії організації інституту. Диференціація матиме місце в н[аших] остаточно пророблених плянах і програмах, що в найближчий час ми кінчаємо опрацьовувати їх. Отже, тоді ми це питання будемо ще обговорювати на широких студентських, виробничих нарадах, у пресі тощо. Я маю відомості, що ми зможемо забезпечити виробництво кадрами лише на 10%, й чи є рація з цих 10% відокремлювати ще кадри для роботи з дитячого, учбового, навчального та ін. фільмів. Я погоджуюся

з тов. Косячним, що треба перейти на шлях перекваліфікації і тоді лише підготувати фахівців дитячого фільму. Треба визнати, що становище дуже важке, немає відповідних викладачів, немає досить озброєних режисерів дитячого фільму, й повстає питання – хто ж буде виховувати н[аших] майбутніх фахівців? Нам доведеться, поруч з учбовою роботою н[ашого] інституту, розгорнути роботу науково-дослідчого інституту – готувати кадри для кадрів; в такий спосіб утворювати відповідну базу для виховування майбутніх фахівців дитячого фільму. Наш стан ускладнює ще й те, що на виробництві немає контрольних цифр. Це гальмує розгорнення н[ашої] учбової роботи, наступних кадрів до інституту.

Остання нарада директорів вишів у Харкові винесла пропозицію, щоб протягом найближчих тижнів виробництва вже закінчили складання контрольних цифр. Ось тоді ми станемо на пляновий шлях роботи.

Директор [Музично-драматичного] інституту ім. Лисенка тов. Романюк: Перед нами стоїть величезна програма. Ця справа пройшла поза увагою НКО. Виробничники не цікавляться роботою нашого інституту та негативно ставляться до наших студентів. Ми намагалися, щоб Дитячий театр взяв на стаж двох наших студентів. З великими труднощами взяли лише одного. Приклад минулого року показав, що треба вимагати від НКО більш актуальності. Між [Київським] кіноінститутом та Муз[ично]-драм[атичним] інститутом повинен бути міцний зв'язок, а між тим, на практиці ми маємо явища, коли призначена двічі з працівниками кіноінституту спільна нарада не відбулася тому, що представники кіноінституту не з'явилися. Отже, наш намір мати зв'язок з робітниками кіноінституту не мав успіху.

Кіноінститут повинен поєднати деякі роботи з Муз[ично]-драм[атичним] інститутом, а місце для роботи знайдемо ми. Шкода, що я раніш не знав, що буде така нарада. Я прошу бригаду утворити таку нараду і в нашому інституті.

Слово надається представникам Муз[ично]-драматичн[ого] технікуму та Соцвиху. Виявляється, що такі представники не з'явилися, а тому ухвалено про це довести до відому НКО.

Режисер [Київської] кінофабрики тов. ДОВЖЕНКО: Я бажав би висловитися після слова тов. Монастирського, але оскільки мені надано слово зараз, я буду говорити про студентів кіноінституту і прошу студентів не приймати всього, що я скажу, за образу.

Сьогодні, коли ми з професором Соколянським прийшли до кіноінституту, проф[есор] Соколянський був дуже здивований, та ніяк не міг уявити собі, щоб художній інститут, у якому виховують робітників мистецтва, перебував у такому бруді. Невже у керівників інституту та студентства немає змоги утримувати приміщення в такому вигляді, як це личить художньому вишу? Це ж формує психіку студентства. Я пригадую, що на з'їзді худож[ньо]-політ[ичних] рад тов. Воробйов, виступаючи з доповіддю про вирішення

проблеми кадрів, підкреслив, що ми маємо інститут кінематографії, де вчаться діти робітників та селян. Що ж зможе відповісти той же тов. Воробйов, коли ці [діти] робітників та селян скажуть: «А де ж ті самі заходи, які б сприяли інституту, щоб він нас випустив справжніми фахівцями?» Ми добре знаємо, що більша частина студентства в себе вдома не має нормальних житлових умов, а кіноінститут продовжує <слово нерозб.> житло – гуртожиток, а тому дефекти щодо тісноти не повинні впливати на їх психіку. Я підкреслюю ще раз, що я наголосив тут це питання на цій нараді в присутності бригади, оскільки тут серед нас є дуже авторитетна людина – професор Соколянський, який до цього підходить як педагог з боку педагогічних заходів для справжнього виховання студентів худ[ожнього] вишу – майбутніх кінофахівців.

Переходячи до складання учбових програм інституту, ми спостерігаємо таке, що педагогічний склад інституту в цій галузі нічого не зробив, адміністрація метушиться між Правлінням та відділом кадрів [тресту «Українфільм»], дбаючи про ці програми. Ми дійшли до висновку, що викладання спеціальних дисциплін ми мусимо взяти в свої руки, але, перш за все, треба проробити учбові програми. Ми констатуємо, що майже всі фахівці, які можуть нам допомогти, і яких слід неодмінно використати для роботи в інституті, а, в першу чергу, для складання програм, перебувають зараз поза Києвом, у профвідпустках, відрядженнях тощо. Я ще раз вношу пропозицію, щоб у максимально короткий термін повернути режисуру, щоб ми мали можливість проробити ці програми як слід, погодивши їх з дирекцією, відділом кадрів тощо. Ось лише тоді можливо буде щось зробити. Ми ще не знаємо, чи композиція кадру є окрема дисципліна, а для викладання композиції кадру інститут викликає спеціально з Москви тов. Бохонова.

Для забезпечення нормальної роботи інституту треба поремонтувати будинок.

Щодо проблеми утворення відповідного дитячого фільму, то я гадаю, що не слід повторюватися по цілій низці питань. Я сигналізую, що ця справа в інституті вирішується ще поки механічно. Треба обов'язково утворити в інституті катедру педагогіки, бо ми, кіноробітники, по суті, є педагоги, і така катедра матиме значення не лише для вивчення педагогічної дисципліни, а буде ще й чинником для виховавчої роботи н[аших] майбутніх кінофахівців, завдання яких також і виховування маси кіноглядачів.

В яких умовах зараз працюють курси кіномеханіків (350 чол.)? Це ті культуртрегери, які фактично являються помічниками режисерів. Треба визнати, що вони працюють за таких умов, що в них готують халтурників. Робота в кіно це є ненормальний процес конструкції. Очевидно, що коли ми ставимо проблеми як слід, то треба в найкоротший термін повернути до Києва потрібних режисерів, засісти на два тижні для розробки програм

і таким чином перетворити інститут в справжній художній виш. Я звертаю особливу увагу зав[ідувача] відділу кадрів тресту [«Українфільм»] – брати ставку не на кількість, а на якість н[аших] кадрів.

Зав. відділу кадрів тресту [«Українфільм»] тов. МОНАСТИРСЬКИЙ: Партконференції, XVI з'їзд партії, всі партпленуми загострюють увагу й надають великої ваги проблемі підготовки кадрів. Зокрема, й бригада НКО, й н[аші] окремі товариші цьому питанню приділяють теж багато уваги. Партз'їзд дав відповідне настановлення, щоб не на словах, а в житті провадити роботу по підготовці кадрів.

Чим же пояснюється, що до цього часу в галузі дитячого фільму майже нічого не зроблено? Я повинен інформувати бригаду, що відділ кадрів тресту «Українфільм» існує лише чотири місяці, і від н[аших] центральних органів ми в справі утворення дитячого фільму не одержали нічого. Треба, щоб т[овариші], які сьогодні тут висловлювалися, допомагали нам в н[ашій] повсякденній роботі. Я не погоджуюсь з тов. Харитоновим і не знаю, де він взяв цифру 10%, якою лише, нібито, ми можемо бути забезпечені фахівцями. Нам треба зробити максимум для утворення дитячого фільму. Тов. Довженко обіцяв нам свою допомогу. Отже, нехай за рахунок тих можливостей, що в нас є на сьогодні, він нам допоможе в н[ашій] повсякденній роботі. При участі всіх наших фахівців ми зможемо виконати ті завдання, які ми поставили перед собою.

Представник шкіл[ьної] секції ТДРФК тов. СОБУЦЬКИЙ: Ми шукаємо весь час винних у тому, що до цього часу питання про утворення справжнього дитячого фільму залишено проблематичним. Треба з'ясувати, хто саме повинен працювати над утворенням такого фільму. Слід вважати за аксіому, що опрацьовувати це питання треба шкільним колективом.

З боку виробничих органів достатньої уваги не було надано тій частині педагогів, що вже два роки б'ються в цій справі, і замість допомоги в деякій мірі ми зустрічали лише байдуже ставлення. Якщо цього року питання про політехнізацію втягло всю увагу відповідальних органів, то чому вони не допомагали два роки тому?

Наросвіта та «Українфільм» досі ще не створили справжнього фільму. Дітям демонструють [такі] фільм, як «Акули Нью-Йорка» тощо. Фільми, що їх дають для клубів, в своїй більшості теж не відповідають вимогам сучасності. Я вважаю, що в дитячий сектор при худполітраді кінофабрики треба влити молоді сили з робітфаківців, студентів кіноінституту і шкільних діячів. За допомогою всієї н[ашої] суспільності ми цю справу зворушимо. Ми вже накреслили деякі заходи. Отже, ми певні, що переводячи роботу в такий спосіб, ми матимемо справжній дитячий фільм для дитячого кіна.

Представник Досвідно-педагогічної станції тов. [ТРЕТЬЯКОВ]: «Українфільм» збудував інститут кінематографії. Проблема кадрів зв'язана з проблемою дитячого кіна. Ця справа саботується щороку. ВУФКУ висовує

тематичні пляни. Вони охоплюють деякі дитячі фільми. Симптоматично, що цього пляну не виконують майже зовсім, і справа про дитячий фільм регресує. В минулому році ця справа перебувала в кращих умовах. Як же можна плянувати справу фільмування дитячих фільмів без плянів? Педагогічна рада в Харкові пляна розробила й надіслала його до тресту «Українфільм», а коли ми прийшли до тресту, то дві години шукали там цього пляна, поки його знайшли. Коли ж ми порадили надрукувати його, нам в тресті запропонували прийняти гідропатію. В справі утворення дитячого фільму «Українфільм» розпочав щось робити, але якість продукції не задовольняє нас. Багато грошей витрачають марно, бо сценарії ідуть на полицю. Голова тресту «Українфільм» тов. Воробйов каже, що кіногромадськість не досить озброєна, й допомогти йому не може, але це невірно; тов. Воробйов не знає, що близько 15 статтів надруковано в справі дитячого фільму. Цілком вірна думка тов. Довженка, що кіноінститут є дитина «Українфільму», й його слід поставити як слід. Науково-дослідчої роботи інститут не веде, в галузі дитячого фільму теж нічого не робить. За навчальними плянами курсу кінополітосвітньої роботи немає. Треба негайно дати студентам, з першого курсу, більше знаннів за дитячий фільм, якнайшвидше кінофікувати викладачів, обумовити виконання наших плянів чіткими формами соцзмагання.

Представник Муздрамінституту ім. Лисенка тов. ТКАЧЕНКО: Наші директори театрів, щоб забезпечити себе кадрами, абсолютно нічого не зробили. Вони мають за це також відповісти поруч з вишами, які дбають про випуск кадрів. Директори театрів мають надію на «самотек», вони гадали, що до них кадри самі прийдуть. Тепер вони примушені звертатися за статистами до студентства, а раніш вони з ними зовсім не вважали за потрібне розмовляти у себе в своїх кабінетах.

Одному з наших студентів вони запропонували 40 крб на місяць, тоді коли цей студент одержує стипендію значно більшу, і цілком природньо, що він відмовився працювати. Коли ж треба людей для «масовки», вони звертаються до студентів. Я певний, що через декілька місяців ці директори піднімуть галас: дайте кадри, але про виші ніхто з них не цікавиться та ніхто не приходить до вишів, щоб закріпити студентів.

НКО затвердив прийом студентів в н[аш] інститут 35 осіб, тоді коли н[аш] виш не має попереднього ступеня (курсів). Прийом студентів до інституту не задовольняє нас. Ми примушені приймати людей неперевіраних. Прийом дає можливість випустити 2-3 фахівці, а така кількість нас кадрами не забезпечить.

Отже, треба запропонувати директорам н[аших] театрів більш зацікавитись вишами, поставити більшу частину наших мистецьких вишів в такі умови, як індустріяльні, внести певні зміни щодо платні, щоб більш зацікавити людей.

Директор Київського ТЮГу тов. НОВИКОВ: Я запитую товаришів, чи зупинилися ми до цього часу на справі художнього виховання молодих кадрів? Справу художнього виховання, як певного чинника, ми не розуміємо.

Ми нічого не зробили щодо загальної установки. Ця установка така, що 25% всіх фільм повинні бути для дітей. Не меншу частину н[аших] мистецьких вишів треба направити по цьому шляху. Що зробив інститут ім. Лисенка в цій справі? Він запропонував нам взяти студента, що ще рік тому скінчив інститута, а тепер десь працює за продавця в крамниці. Цей товариш висловив побажання працювати лише за головного режисера, а цього доручити ми йому не можемо, бо не ознайомлені з ним – може, він за ляборанта не може працювати.

Був ще другий випадок, коли нам запропонували ще одного студента, й тут вже дійсно наша провина. Я це цілком визнаю. Ми не встигли оформити цю справу.

Справа виховання дітей є серйозна галузь н[ашої] роботи. Дати фільм для дітей багато важче, ніж для дорослих. Ми за те, щоб такі катедри утворити по всіх художніх технікумах і вишах, а також підготувати кадри викладачів. Нам потрібні гарні дитячі сценарії. За постановою НКО треба збільшити мережу лялькових театрів, а де ми візьмемо керівників?

Ніяких тут дискусій не може бути. Нам треба негайно перейти до практичної роботи. Треба визнати, що до цього часу ми не як слід поставилися до виховання н[аших] дітей. Надалі цю роботу треба поліпшити.

Зав. художнього факу [Київського кіноінституту] тов. ДРАГОМАНОВ: Коли ми хочемо розв'язати справу для дітей, я ставлю перед собою питання: чи ми вже розв'язали це питання тут у нас, в інституті, для дорослих? Певних програм ми ще в інституті не маємо. Ми лише намагаємо якусь лінію; нам треба за три роки збудувати інститут і, разом з цим, дати кадри робітників на культурному фронті, в той час, коли ми ще самі без досвіду. Будуючи наші пляни, ми не знали, на скільки років їх поширити. Треба неодмінно перебудувати приміщення для н[ашої] школи.

На Всеукраїнській виробничій нараді винесли побажання організувати катедру кінематографії при всіх ІНО, бо кіно є могутнє знаряддя для виховання мас. Тут треба також і сказати про н[аші] взаємовідносини з н[ашими] виробничниками. Нам треба готувати кадри, і у нас немає кадрів для кадрів, бо деяких товаришів виробництво не відпускає. Тут сидить тов. Корнійчук, він це ствердить. Треба, щоб звільнили від роботи на виробництві деяких н[аших] товаришів для роботи у нас, інакше ми матимемо в нас великий зрив.

Науково-дослідчу роботу треба поставити як слід. Не лише в галузі дитячого фільму, а взагалі поставити це питання ширше для виховання кадрів для н[ашої] кінематографії. Мої пропозиції такі: вилучити з виробництва тих

товаришів, які мають здатність для н[ашої] роботи, щільніше зв'язатися в своїй повсякденній роботі з [Музично-драматичним] інститутом ім. Лисенка.

Зав. робітфаку при кіноінституті тов. ПРИСЯЖНЮК: Я хочу звернути увагу, що н[аш] інститут повинен ставити питання про участь його в утворенні дитячого фільму. Наш художній факультет акторів не готує, наші хиби ще полягають в тому, що ми нашу підготовчу роботу не обговорюємо як слід. На художньому факультеті бракує цілої низки дисциплін, що не дає змоги майбутньому фахівцеві бути також і педагогом, бо він не знає елементарних засад педагогіки й він не справиться з покладеними на нього завданнями. На мою думку, конче потрібно утворити в інституті катедру педагогіки. На художньому факультеті треба утворити дитячий фільм.

Представник НКО професор СОКОЛЯНСЬКИЙ: Ми багато тут чули, що питання про дитячий фільм, про кадри знаходяться в катастрофічному стані, що не все у нас організаційно налагоджено як слід. Ми вступаємо в полосу соціалізму. Ми – організатори політосвітньої роботи; це робота не з дорослими, позашкільна, це робота з дітьми.

Тут і там мова мовиться про кадри. Ми в своїх виступах відокремлюємо, що організація показу для дітей трудніша та серйозніша задача, ніж для дорослих, бо тут самодіяльності ми не маємо, тут людина перебуває в процесі розвитку. Тут підхід і шляхи в галузі мистецтва – особливі. Будівання фільму, театру, роботи в театрі – це педагогічна робота, але художніми засобами.

Ми констатуємо, що в інституті немає гарного громадського ґрунту, не мобілізовано громадської думки, немає контролю громадськості. Ознаки радянської установи – це організаційність, а в кіноінституті її немає. Треба сказати, що покажчиком справжньої організаційності для кіноінституту може бути касарня. Там червоноармійці можуть показати нашим студентам свою організаційність. В нашій неорганізованості ми головним чином обвинувачуємо саме студентство. Для будівання соціалізму нам потрібні кадри. Нам тут директор кіноінституту тов. Харитонов назвав цифру 10%. Цифра, яка свідчить про те, як ми повинні ставитись уважно до тої невеликої кількості н[аших] майбутніх мистецьких фахівців. Треба одверто сказати, що надалі так ставитись до справи виховування мистецьких кадрів неможливо. Ваша зовнішність нам показує, як у Вас тут переводиться педагогічна робота. Ми на це звернули свою увагу тому, що ця зовнішність для рад[янської] установи має величезне значення. Ваша неохайність – це покажчик внутрішньої побудови В[ашого] життя. Мистецтво, як педагогічний засіб, не використовується. Для будівання дитячого кіна майже нічого не зроблено, гадають, що це не трудна справа, в той час, коли витрачають марно гроші та художні сили на такі дитячі фільми, як «Білочка» з абсолютною ідеологічною пустопорожністю. У нас є великий

майстер кіна Довженко, можна сказати, всесвітній майстер. Він вже два роки дбає про виховування кінокадрів і фільмарів дитячого кіна. Він уявляє собі велике значення педагогіки для режисера. Педагогічна освіта потрібна і тут, в інституті, щоб студент мав можливість уявити собі, що він готується до суспільної роботи. Отже, студенти – майбутні педагоги, й Вам потрібно ознайомитися з елементами педагогіки.

Тов. ДІЄВА – керівник Київського ТЮГу: Я маю вражіння, що ніхто не знає, що це за такий ТЮГ, а ТЮГ вже існує два роки. Ми дуже дорожимо н[ашими] кадрами. До цього часу вони дуже обмежені, ми увесь час працювали у підпіллі. До нас не надсилали тих, хто бажав працювати, а надсилали придатних людей. Керівники вишів не цікавляться, куди вони надсилають студентів, ніхто не цікавиться, щоб студентів закріпити за театром.

На практику нам студентів не надсилають. Ми висловили бажання мати свій фабзауч, нам не допомогли. Треба, щоб бригада звернула увагу на те, що директори вишів нашим театром не зацікавилися.

Тов. ПОНОМАРЕНКО – студент сценарних курсів: Раніш, ніж розпочинати сценарій, сценарист повинен з'ясувати, які фільми потрібні для дітей. Тем для цього є багато, можна показати, яку участь діти приймають в перевиборах Рад, яку роботу переводять у себе в школі, тощо. Кажуть, що немає людей, які б написали сценарій для дітей. Тут треба зупинитися на умовах, в яких працюють сценарні курси. В н[ашій] аудиторії немає столів, ми місяць тому не записували лекцій. По аудиторіях ходять сторонні особи. Плянів учбових ми не маємо. На курсах вчать багато ударників, робкорів, поміж них є багато корисних людей. На курси ніхто уваги не звертає. Нам кажуть, що з нас, курсантів, нічого не буде, але ми поборемо всі перешкоди. Деякі товариші вже розпочали писати сценарії. Наслідки вже є. Треба, щоб на наших курсах наші викладачі розв'язували справу про дитячий фільм.

ПАБАТ – студент кіноінституту: Ще під час прийому до інституту директор кіноінституту тов. Харитонов звертав нашу увагу на те, що треба виділити фахівців для утворення дитячого фільму. У нас режисерська група велика. Треба нам дати окремі лекції з галузі дитячого фільму.

Ми збираємося піти на виробниче навчання, з 10 січня у нас перерва. Ми зовсім не підготовлені, щоб реагувати на те, щоб у нас на селі в кіно давали б справжній фільм для дітей. Ось чому ми не можемо допомогти в цій справі.

Режисер Дніпропетрівського театру ОМЕЛЬЧЕНКО: На Україні є п'ять ТЮГів. Здебільшого там зовсім немає художніх керівників, а там, де вони є, то це керівники з чужою психологією для дітей. Репертуар перебуває в катастрофічному стані. Діти 16 років вже добре розбираються й щось від нас вимагають.

Більш за все актор може виховатися в дитячому театрі, й туди треба

надсилати на практику студентів. Театральна робота серед дітей не відповідає нашим вимогам. В справі виховування дітей ТЮГи мають величезне значення, а ми даємо дітям такий фільм, як «Акули з Нью-Йорка». Фабзаучів в ТЮГах, на мою думку, не слід утворювати. Ми на сьогодні в театрах не маємо для цього досить авторитетних кваліфікованих людей.

Зав. навчальної частини кіноінституту тов. БОРЗАКОВСЬКИЙ: Є в нас багато дефектів, що їх не видно, але вони дуже болючі. Нам треба кінофікувати наших педагогів і в цій справі НКО повинен нам допомогти. Для педагогізації наших кадрів треба утворити в інституті катедру педагогіки з певним комплексом дисциплін. За нашими учбовими плянами ми це передбачали. Щодо оплати акторів у дитячому театрі, то таку ж саму тенденцію ми намічаємо в кіно. Питання про дитячий фільм треба поширити в двох напрямках: ігровий і неігровий фільм і навчальний фільм для школи. НКО треба поставити питання про методику побудови шкільного фільму. Треба зв'язатись з кінокомісією марксо-ленінової катедри та з нею ув'язати свій плян роботи.

Тов. МОРДУХОВИЧ – студент кіноінституту: Треба, щоб студентство знало про наслідки роботи цієї бригади. Вже не раз пробуджували кіногромадськість, але зламу ніякого не помічалось. У нас в інституті старші курси виховної ролі не мають. Утворення катедри педагогіки – недоцільно. Дитячий фільм відокремлювати не слід. Діти приймають велику участь у всіх галузях нашого будівництва, треба налагодити зв'язок з іншими художніми вишами та використати їх досвід.

Тов. МАРКУШИН: Наша кінофабрика нерационально використовує фахівців. В робочих плянах фабрики на цей рік немає жодного дитячого фільма. Вся система роботи тресту «Українфільм» перебуває під впливом комерційних настроїв. Немає серйозної проробки питань.

КОРНІЙЧУК – зав. сценарної майстерні [Київської кінофабрики]: Ми в справі готування кадрів орієнтуємося на кіноінститут і сценарні курси. На мої запитання, чи мають студенти кваліфікуватися в напрямку дитячого фільму, вони мені одверто кажуть, що для цього не слід вчитися у виші. З такими шкідливими думками треба повести уперту боротьбу.

До цього часу ми ще не знаємо, з якого курсу ми будемо кваліфікувати студентів по лінії дитячого ухилу. Цю справу треба форсувати.

Тов. ДОВЖЕНКО: Я цілком підтримую намір студентів, коли вони мають бажання працювати над великими фільмами, але до цього треба дійти поступово.

Орієнтація на широку роботу – це вірна думка, але не треба думати, що робота над дитячим фільмом – це вузька робота.

У нас такого критичного стану, як тут деякі товариші висловлювалися, немає, але є загострення н[аших] вимог. Ми більше вимагаємо. Це не повинно негативно впливати на студентські настрої та породжувати

упадництво в роботі. Ми знаходимося в періоді реконструктивної доби. Вчора на зборах з педагогами ми їм сказали, що ми почали наступ на В[аш] фронт. Ми, кіноробітники, наступаємо фронтом на В[аших] дітей. Вимагаємо Вашого співробітництва. Ми тут акцентуємо, що треба забути, що режисер є лише виконавець сценарія. Різниця між нашим радянським режисером і закордонним полягає в тому, що закордонний режисер є лише виконавець сценарія та професіонал, а наш, радянський, виявляє клясову психологію, він в широкому слові є педагог і робітник для мільйонів. Отже, база окремих педагогічних дисциплін і буде для нас тим матеріалом, на якому будемо будувати нашу роботу.

Тов. БАБЕНКО: Тут нам тов. Довженко висловив свою думку, й його відповідь дуже цікава. Вона клясична, й наслідки цього ми почуватимемо. Робітник кіна, каже тов. Довженко, є робітник для мільйонів, і це цілком вірно. Ще до революції видатний вчений Пирогов сказав, якщо бажаєш гарно поставити свою справу, прислужайся народу. Треба педагогізувати громадськість.

Тов. Мордухович не правий. Питання про педагогізацію – це не лише питання, що стосується викладачів, Це стосується всіх активістів, партійців, профробітників, політробітників. Виховувати ми починаємо людей <слово не читається>, а перевиховуємо ми тепер також і дорослих.

Ось чому питання про педагогізацію наших кадрів сьогодні так гостро повстає.

Щоб ми мали можливість виконати завдання щодо підготовки кадрів, які перед нами повстають, ми це питання ставимо на обговорення широких нарад по всіх інститутах, і тут ми з'ясовуємо, як будувати профілі вишів, ухили, навчальні пляни, програми. Всі ці питання нам треба розв'язати негайно.

Для обговорення питання про дитячий фільм на 5/І скликано широку нараду в Театрі ім. Івана Франка. На цю нараду ми Вас всіх закликаємо.

*ЦДАВО України. – Ф.1238. – Оп.1. – Спр.238. – Арк.670-679. Машинопис.
Копія*

¹ Васютинський В. Кіно й молодь / В. Васютинський // Кіно. – 1929. – № 1. – С. 3.

² Там само.

³ Мускін В. Наше соціальне замовлення ВУФКУ : (Після Всеукраїнської наради в справах дитячого кіно і театру) / В. Мускін // Кіно. – 1930. – № 7. – С. 15.

⁴ Там само.

⁵ Собуцький Н. Дитяче кіно й громадськість / Н. Собуцький // Кіно. – 1931. – № 4. – С. 7.

⁶ Левчук В. Зрушимо з місця справу дитячого кіно / В. Левчук // Кіно. – 1929. – № 23/24. – С. 5.

⁷ Скрипниченко О. На зламі / О. Скрипниченко // Кіно. – 1931. – № 3. – С. 2.

⁸ Там само.

⁹ Там само.

¹⁰ Там само.

¹¹ Дитяче кіно // Історія українського радянського кіно. – К. : Наукова думка, 1987. – Т. 2. 1931–1945. — С.97–104.

¹² Так у тексті.

¹³ Товариство друзів радянського фото і кіно.

ПЕРСОНАЛІЇ

**ВАСИЛЬ ГОГОЛЬ-ЯНОВСЬКИЙ –
УКРАЇНСЬКИЙ ДРАМАТУРГ ПОЧАТКУ ХІХ СТ.**

Спираючись на доступні сьогодні матеріали, автор простежує сімейний родовід Миколи Гоголя і намагається вперше у мистецтвознавстві осмислити вплив сімейного середовища останнього, зокрема творчості батька-драматурга на формування мистецької особистості великого письменника.

Ключові слова: літературно-історичні дослідження, артистичне обдарування, родовий патріотизм.

Опираясь на доступные сегодня материалы, автор прослеживает семейную родословную Николая Гоголя и пытается впервые в искусствоведении осмыслить влияние его семейной среды, в частности творчества отца-драматурга на формирование творческой личности великого писателя.

Ключевые слова: литературно-исторические исследования, артистическая одарённость, родовой патриотизм.

Basing on accessible for today materials, the author examines Nikolai Gogol's genealogy and tries for the first time ever in Art Study to grasp the influence of a family surrounding on forming creative personality of a great writer.

Key-words: literary and historical researches, artistic endowments, patrimonial patriotism.

Микола Васильович Гоголь, 200-літній ювілей якого широко святкували багатотисячні шанувальники його таланту, є одним із найскладніших, найнепередбачливіших і найпарадоксальніших письменників. На його творчості виростили не лише світові літературні романтики й реалісти, а й загальновідомі авангардисти – М. Булгаков і С. Беккет, Д. Джойс і Ф. Кафка. Літературна доля М. Гоголя потрясає своїм драматизмом і суперечностями, роздвоюючи часто і його творчість, і його свідомість. У життєво-літературному таланті митця часто проявлялися світоглядні дворянсько-патріархальні позиції сповідального тону. Адже він сам неодноразово на цьому наголошував: «для мене нет жизни вне моей жизни».

Ще донедавна родовід Миколи Гоголя фактично був закритим. Окремі дослідження життя і творчості письменника навіть починалися просто з петербурзького періоду, не беручи до уваги цілих дев'ятнадцять юнацьких років, у які саме відбувалось формування особистості майбутнього генія. На даний час із згаданим періодом можна ознайомитись у літературно-історичних дослідженнях М. Поповича «Микола Гоголь», 1989 р., у серії «Уславлені імена», Т. Чухліба «Козацьке коріння Миколи Гоголя», 2009 р., у серії «Невідома Україна», у публіцистичних роздумах П. Загребельного «Думки наррозхрист», 2008 р., та інших.

Генетичне коріння М. Гоголя сягало сплавів українських хліборобів і звияжців, духовенства і кобзарів¹. Його соціальний стан, родинне коріння і атмосфера домашнього побуту нового дворянства були ґрунтом для формування художнього стилю письменника, ознаками якого стали – гоголівська мова, сатира, гумор, пейзаж і гоголівська манера створення життєво-переконливих характерів, зрештою, його артистизм. Позитив письменника, його світлий трагікомедійний сміх вигартовувався на народній кобзарській філософії та на ґрунті народної сміхової культури. Хоч у роду його багато видатних постатей і родів, це гетьмани П. Дорошенко, Є. Гоголь, І. Скоропадський, і навіть виявлено перетин із Іваном Мазепою.

У характері письменника – епатажна поведінка, розіграші та провокації, апостольський аскетизм, уміння творити навколо себе легенди. М. Гоголь входить у наше життя, тільки-но ми навчимося читати. П. Загребельний зауважує, що, висловлюючись по-сучасному, він письменник «найвищою мірою політичний як в усьому ним створеному, так і в нездійсненному, але заповіданому нам. І тут він для нас не кінчається ніколи»².

Крім того, М. Гоголь мав артистичне обдарування, його постійно супроводжували різноманітні розіграші, вміння пародіювати, несподівано придумані про себе історії. Він виконував багато ролей на сцені Ніжинського гімназійного театру, пробував вступити на сцену Петербурзького Александринського імператорського театру. І все це ніскільки не дивує, адже у юнака був талановитий мистецький родовід: бабуся письменника Тетяна Семенівна, з родини Лизогубів, прекрасно малювала, мати – Марія Іванівна мала чудовий голос й акторські здібності і разом з батьком Василем Опанасовичем Гоголем-Яновським з успіхом виступала на сцені Кишинького домашнього театру.

У дні мистецького дитинства Гоголя сучасники називали Кишинці «малоросійськими Афінами часів Гоголя-батька». Кишинецький маєток належав відомому і багатому поміщикові Дмитрові Трошинському. Відставний сановник, Дмитро Прокопович Трошинський мав великий авторитет не тільки при імператорському дворі, а й серед українського дворянства. Як більшість синів «козаків-вельмож», Д. Трошинський навчався у Києво-Могилянській академії, потім служив писарем у Миргородській полковій

канцелярії, перебував у штабі російських військ у Молдавії, де на нього звернув увагу князь Олександр Безбородько і забрав юнака з собою до столиці. Завдяки своїм здібностям і вмінню складати державні папери, О. Безбородько постійно був однією з перших осіб при дворі імператриці Катерини II, був її секретарем і доповідачем в усіх справах. Саме він і влаштував Д. Трошинського на посаду статс-секретаря імператриці. При Павлі I Д. Трошинський став сенатором і президентом Головного поштового управління, згодом обіймав досить високі посади при Олександрові I, а в 1806 році вийшов у відставку і майже назавжди поселився у с. Кибинці, по суті, перетворив його на тогочасну культурну столицю країни. У дім Трошинського постійно з'їжджалося освічене дворянське панство не тільки Полтавської, а й сусідніх губерній. Український вельможа був великим меценатом і благодійником, підтримував здібних митців і студентів родом з України. Він виклопотав М. Гоголеві утримання в Ніжинській гімназії за державний кошт. Він також багаторазово допомагав матеріально і морально М. Гоголю під час перших років його перебування в Петербурзі. «Молодий Гоголь не тільки прислухався до порад свого родича і наставника, а й постійно користувався його бібліотекою, що була однією з найбільших у Російській імперії»³. Помер Дмитро Трошинський 26 лютого 1829 р., похований у Кибинцях у збудованій ним церкві.

У домі часто бували відомі діячі – Яків Маркович, Василь Ломиковський, Володимир Боровиковський, Артем Ведель та ін. Окрім обміну думками з приводу злободенних проблем сучасності, обговорення актуальних суспільнополітичних новин, всі захоплювались картинною галереєю, бібліотекою і особливо маєтковим театром, де часто влаштовувалися музичні вечори і давали вистави.

Ю. Барабаш приходить до висновку, що «родовий патріотизм відіграв свою роль у пробудженні не тільки генеалогічної пам'яті, а й пам'яті історичної, національної, він став складником широкого комплексу тих символів і міфів, котрі визначають один із найважливіших параметрів національної свідомості»⁴.

Загальновизнано, що душею театру Трошинського був Василь Опанасович Гоголь-Яновський, батько Миколи Гоголя, який працював у Кибинецькій садибі управителем маєтку і водночас був головним організатором вистав, режисером, актором і автором п'єс. Василь Опанасович доводився далеким родичем Трошинському (тітка дружини В. Гоголя Анна Косаровська була заміжня за братом Дмитра Трошинського, Андрієм). Серед друзів Д. Трошинського, представників тогочасної інтелектуальної еліти, – Василь Капніст з його сімейством, які були учасниками вистав, брати Матвій та Сергій Муравйови-Апостоли, військовий М. Бестужев-Рюмін, лікар М. Трохимовський і філософ Василь Томара, нерідким гостем у домі бував Полтавський генерал-губернатор Микола Репнін-Волконський. Цей перелік

можна було б збільшити, та слід зауважити, що кожен з цих людей був причетний до родинного кола Гоголя-старшого і, звичайно, певною мірою відігравав неабияку роль у становленні особистості і письменницького таланту М. Гоголя. Лікар М. Трохимовський, у домі якого народився Гоголь, прийняв на свої руки новонародженого Нікошу (саме так у дитинстві батьки називали малого Гоголя), поет і драматург В. Капніст був одним з перших цінителів віршів маленького М. Гоголя й пророчив йому письменницьке майбутнє. Проте найавторитетнішим для юнака був його батько, драматург і керівник театру Василь Гоголь. Сучасники цінували В. Гоголя не лише як письменника і актора, а й як великого жартівника та знавця багатьох веселих історій.

Через творчу діяльність батька Микола вперше увійшов у театральну атмосферу з чарівним дійством театру і полюбив його назавжди. Під наглядом батька вже в юнацькі роки майбутній письменник сам випробовував акторські можливості – на сцені театру Трошинського він виконав роль дячка Хоми Григоровича у батьківській комедії «Простак, или Хитрость женщины, перехитрѣнная солдатом». Надзвичайно зацікавленим, сповненим поваги до сцени є лист М. Гоголя до батька від 22 січня 1824 року з Ніжина, де Гоголь, навчаючись у Ніжинській гімназії, організував студентський театр: «Пришлите мне полотна и других пособий для театра. Первая пьеса у нас будет представлена “Эдип в Афинах”, трагедия Озерова. Ежели можно прислать и сделать несколько костюмов, – сколько можно, даже хоть и один, но лучше ежели бы побольше, так же хотя бы немного денег»⁵.

Пізніше п'єсу «Простак...» М. Гоголь хотів поставити на петербурзькій сцені. Взагалі вважається, що цей твір є єдиним, який дійшов до нас. Вперше п'єса була надрукована у 1862 р. в журналі «Основа» за сприяння та зі вступним словом П. Куліша. Пізніше І. Франко у дослідженні «Русько-український театр» зауважував, що комедія В. Гоголя «з погляду на мову, на характеристику осіб і на щиро український гумор належить до краших явищ в початках нашої нової літератури»⁶.

Разом з І. Котляревським В. Гоголь-Яновський заклав підвалини українського національного професійного театру і зробив вагомий внесок у розвиток нової української драматургії.

В. Гоголь-Яновський (1777–1825) народився в козацькій родині, його батько Панас Дем'янович був писарем полкової канцелярії, а освіту здобув у Києво-Могилянській академії, відповідно мав високий рівень освіченості, вважався мудрою людиною з широкими культурними запитами. Син Василь освіту здобув у Полтавській духовній семінарії, церковнослужителем не став, а продовжити навчання в Московському університеті через фінансову скруту не зміг, тому поповнювати знання доводилося власними силами і самоосвітою. За свідченням його дружини, він був хорошим знавцем

тогочасної як російської, так і зарубіжної літератури, історії, мистецтва, музики, національного фольклору та етнографії.

Відомо, що Василь Опанасович переймався постійним вихованням своїх дітей. «Він не тільки наймав для них вчителів, а й сам опікувався ними»⁷.

За прикладом російських магнатів Д. Трощинський організував приватний маєтковий театр, у якому грали не лише кріпаки, а й дворові люди та окремі високоповажні сусіди (для прикладу родина В. Капніста). В. Гоголь працював не лише управителем великого господарства, а й повинен був розважати хазяїна та його гостей. (Це при тому, що у батьків Гоголя було близько двохсот душ кріпосних селян і понад тисячу десятин землі).

Театральна діяльність В. Гоголя-Яновського значно розширилася після того, як у 1813 році на нього було покладено обов'язки керівника Кибинецького театру. В його завдання входило піклування про репертуар, він сам переписував п'єси і окремі сцени, був постановником, писав музику до пісень і вистав, виступав як акомпаніатор, як актор і залучав до театральної-виконавської праці своїх земляків.

Репертуар театру формувался з п'єс Д. Фонвізіна, Я. Княжніна, В. Капніста, О. Грибоедова. Звичайно, цих п'єс було дуже мало, тому, піклуючись про розширення репертуару, В. Гоголь-Яновський і сам писав драматичні твори. На сьогодні вони майже всі безнадійно втрачені, адже навіть кількість написаних ним п'єс назавжди залишилася таємницею. Окрім «Простака, або Хитрощів жінки, перехитреної солдатом», відомий зміст ще однієї комедії «Собака-вівця», записаної тим самим П. Кулішем зі слів дружини драматурга. Ось її зміст. Солдат, перебуваючи на квартирі у селянина, побачив, що той повів продавати вівцю на ярмарок. Попередньо домовившись, він висилає товариша назустріч селянинові, щоб забрати у нього вівцю. Зустрівши селянина, солдат переконує його, що той веде продавати не вівцю, а собаку їхнього капітана. Солдат, показуючи сіно з-під поли, почав кликати вівцю словами: «Цу-цу», «цу-цу». Звичайно, вівця почала рватися до сіна і до солдата. Селянин завагався, а москаль тим часом усякими химерами почав запевняти селянина, що він помиляється. Більше того – солдат звинуватив селянина у крадіжці, і той, щоб тільки відчепитися, віддав солдатві вівцю ще й копу грошей. Як бачимо, у цьому творі повний вплив форми і змісту українських інтермедій.

Як уже відомо, інша комедія, а саме «Простак...» уперше опублікована була П. Кулішем у 1862 р. Правда, деякі дослідники стверджують, що це єдина публікація гоголівського твору. Наприклад, автор В. І. Мацапура у статті «Полтавський “слід” в українських повістях М. В. Гоголя» так і стверджує: «З цього часу даний текст не перевидавався і є бібліографічною рідкістю»⁸.

Хоч насправді «Простак...» видавався і окремими виданнями, і у збірнику

«Українська драматургія першої половини XIX століття», укладеному В. Шубравським та з його ж вступною статтею (К., 1958)⁹.

Літературознавці часто порівнюють «Простака...» В. Гоголя і «Москаля-чарівника» І. Котляревського, надаючи першість то одному, то другому творів.

Справді, коли прочитаєш ці п'єси, то виявляється не лише спільність сюжетів обох творів, подібність окремих ситуацій та сцен, однаковість манери письменників у змалюванні характерів дійових осіб, а й текстуальний збіг окремих висловів та фраз. Саме тому дослідники довго не можуть встановити, хто з письменників був першоавтором, а хто наслідувачем. Ще й досі питання це лишається відкритим. Зрештою, можливий варіант і оригінальності обох творів. Приблизну позицію висловлюють дослідники П. Лобас та Г. Півторак: «Проте, якщо навіть буде доведено, що комедія “Простака...” створена пізніше, ніж “Москаль-чарівник”, це не зменшить її ролі в розвитку українського красного письменства та українського театру. По-перше, різниця в декілька років не має значення, коли оцінюється весь період становлення нової української літератури й літературної мови; по-друге, поведінка і вчинки персонажів “Простака...” природніші й умотивованіші, ніж “Москаля-чарівника”; по-третє, творчий доробок В. Гоголя-Яновського не обмежується цим водевілем»¹⁰.

І. Котляревський написав «Москаля-чарівника» у 1819 р., а В. Гоголь-Яновський помер у 1825 р., отже й «Простака...» міг з'явитися після «Москаля-чарівника» пізніше щонайбільше на шість років, хоч із записів дружини Василя Гоголя-Яновського довідуємося, що її чоловік «в останні чотири роки тяжко хворів і був зовсім непрацездатний»¹¹.

Крім того, під кінець життя В. Гоголя-Яновського між його родиною і паном Д. Трощинським виникли непорозуміння й неприязнь — «Трощинський тримав себе недоступно»¹², внаслідок чого театральне життя в Кишиневі занепало. Ці аргументи деяким дослідникам дали підставу припустити, що «Простака...» було написано у перший період перебування Д. Трощинського в маетку, між 1809–1913 рр., тобто дещо раніше, ніж розпочав свою драматургічну творчість І. Котляревський.

В. Гоголь-Яновський чудово знав життя свого народу, його побут, мову та пісні. Він один з перших у драматургії показав різнохарактерність стилістики і можливості народно-розмовної мови, довівши придатність її для використання у літературній та сценічній творчості. Навіть імена та характери головних персонажів «Простака...» були запозичені автором з реального життя. Як пише П. Куліш, Д. Трощинський любив оточувати себе блазнями: «У будинку у нього на утриманні, чи на інших умовах, жили чоловік та жінка, Роман і Параска, що належали до вищого лакейства. Цей Роман був смішним лише своїм тугодумством, якому колишній міністр юстиції не міг досить надивуватись»¹³.

Комедії В. Гоголя-Яновського написані загалом у традиційному стилі, що відповідав смакам тогочасного глядача. Переважно теми цих творів – любовні пригоди церковнослужителів – дяка, паламаря чи писаря, які обов’язково розмовляють «вченою мовою», витівки спритного й бувалого москаля. Головними героями цих п’єс часто ставали хитра жінка і дурний чоловік. Сюжетами для подібних комедій правили народні анекдоти й життєві бувальщини. Нескладний розвиток подій, що створює комізм ситуації, деякий примітивізм у змалюванні характерів дійових осіб, певне сатиричне спрямування наближають п’єси В. Гоголя-Яновського до давніх українських інтермедій.

Подібні твердження були підмічені й дослідниками мистецьких процесів того періоду, які робили висновок, що В. Гоголь-Яновський, «використавши загальноприйнятну схему тогочасного водевілю та українських інтермедій, запропонував сміливу й оригінальну власну інтерпретацію взаємин героїв»¹⁴.

Оригінальне трактування характерів персонажів «Простака...» зумовлюється єдністю тематично-ідейного задуму твору. Провідною темою комедії є співчутливе зображення злиденного життя закріпачених селян, змушених віддавати останній хліб на подушне, «щоб прокляті сіпаки не обливали на морозі холодною водою». Автора, як і всю тогочасну прогресивну громадськість, хвилювала ідея – через викривальний сміх викликати співчутливі міркування про незавидну долю жінки в умовах соціальної нерівності на селі. Цей авторський задум розкривається шляхом чіткого розвитку драматичного сюжету: щоб прийняти в гостину коханця-дяка, Параска випроваджує чоловіка на полювання й замість відсутнього хорта дає йому порося. З’являється дяк Хома Гаврилович з характером, відомим для тогочасної творчості. Його образ – це породження наслідувань старих літературних трафаретів, явний слід інтермедійного персонажа, звичайно, його мова переконливо індивідуалізована. Говорить дяк пишномовними висловлюваннями. Та несподівано у хату Параски староста приводить на постій москаля. Повертається з полювання Роман і бідкається, що порося не хотіло ловити зайця. Втручається, зрештою, у розмови солдат. І закінчується комедія тим, що чорта-дяка виганяють з хати і всі разом вечеряють.

Сюжет у п’єсі вибудований чітким розвитком драматичної дії з яскраво визначеними подіями, що становлять послідовну композицію: Параска обманним шляхом виряджає Романа у поле за допомогою свині ловити зайця. Фактично це є яскравою подією, що становить зав’язку твору. Прихід дяка Хоми і подальші ситуації визначають розвиток дії, який включає в себе появу старости Соцького з солдатом, ховання дяка під прилавок та повернення з «полювання» чоловіка Романа. Викриття солдатом задуму Параски становить головну подію, що, без сумніву, є кульмінацією комедійного твору. Вигнання з хати дяка-чорта можна вважати фінальною подією і розв’язкою комедії.

Певні суперечності викликає визначення жанру твору «Простак...». Наприклад, театрознавець П. Перепелиця у передмові до упорядкованої ним збірки «Український водевіль» відносить п'єсу В. Гоголя-Яновського до жанру водевілю, і, справді, «Простак...» має певні ознаки водевільного твору — невеликий обсяг п'єси та мала кількість дійових осіб; в основі сюжету — цікава інтрига з гострими ситуаціями, нагромадження життєвих непорозумінь та випадковостей, в які потрапляють персонажі в родинному побуті; дійові особи виступають як наївні і трохи дивовижні люди: вони широко вірять в уявну складність і серйозність подій, що навколо них відбуваються, та ін.

Проте у «Простакові...» в драматичну дію не уведено пісень-куплетів, що так притаманні водевілям, немає танців та підтанцювок, відсутні граціозні пісеньки з веселими куплетами, які спрямовуються зі сцени до глядачів, відсутні також музичний фінал і текст з обов'язковим зверненням до публіки. Все це дає підстави нам визначити жанр п'єси В. Гоголя-Яновського як комедію. Зрештою, саме це визначення жанру «Простака...» підтримували такі дослідники, як П. Куліш і І. Франко та інші, які навіть надавали переваги «Простакові...» перед «Москалем-чарівником». Думаємо, що насамперед цьому сприяв принцип чіткості сюжету та природа сценічності. «Простакові...» менше притаманні різноманітні водевільні «літературні прикрашання». Хоч сюжет «Простака...» нагадує «Москаля-чарівника», проте деякі дослідники, серед яких і В. Шубравський, відстоюють самотність п'єси батька Гоголя і визначають її жанр як — водевіль: «“Москаль-чарівник” міг бути, звичайно, певним літературним стимулом для В. Гоголя, але шукати певної тотожності ситуацій, образів у цих двох п'єсах <...> не доводиться: написаний на матеріалі дійсного факту водевіль В. Гоголя не повторює “Москаля-чарівника” ні характером конфлікту, ні своїми образами»¹⁵.

У «Простакові...» у порівнянні з «Москалем-чарівником» спостерігаємо нові персонажі, а також по-іншому зумовлено мотивацію вчинків головних дійових осіб. Гоголівські Параска і Роман не є копією Тетяни і Михайла Котляревського.

Природа комізму у персонажів Котляревського яскраво розважально-сатирична, а у Гоголя вона сумна. Мабуть, це початок комізму сина Гоголя «сміх крізь сльози». Зрештою, глядач мимоволі співчуває долі Параски і багатьох її подруг. Гоголівська Параска — молода, дотепна, кмітлива жінка, яка занастала своє життя, бо підкорилася недалекоглядній волі батьків. Якщо у водевілі Котляревського подібний мотив зовсім відсутній, то у Гоголя він стає важливою реалістичною ознакою, головною пропонованою обставиною розвитку конфлікту п'єси і певною мірою умотивовує поведінку усіх персонажів твору. В. Шубравський зауважував: «Якби не ця обставина, важко було б зрозуміти і вчинок Параски, і співчутливе ставлення до неї

з боку солдата. Мабуть, для того, щоб ще більше підкреслити тяжке життя Параски з нелюбом, загострено негативними рисами наділений і образ Романа»¹⁶.

Наскрізною дією гоголівських дійових осіб є низка подій, що зовсім по-іншому трактують його персонажів. Якщо Тетяна з «Москаля-чарівника» приймає і частує Финтика для того лише, щоб поглумитися над ним, то сцени Параски з дяком трактуються як своєрідний протест проти зневаження жіночої гідності.

У гоголівському «Простакові...» не змальовується причина, яка спонукала батьків Параски видати її заміж за недорікуватого Романа. Проте зі слів дружини Василя Гоголя Марії Косяровської можна здогадатися: образ Романа списано із добре відомого лакея у Д. Трошинського, який належав до привілейованого лакейства, і цього, мабуть, було досить, щоб видати за нього заміж їхню доньку. Використовуючи мотиви усної народної творчості про селянина-простака, І. Котляревський змальовує Чупруна не дурником, а хитрим українцем, під простотою якого виявляється лукава простодушність. Він лише вдає з себе простачка, що вірить солдатові. На відміну від Михайла Чупруна гоголівський Роман «багливий гевал», ледащо, з яким марнує свої молоді літа Параска. Недорікуватість Романа та ширість і прямота Параски найбільше виявляються у активних діалогах обох персонажів, сповнених жвавості й експресивності. Для прикладу можна навести розмову Параски й Романа, коли той повертається додому після невдалого полювання:

«Роман: Гля! Заєць! Де він узявся?

Параска: Що ти дивишся, лупаєш?

Роман: Де ти взяла?

Параска: А се ж той, що ковбний приніс.

Роман: Чи справді?

Параска: Буцімто ти й не знаєш?

Роман: Далєбі, і не знаю і не бачив!

Параска: Отже, він притирив його аж до порога.

Роман: Ну, гаразд же! а то я залив би тобі за шкуру сала.

Параска: За віщо?

Роман: Я думав, що ти мене одурила; бо як вийшов у поле і тільки що похилив до Стецькової балки, аж мисливці пруть зайця якраз на мене. Я швидше з мішка ковбного і давай тютюкати во все горло. Заєць же потяг туди, к Чмировій дубині, а ковбний прямо шляхом до села.

Параска: То він навперейми пішов.

Роман: Да, мабуть, так: по тій же тропі і хорт один увязався; а як уже ловив його ковбний, далєбі, не знаю, бо поки я вибрався з балки, то вже ні хортів, ні поросяти не видно було; я ж так ухоркався, поки вибрався із єрипудиної балки, що аж сорочка мокра.

Параска: Да тут хлопці казали, що ковбний піймав його біля Свиридового вітряка.

Роман: Бач, аж де дійшов його мій голубчик! Тепер буде печеня!»¹⁷

На відміну від І. Котляревського, який виводить образ «писаря із города» Финтика, особу, що є чужою в народному середовищі, В. Гоголь збагачує твір новим персонажем з народної глибини – дячком, який залицяється до жінки Романа. Москаль, який з'являється на постій у хату, виконує службову функцію – допомагає Романові та Парасці позбутися гостя-дяка.

Не можна пропустити у п'єсі В. Гоголя-Яновського ще один важливий момент: в умовах зневажливого ставлення до української мови і суперечок навколо її можливостей та права на гідне місце серед інших літературних мов неабияке значення у «Простакові...» мав діалог між Соцьким і москалем на тему української мови, який пізніше переходить у змагання, хто краще заспіває українську пісню. У цьому змаганні перемагають Соцький і Параска. І зрозуміло, що цей епізод автор увів не для того, щоб посміятися з ламаної мови москаля, який хотів порозмовляти з гостинними господарями їх мовою, а як реальну нагоду наголосити задушевність і мелодійність української пісні, самобутність і виразність рідної мови.

В. Гоголь у розвиткові сюжету п'єс був далеко простішим від І. Котляревського. Так, п'єса «Собака-вівця» була, власне, інсценізацією народного анекдоту. Як стверджує М. Зеров, «характеристики дійових осіб у ній не закінчені, анекдотична основа не ускладнюється. Все це ставить Гоголя-батька на одному рівні з автором старих інтермедій»¹⁸.

Можливо, В. Гоголь-Яновський був автором ще кількох п'єс, але до нас вони не дійшли. Його дружина згадувала: «Мой муж писал много стихов и комедий в стихах на русском и малороссийском языке, но сын мой все выпросил у меня, надеясь их напечатать. Он тогда был очень молод, и, верно, они сожжены в Италии вместе с его рукописью, не рассмотря, будучи одержим жестокой болезнью»¹⁹.

Помер цей своєрідний драматург і талановитий письменник у 1825 р. в розквіті творчих сил. Миколі Гоголю тоді виповнилось 16 років. Для нього це було великим горем. У листі до матері від 23 квітня 1825 р. він писав: «Я сперва был поражён ужасно сим известием; однако же не дал никому заметить, что я был опечален. Оставшись же наедине, я предался всей силе безумного отчаяния. Хотел даже посягнуть на жизнь свою...»²⁰

В. Гоголь-Яновський, будучи сином свого часу, увів у свою творчість українського простонародного життя стільки, скільки тодішнє суспільство вимагало для його відтворення. Жарт і пісня для приємного проведення часу – ось і все, що міг тоді шукати письменник в побуті простих людей, у побуті, від якого відвернулися новоспечені українські дворяни. Драматург з почуттям міри, з певним мистецьким смаком відібрав потрібні йому для комедії елементи з простонародного побуту і від першої до останньої сцени у всьому зберіг природність і правдоподібність. Простота викладу, стриманість карикатури, логічність розвитку дії, чіткість композиційної

побудови, переконливість характерів указують на те, що в інших обставинах, при інших вимогах суспільства, збагативши себе необхідними для драматурга знаннями, Гоголь-батько міг би піти значно далі по шляху розвитку письменства і драматургії.

Батько Гоголь відійшов у вічність у ті часи, коли син Гоголь починав робити перші літературні спроби. І можна стверджувати, що батьківські мистецькі здобутки були тим фундаментом, на якому відтворювалися талант і творчі особливості Гоголя-сина. Адже до батька юний Микола був дуже прив'язаний, його захоплювали розповіді, що надихали на подвижницьку і благородну працю на «користь батьківщини, для щастя громадян».

Крім того, сучасники згадували колецького асесора В. Гоголя як винятково чесну людину, мрійливу, добру, м'якодушну і поетичну у своїх прагненнях, яка була щиро обдарована природою і до того ж начитана; як людина карамзінської епохи, він був чутливим до героїв сентиментальних романів. Від батька молодий Гоголь успадкував любов до природи і невгамовної творчості.

У своїх спогадах дружина В. Гоголя Марія Іванівна характеризує чоловіка як людину, наділену природним розумом, художніми здібностями, людину, що любила дітей, природу і поезію. Тому не дивно, що в сина вже з молодих літ вкоренилося прагнення стати літератором. «Схильність до жартів, знання анекдотів й уміння захоплювати їх розповідати – усе це український письменник Василь Гоголь-Яновський передав своєму синові у спадок»²¹.

Вже з молодих літ Микола Гоголь володів рідкісним даром слова – був чудовим оповідачем, який приправляв свої розповіді українським гумором. Пізніше у творчості Микола Гоголь користувався батьковими п'єсами як матеріалом. Інколи це виявлялося навіть у прямому запозиченні окремих реплік та епізодів. Наприклад, у повісті «Майська ніч» п'яний Каленик запевняє: «Ну голова, голова, я сам собі голова», а пізніше свариться з самим головою, звинувачуючи його у тому, «що він обливає водою людей на морозі». Ця жива деталь тодішнього українського побуту, мабуть, із п'єси батька увійшла у синову повість. Адже в «Простакові...» цей вислів звучить з уст Романа. У повісті «Сорочинський ярмарок» епіграфом до розділів, окрім висловлювань з творів Котляревського, Гулака-Артемівського, є три епіграфи з батьківської комедії «Простак...», зокрема в одному звучать слова Параски: «От біда, Роман іде, ... а тепер насадить мені бебехів, да і вам, пане Хомо, не без лиха буде» та ін. Введений у комедії «Простак...» образ дяка-залицяльника дуже часто фігуруватиме в повістях Миколи Гоголя.

М. В. Гоголь пам'ять про «найкращого батька» і «найвірнішого товариша» зберігав усе життя. Образ батька надихав на торування важких шляхів його життя і в хвилини лиха осяював тужливі думки та сподівання.

¹ Див.: Чухліб Т. Козацьке коріння Миколи Гоголя / Тарас Чухліб. — К. : Інформаційно-аналітична агенція «Наш час», 2009.

² Загребельний П. Думки нарозхрист / Павло Загребельний. — К. : Університетське видавництво «Пульсари», 2008. — С. 173.

³ Чухліб Т. Козацьке коріння Миколи Гоголя. — С. 122.

⁴ Барабаш Ю. Вибрані студії / Юрій Барабаш. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — С. 379.

⁵ Вересаєв В. Гоголь в житті ; предисл. Ю. Манна ; комент. Э. Безносова / Систематический свод подлинных свидетельств современников / Викентий Вересаев. — Х. : «Прапор», 1990. — С. 42.

⁶ Франко І. Про театр і драматургію / Іван Франко. — К. : Видавництво Академії наук Української РСР, 1957. — С. 86.

⁷ Чухліб Т. Козацьке коріння Миколи Гоголя. — С. 72.

⁸ Мацапура В. Полтавський «слід» в українських повістях М.В. Гоголя; Зб. : М. Гоголь і Україна / В. Мацапура. — Полтава: «АСМІ», 2009. — С. 68.

⁹ Українська драматургія першої половини ХІХ століття: Маловідомі п'єси / Вступна стаття, підготовка текстів та примітки В. Шубравського. — К. : Державне видавництво художньої літератури, 1958. — С. 29–70.

¹⁰ Лобас П., Півторак Г. Василь Гоголь-Яновський і становлення нової української літературної мови / Петро Лобас, Григорій Півторак // Мовознавство. — К., 1968. — № 3. — С. 64.

¹¹ Вересаєв В. Гоголь в житті. — С. 51.

¹² Там само. — С. 44.

¹³ Там само. — С. 27.

¹⁴ Лобас П., Півторак Г. Василь Гоголь-Яновський і становлення нової української літературної мови. — С. 61.

¹⁵ Шубравський В. Українська драматургія першої половини ХІХ століття / В. Шубравський // Українська драматургія першої половини ХІХ століття: Маловідомі п'єси / Вступна стаття, підготовка текстів та примітки В. Шубравського. — К. : Державне видавництво художньої літератури, 1958. — С. 11.

¹⁶ Там само. — С. 11–12.

¹⁷ Там само. — С. 57–58.

¹⁸ Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. / Микола Зеров. Твори. У 2 т. — К. : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1990. — Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. — С. 21.

¹⁹ Вересаєв В. Гоголь в житті. — С. 28.

²⁰ Там само. — С. 52.

²¹ Чухліб Т. Козацьке коріння Миколи Гоголя. — С. 84.

Микола ДІБРОВЕНКО

**П'ЄСИ М. ГОГОЛЯ В РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКИХ ТРУПАХ
(40 – 60-ті роки ХІХ ст.)***

На великому джерельному матеріалі автор простежує сценічну історію п'єс М. Гоголя в російсько-українських трупах на Лівобережній і Південній Україні і частково у польсько-українських трупах на Правобережній Україні, зокрема в Києві у 30–60-х роках ХІХ ст., характеризуючи гру М. Щепкіна, К. Соленика, Л. Млотковської та інших тогочасних російсько-українських видатних акторів.

Ключові слова: російсько-українська трупа, гоголівський репертуар, прем'єри вистав, сценічний реалізм.

На объемном материале многих источников автор прослеживает сценическую историю пьес Н. Гоголя в русско-украинских труппах на Левобережной и Южной Украине и частично в польско-украинских труппах на Правобережной Украине, в частности в Киеве, в 30–60-х годах ХІХ ст., характеризуя игру М. Щепкина, К. Соленика, Л. Млотковской и других русско-украинских выдающихся актеров того времени.

Ключевые слова: русско-украинская труппа, гоголевский репертуар, премьеры спектаклей, сценический реализм.

Due to a great crystal material the author examines the history of N. Gogol's plays in Russian and Ukrainian playing companies on the left bank of Ukraine, its Southern part and partially Polish and Ukrainian companies on right bank, in Kyiv in 30-60s years of the 19th century, analyzing the acting play of M. Schepkin, K. Solenyk, L. Mlotovska and other outstanding Russian and Ukrainian actors of that time.

Key-words: Russian and Ukrainian playing companies, Gogol's repertoire, performance premiere, stage realism.

* Автор цієї статті – український театрознавець Микола Федотович Дібровенко (1901–1988), кандидат мистецтвознавства (з 1950 р.). Закінчив у 1930 р. Харківський державний університет, а в 1934 р. – аспірантуру при Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка (нині – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого). У 1947–1952 рр. працював мо-

Багатющу мистецьку спадщину залишив нам Микола Гоголь, великий майстер-реаліст. У своєму «Ревізорі» він рішуче зігнав зі сцени неправдоподібно «добросесних» героїв водевілів і мелодрам, які всупереч істині «приборкували» порок у кріпосницькому суспільстві. «Я уявляю, в якому дивному непорозумінні буде наш нащадок, наважившись шукати наше суспільство в наших мелодрамах. Бреше безсовісно наша мелодрама <...> Ради Бога, дайте нам російських наших характерів, нас самих дайте нам»¹, – писав Гоголь, виступаючи проти мелодрам з їх убивствами, пожежами і дикими пристрастями.

На поставлені вимоги до театру Гоголь і відповів гострою сатирою свого «Ревізора» на тогочасну російську дійсність. Прем'єра вистави цієї комедії відбулася 19 квітня 1836 р. в Александринському театрі (Петербург), а 25 травня цього самого року цю п'єсу уперше зіграли актори Малого театру в Москві не без активного сприяння М. Щепкіна. Обидві прем'єри були сприйняті неоднозначно.

Про постановку «Ревізора» на сцені Малого театру невідомий рецензент писав на сторінках газети «Молва» (1836, № 9), зокрема про Щепкіна в ролі Городничого: «Він не підсилював, не пародіював ніде, але все-таки представляв городничого, а не був ним, не перетворився в нього»².

Лише згодом, через два роки після прем'єри, В. Белінський із захопленням писав про Щепкіна в цій ролі: «Яке піднесення, яка простота, природність, вишуканість! <...> Актор зрозумів поета»³.

На відміну від Івана Сосницького, який у виставі Александринського театру в Петербурзі розкривав Городничого як місцевого чинушу, як взагалі

лодшим і старшим науковим співробітником відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (тепер – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України). Автор книжок: «Карпо Соленик: Життя і діяльність» (К. : Мистецтво, 1951), «Г.П. Затиркевич-Карпинська: Нарис про життя і творчість» (К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва та музичної літератури, 1956), розділів «Кріпацький театр», «Трупа Котляревського і Щепкіна» (останній – у співавторстві) у колективній монографії «Український драматичний театр» (Т. 1. – К. : Наукова думка, 1967), статей у наукових збірниках і журналах; упорядкував збірник: Саксаганський П.К. Думки про театр. (К. : Мистецтво, 1955. У 1987 р. подав статтю «П'єси М. Гоголя в російсько-українських трупях (40–60-ті роки XIX ст.)» до друку в республіканському міжвідомчому науковому щорічнику «Театральна культура» (видання Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого), але 13 випуск цього збірника саме у 1987 р. виявився останнім: через відсутність державних коштів видавництво «Мистецтво» припинило це видання, отож авторський примірник статті М. Ф. Дібровенка залишився в архіві редколегії збірника. Настав час цю статтю опублікувати. – *Р. Пилипчук, колишній відповідальний редактор щорічника «Театральна культура».*

городничого міста, без особливих ознак грубошів, Щепкін подавав його як городничого повіту. Такого Городничого Щепкін представляв по всіх просторах самодержавної Росії. І як обурювався він у листі до М. Гоголя від 22 травня 1847 р. новим трактуванням цієї ролі в «Розв'язці “Ревізора”»: «Прочитавши ваше закінчення “Ревізора”, я бісився на самого себе, на свій короткозорий погляд, тому що до цього часу я вивчав усіх героїв “Ревізора” як живих людей; я бачив так багато знайомого, такого рідного, я так зжився з Городничим, Добчинським і Бобчинським упродовж десяти літ нашого зближення, що відняти їх у мене і всіх взагалі — це була б дія безсовісна. Чим ви їх мені заміните? Залишіть мені їх, якими вони є. Я їх люблю, люблю зі всіма слабкостями, як і взагалі всіх людей. Не давайте мені ніяких натяків, що то не чиновники, а наші пристрасті. Ні, я не хочу цієї переробки: це люди справжні, живі люди, між якими я виріс і майже зістарився»⁴.

Отже, Щепкін у «Ревізорі» бачив своїх старих «знайомих» від палацу до лакейської.

Гастролюючи в Петербурзі, Щепкін своїм виконанням ролі Городничого в «Ревізорі» показав акторам Імператорського Александринського театру, як треба розкривати комедійні характери Гоголя. Так само, гастролюючи в Харкові (1842, 1843, 1845 рр.) і виступаючи у «Ревізорі» в головній ролі, а також у ролі Кочкарьова («Одруження»), Щепкін здобув високу оцінку місцевих глядачів: «Щепкін хороший у всьому, а в творіннях Гоголя незрівнянний»⁵. Цим сценічним довершенням трактування ролей у п'єсах Гоголя, насамперед у «Ревізорі», Щепкін завдячував самому авторові комедії, який писав: «Раніш ніж давати її (роль. — М. Д.) розучувати акторам, — радив Щепкіну Гоголь, — вчитайтесь гарненько в неї самі, увійдіть у значення і в міцність кожного слова всякої ролі так, ніби вам довелося всі ці ролі зіграти самому, і коли вони ввійдуть вам у голову всі, зберіть акторів і прочитайте їм не один раз — прочитайте разів три, чотири і навіть п'ять»⁶.

У цих гоголівських настановах виявляється віра в актора-режисера, здатного розкрити задуманий автором образ, найповніше подати його соціальну і сценічну суть.

Щепкін ствердив правду на сцені, створив реалістичну школу акторської майстерності, в основу якої поклав працю актора над собою.

У листі від 27 березня 1848 р. до свого учня Сергія Шумського Щепкін писав: «Пам'ятай, що досконалість не дана людині, але, навчаючись добросовісно, ти до неї наблизитимешся»⁷. Ці поради учням він відносив і до себе: «Сумлінне заняття, праця, на яку тільки здатна людина, що присвятила все своє життя драматичному мистецтву, і хай це буде прикладом моїм товаришам, яким дорога в мистецтво значно більше розчищена», — заповідав він акторам, з якими доводилось йому зустрічатись⁸.

А цими учнями-акторами був численний їх склад у російсько-українських трупах Івана Федоровича Штейна і Людвика Войцеховича

Млотковського. Актори цих труп – українці, росіяни, поляки – входили до тогочасних театральних об'єднань, з якими зустрічався і працював Щепкін у постановках п'єс Гоголя, української класики, п'єс Котляревського, Квітки-Основ'яненка. З цих акторів щепкінської школи особливо виділяються: Соленик Карпо Трохимович, Дрейсіг Іван Християнович, Пряженківська Тетяна Гнатівна, Млотковська Любов Іванівна, Зелінський Карл Михайлович, Пілоні Іван Іванович, Жураховський Данило Данилович, Рекановський Петро Іванович, Зубович Дмитро Петрович і ряд інших.

Слід зазначити, що чимала кількість акторів з харківського об'єднання після побудови Млотковським театру у Харкові (1841 р.) перейшла до таганрозького театру. Ця трупа мала той самий репертуар, що і харківська: водевілі, мелодрами, західну класику, включаючи навіть «Гамлета» Шекспіра, а потім і невмирущі п'єси Гоголя: «Ревізор», «Одруження», «Гравці», «Тяжба» та інсценізації «Сорочинський ярмарок», «Вечір на хуторі біля Диканьки». До речі, чи тогочасні рецензенти помилялися, але вони поряд з Котляревським і Квіткою-Основ'яненком називали й Шевченка (без назви п'єс). Так, військовий Христофор фон Бок, пишучи про гастролі таганрозької трупи в Ростові-на-Дону 1843 р., зазначав: «Ещё забавою здешних зрителей служат смешные пьесы на малороссийском наречии соч(инения) Котляревского, Квитки, Шевченко и Шаховского. В эти представления они хохочут до упаду, до слёз, а партер с галереей приходят в такой энтузиазм, что крику и аплодисментам их не бывает и конца»⁹.

Таганрозька трупа неодноразово гастролювала в Ростові-на-Дону (1840, 1843, 1848 рр.) під режисурою Ф.Є. Кочевського. І. Лавров у своїх спогадах «Сцена и жизнь...» зазначав, що це був відомий режисер таганрозької трупи в сорокові роки, виступав у Одесі та Києві і що він «з успіхом змагався із знаменитим актором М.С. Щепкіним. В Таганрозі він виконував ролі Городничого («Ревізор») та Кочкарьова («Одруження») і виконував так, як я собі й уявити не міг»¹⁰. (Цей театр ставив п'єсу «Пятнадцать лет разлуки, или В плену у черкесов». Припускаю, що ця п'єса належала перу Я. Кухаренка, що був другом Шевченка. – М. Д.).

Пишучи про постановку «Ревізора» в Ростові-на-Дону, І. Лавров згадує, як місцевий городничий обурився на акторів: «На це літо (1848 р.) трупу відправили до Ростова. На перших виставах я через хворобу не був. Згодом мені розповідали, який скандал трапився там при відкритті театру. Давали «Ревізора», здається, ця п'єса йшла тут уперше. Городничий Ростова, як на гріх, мав також подвійне прізвище, вроді Сквозника-Дмухановського. При перших сценах почало його коробити, став він оглядатись на публіку, яка громихала, позираючи на свого городничого, їх утискувача. Ледве закінчився перший акт, як він вибіг на сцену і почав лаятись і кричати: «Як сміли ви написати і виставляти такий пасквіль на начальство?.. Я забороняю продовжувати! Не дозволяю! В тюрму вас усіх відправляю». На всі докази

представника трупи, що п'еса дозволена цензурою і йде на імператорській сцені, городничий відповідав лайкою. Тільки енергійне втручання директора театру, підтриманого глядачами, що підняли городничого на сміх, дало можливість продовжувати виставу, по закінченні якої трупі від публіки надіслана була подяка»¹¹.

1843 року Щепкін, подорожуючи до Одеси, з 16 квітня по 8 червня гастролював у Києві, про що свідчать історик старого київського театру М. Ніколаєв¹² та І. Волошин, який опублікував афіші про виступ Щепкіна та Мартинова¹³, а вслід за ними й Т.С. Гриц¹⁴. Афіша повідомляла: «В понеділок, 7 юнія 1843 г., “Ревизор” ставится Киевскими російскими актёрами... Щепкин, отлагая свой отъезд до 8-го юнія, будет играть роль Городничего». А про виконавця ролі Хлестакова в афіші зазначалося, що його виконуватиме артист «1-го разряда императорских Санкт-Петербургских театров Г. Мартынов».

Провідні виконавці ролей у цій постановці: Городничий – Щепкін, його дружина Анна Андріївна – Соколова, їх дочка Марія Антонівна – Колумб, Йосип – Горев, Хавронія Пошльопкіна – Давидова, Бобчинський – Александров. Акторіві Алексеєву порадили у цій виставі замінити своє прізвище на Александрова, бо на сцені перед цим виступав інший актор – Алексеєв, якого не сприймали київські глядачі.

«Ревізор» за участю Щепкіна був у Києві вперше даний 16 квітня 1843 р. Бенефіс же Щепкіна у Києві відбувся 27 травня 1843 р., тоді знову був виставлений «Ревізор», а після нього – «Гравці» й «Одруження». У «Гравцях» Щепкін виступав у ролі Утішительного, а Мартинов – Іхарєва. «В “Женитьбе”, – зазначалось в афіші, – Кочкарєва будет играть г. Щепкин, а роль Подколесина – г. Мартынов». На афіші підкреслювалося, що «“Женитьба” ставится в первый раз». «Як Щепкін, так і Мартинов, – пише М. Ніколаєв, – користувалися великим успіхом у київських глядачів <...> Кияни довго пам'ятали це знаменне для них літо»¹⁵.

12 січня 1852 р. «Ревізор» був виставлений у Києві трупю К. Федецького, що вважалася польсько-російською, хоч насправді була тримовною – польсько-російсько-українською. Рецензент схвально оцінював виконання Костянтиним Федецьким ролі Городничого. Інші виконавці цієї вистави: Зубович – Хлестаков, Степанов – Йосип, Бобчинський – Семенов, Добчинський – Шмідтгоф. Всі вони, за оцінкою рецензента, «занадто спрощували. Тільки в ролі Слюсарихи відзначалась Дріон. Театр був переповнений»¹⁶.

У трупі К. Федецького йшла анонімна російська інсценізація «Вечір на хуторі біля Диканьки». С. Данилов вважав, що цю інсценізацію вперше здійснив В. Каратигін на свій бенефіс 9 січня 1833 р. на сцені Александринського театру, що це була перша інсценізація повісті Гоголя «Ніч проти Різдва» і що авторство інсценізації ніби належить або перу бенефіціанта, або перу одного із членів родини Каратигіних»¹⁷.

Вистави п'єс Гоголя в Києві іноді через неухвалене ставлення режисури та й самого антрепренера Теофіла Борневського не завжди були на належному мистецькому рівні. Групі пристрасі давали себе знати навіть у доборі репертуару. 29 вересня 1859 р. призначена була постановка «Одруження». А в самий вечір її скасували, замінивши виступом мага та водевілями. Публіка обурилась безцеремонним ставленням до Гоголя, поділилась на партії. Режисер просив вибачення, пояснивши одвідувачам заміну вистави хворобою актора¹⁸. Того самого року 18 жовтня на бенефіс артистки Некрасової відбулась постановка «Гравців» Гоголя. 13 лютого 1860 року аристократична і привілейована публіка з'явилася на виставу комедії «Ревізор» лише перед її закінченням, бо обіцяний був після спектаклю бал-маскарад. Ото й прагнули одвідувачі театру потрапити на маскарад, і зал був напівпорожній. Вистава відбулась абияк. Усі особи комедії виступили у карикатурному вигляді: Городничий, Йосип, Хлестаков¹⁹.

Демократична громадськість міста на противагу аристократичній верхівці з її бенкетами, катаннями (на Масляній) об'єднується в драматичні гуртки. Службовці захоплюються драматичними виставами. Так, «Киевские губернские ведомости» 1856 р., № 48, повідомляли: «В цьому році чиновники давали вистави на користь притулку, що складались з “Ревізора” і двох актів “Горе от ума”».

Ці постановки були першими ластівками пробудження демократичної громадськості міста, що почала подавати свій голос.

І лише після бурхливих подій – виступів селян проти «кучих» реформ 1861 року, в цей революційний рух включається молодь навчальних закладів. Вона виявляє свої культурні запити у створенні драматичних гуртків. Наприклад, студенти Університету св. Володимира виставляють на користь своїх незабезпечених матеріально товаришів п'єси Котляревського, Гоголя, Сухово-Кобиліна, Островського. 20 січня 1862 р. вони показали виставу «Одруження». Комедія Гоголя знайшла відмінних виконавців ролей Подколюсіна і Кочкарьова в особах тодішніх студентів Н. Орлова та І. Монахова (майбутнього видатного російського актора), які майстерно передали всі особливості гоголівських героїв²⁰.

Як уже зазначалося, 19 квітня і 25 травня 1836 р. «Ревізор» Миколи Васильовича Гоголя був виставлений відповідно на сценах Александринського і Малого театрів, а вже 16 серпня того самого року він був показаний на сцені Харківського театру. Це свідчить про те, що громадськість України жила тими самими мистецькими інтересами, що й населення обох столиць колишньої Російської імперії.

Гоголівська сатира влучно була по реакційному режимові самодержавства, і місцеві українські чиновники сприймали «Ревізора» як реальну картину знайомого їм життя, впізнавали себе. «В минулу зиму, коли я був у Полтаві, – признавався тогочасний поміщик, – предводитель затяг мене

до театру. Зайшли, я сів у крісло, прогриміла музика, звилась завіса, дивлюся – ото лихо! Знайомі лиця. Думаю, думаю, що за бісівщина: по сцені походжають не актори, а наші дворяни, наші гадачани. Мундири наші, походка наша, розмови наші, все поводження наше. Один з тих дияволів мене передразнював»²¹. Таке сценічне перевтілення акторів нагадувало поміщикаві реалістичну картину кріпосницької дійсності.

У згаданій вище харківській виставі Карпо Соленик участі не брав, бо був хворий. Головні учасники прем'єри були такі: Бобров – городничий, Боброва – Анна Андріївна, Струкова – Марія Антонівна, їх дочка; Бабанін – Хлестаков, Новицький – Йосип, Рибаків – почтмейстер.

9-го вересня 1836 р. у «Ревізорі» Соленик – Бобчинський, 10-го жовтня – Хлестаков, 20, 24, 26 жовтня 1841 року Соленик у «Ревізорі» – Бобчинський (Харків); 1837 р. 5 червня Рибаків у «Ревізорі» – Хлестаков, грає і Землянику, а в «Одруженні» – Яїчницю²².

У цих виставах («Ревізор») Городничого грав Микола Бобров. Про його зовнішній вигляд І. Лавров згадував: «Бобров <...> дуже схожий був на цигана. Волосся і очі були чорні. Сам теж був рухливий. Голос мав тонкий, як у актора в “Гамлеті”, цебто схожий на дзвін обрізаного червінця»²³. Лавров згадував, що Бобров був виконавцем комічних ролей і вважався першим коміком на сцені театру в Харкові.

Знаменний, широковідомий факт: Гоголь був заклопотаний підготовкою постановки «Ревізора» на сцені Александринського театру. Він підшукував для цього і відповідних комедійних акторів. 21 лютого 1836 р. в листі до Н.Д. Білозерського автор «Ревізора» писав: «Готуюсь виставити на тутешньому театрі комедію. Побажайте, щоб вона була краще зіграна, що, як ви самі знаєте, трохи важко при наших акторах. Так, до речі: є в одній мандрівній трупі Штейна, під дирекцією Млотковського, один актор на ймення Соленик. Чи не маєте ви яких-небудь про нього відомостей? А якщо вам трапиться зустріти його де-небудь, чи не можна як-небудь умовити його їхати сюди? Скажіть йому, що ми всі будемо дбати про нього. Данилевський бачив його в Лубнах і був у захопленні. Рішуче комічний талант! Якщо ж вам не вдасться побачити його, то, можливо, ви одержите які-небудь відомості про місце знаходження його і куди адресувати йому»²⁴.

С. Данилов зазначає, що В.І. Шенрок, упорядник листів Гоголя, саме в цьому листі до Білозерського мав на увазі, щоб той запросив Соленика на роль Хлестакова**.

** А. Грін у ненадрукованій дисертації «Україна в жизни и деятельности Щепкина» стверджував, що під час гастролей Щепкіна і Соленика в серпні 1837 року у Вознесенську, де під час військових маневрів царя Миколу I оточували високі чиновники, один із них ніби запрошував Соленика до Петербурга зіграти Хлестакова у «Ревізорі». Скоріш це домислено, ніж факт.

Соленик, який звик часто імпровізувати у водевілях, над ролями із «Ревізора» учився працювати по-новому. Спочатку перечитував п'єсу, захоплювався не лише своєю роллю, а й усім, чим можна було захопитись. Це по суті був щепкінський метод праці над роллю.

Саме Щепкін радив своєму учневі С. Шумському, щоб той «влязив у шкіру дійової особи» і вивчав усе навколишнє життя, пов'язане з певною роллю. Це вже, власне, було режисерське читання. Актор при такому читанні розкривав драматичні особливості своєї ролі, взаємодію з іншими персонажами. Це був новий прийом роботи актора над роллю, який потім перейшов у сценічну практику акторів щепкінського напрямку як на столичній, так і на периферійній сцені***.

На початку грудня 1842 р. на Александринській сцені вперше була поставлена комедія Гоголя «Одруження», а 5 лютого наступного року її здійснив Малий театр. Роль Кочкарьова виконував Василь Живокіні, а потім Щепкін.

27 серпня 1843 р. на свій бенедіксі у Харкові «Одруження» виставив К. Соленик. Він грав Кочкарьова. Цю ж роль з великим успіхом у Києві в травні 1843 року, як уже згадано, виконував Щепкін.

Соленик розкривав образ Кочкарьова трохи інакше від його літературного джерела, іноді збиваючись на молодого гульвісу, а в його рухливості, заклопотаності мусило б бути більше грубощів, бо справді Кочкарьов — це втілення грубої, набридливої людини, що бере на себе недоречні обов'язки. Про літературного Кочкарьова Белінський писав, що він «добрий и простой малый, нахал и разбитная голова <...> он скоро знакомится, скоро дружится и сейчас же на “ты”. Горе тому, кто удостоится его дружбы! Кочкарёв переставит у него по-своему мебель в комнате, да ещё будет ругать, если тот неусердно будет помогать ему распоряжаться в своём доме»²⁵.

Соленик створював «разбитную голову», недооцінивши другої риси — грубощів Кочкарьова.

Але найсерйознішим недоліком актора було те, що він іноді дозволяв собі пропускати і замінювати дещо в своїй ролі. Коли імпровізація Соленика виправдувалась у низькоякісних водевілях, то тут вона була вже аж ніяк неприпустима. Про це слушно зауважив акторові рецензент Римов (Баримов) у газеті «Харьковские губернские ведомости»: «Говорити своє артистові можна дозволити тільки в тих п'єсах, де є справа не в характерах, а в зав'язці, в механізмові змісту. Зовсім не те в “Одруженні”, тут нічого урізувати, нічого додати. Тут кожне слово має свою вагу, свою важливість»²⁶.

Це зауваження Соленик урахував: у 1844 р. він знову взявся за цю роль

*** Историк Харківського театру Н. Черняєв згадує, що актор Д. Зубович роль Хлестакова «играл с живостью и бойкостью, напоминавшими Соленика» (г. «Южный край», 1881. — № 228).

і справився з нею добре. Актор глибше став вивчати характери нової для нього комедії Гоголя.

У ролі Йосипа в «Ревізорі» Соленик виступав перед одеськими глядачами в 1850 році. Його гру спостерігав М. І. Наєждін, який був у захопленні від виконання актора: «Роль він виконував досконало. Уже сама його поява, зовнішній вигляд, обличчя ясно показували глядачам характер Йосипа. По міміці і рухах глядачеві ясно вимальовувався характер лакея, якому набрид його барин-пройдисвіт»²⁷.

Після вистави «Ревізора» на сцені столичних театрів з'явився «Настоящий ревизор», який мусив виправдати режим Миколи І, так саркастично висміяний у «Ревізорі». Поява «Настоящего ревизора», безперечно, була інспірована самим царем. 1837 р. «Настоящий ревизор» був виставлений і на харківській сцені. В ролі Хлестакова виступав К. Соленик. «Настоящий ревизор» провалився в Харкові, як і на столичній сцені.

Щепкін неодноразово гастролював у Одеському театрі. Тут він сприяв піднесенню сценічного мистецтва акторів. Найвищий рівень розвитку Одеського театру, завдяки Щепкіну, припадав на 1847 рік. Щепкін домігся, щоб тут відбували сценічну практику його учні Олександра Шуберт і Сергій Шумський. Щепкін цю молодь доручив виховувати режисеру Олександрові Богданову, якого сам сюди порекомендував (чоловік сестри Щепкіна). На сцені цього театру виступали актори П. І. Орлова, В. В. Самойлов, В. І. Живокіні, Шуберт, Шумський, Соленик (у «Ревізорі»).

За порадою Щепкіна, директором театру був призначений добрий знайомий актора Олександр Іванович Соколов. Тут, під час п'ятимісячної подорожі на південь 1846 р., перебував із Щепкіним і Белінський, вони одвідували вистави театру, Щепкін виступав у «Ревізорі» у другій дії бенефісної вистави на користь актора Григор'єва (Щепкін – Городничий).

Любов Млотковська була в хороших стосунках із Щепкіним. Він завжди її брав як партнерку у бенефісних виставах під час гастрольних виступів у Харкові. Коли верхівка адміністрації Харківського театру незаслужено стала критикувати Млотковську, вона 1849 р. перейшла на сцену одеського театру. Тут, у родині Богданових, вона могла зустрічатись із Гоголем під час підготовки на сцені одеського театру «Ревізора».

О. Клінчин у своїй монографії про Млотковську наводить цікаві факти із мемуарів режисера і актора Одеського театру П. О. Надімова:

«Після від'їзду Д. Д. Ахльостищева з Одеси призначений був губернатором т[аємний] р[адник] В.І. Казначеев. До нього приїжджав як гість М. В. Гоголь. І в цей час для такого дорогого гостя Богданов влаштував у себе сімейний вечір. М. В. Гоголь був знайомий з дружиною Богданова, рідною сестрою М. Щепкіна, з яким М[икола] В[асильович] був у дружніх стосунках, бував у них дома (згадки про цей вечір наводяться і в «Записках» учениці Щепкіна В. І. Шуберт, яка стверджувала, що це було 1852 р. –

М. Д.). І от на цьому вечорі М. В. Гоголь сам виявив бажання прочитати кілька уривків із свого твору «Мёртвые души», від якого всі артисти, що слухали читання такої знаменитості, були в захопленні. При цьому ставили «Ревізора». Розподіл ролей був такий: Городничого грав Зверєв, дружину – Л. Млотковська, дочку – М. Кітелот, Хлестакова – М. Максимов, Осипа – І. Орлов (який вважався одним з найкращих виконавців з тих, хто грав цю роль), Бобчинського – С. Шумський, Добчинського – М. Воробйов <...>, купця і жандарма – П. Ніколаєв, Пошльопкіну – Є. Ніколаєва; Мишку, слугу Городничого, я грав під прізвиськом Павлов. М. В. Гоголь був на репетиціях і під час антрактів проходжувався по сцені з артистами, робив свої зауваження і давав поради <...> Під час вистави він сидів у ложі губернатора, приходив на сцену і взагалі був дуже задоволений виконанням артистів»²⁸.

Як Млотковська виконувала роль Анни Андріївни в «Ревізорі», відомостей немає. У роки її перебування в Одесі артистка перейшла на характерні та комедійні ролі. Преса мало згадувала і оцінювала їх. Але коли й згадувала (в рецензіях М. Беклемішева і П. Вейнберга та багатьох інших), то ставила виконання Млотковської як приклад для молодих актрис, що їм слід учитись у неї. Це було в Харкові й Одесі. Вейнберг уперше побачив її в Одесі 1853 року «не в дні її слави, а під час її згасання сценічного й фізичного, – як писав він, – але все ж таки мене не могло не здивувати прекрасне знання сцени, досвідченість і вміння відтінити кожне слово»²⁹.

Дирекція Київського театру, відкритого 1856 р., запросила з Одеси (за контрактом) славнозвісну артистку Млотковську, «улюбленицю київської публіки», яку «хвалили як незаміниму актрису на ролі старих свах, купчих, словом, на амплу комедійних старух»³⁰, – як писав історик Київського театру М. Ніколаєв. Тут, у Києві, 1838 р. Млотковська з тріумфом виконувала роль Офелії, а закінчувала сценічну кар'єру роллю Королеви в «Гамлеті».

У Києві поряд з ролями із водевілів та мелодрам вона створила образ Слюсарихи в «Ревізорі», Коробочки в «Мертвих душах» і Гонерільї в «Королі Лірі» Шекспіра.

Київський критик Чернишов, аналізуючи постановку «Ревізора» 1858 р., критикує актора Іванова за роль Городничого, якого він трактував у водевільному плані³⁰ і «не зрозумів своєї ролі»³¹. Лаконічно оцінюючи виконання Млотковською ролі Слюсарихи, рецензент зазначав: «Лише пані Млотковська в ролі Слюсарихи була незрівнянною»³².

Після смерті Гоголя була інсценізована поема «Мертві душі», яка була поставлена в Києві 16 березня 1858 р.

З усіх виконавців увагу рецензента привернула лише Млотковська в ролі Коробочки. «У другій картині ми в Коробочки, – пише рецензент Чернишов. – Це тип діяльної поміщиці: вона вся живе у своєму господарстві і нічого іншого не знає. Яке їй діло до людських інтересів? – вона піклу-

ється тільки про те, щоб продати пір'я вигідніше і мед та інші сільські продукти. Коробочок ви багато зустрінете на святій Русі. Це, за словами поета, одна з тих матінок, невеликих поміщиць, які скаржаться на неврожай, збитки і тримають голову набік, а тим часом набирають потроху грошенят у пістряві мішечки, розміщені по шухлядах комодів. Пані Млотковська в ролі Коробочки була дуже гарною»³³.

Це трактування Коробочки артистка могла засвоїти від читань Щепкіним гоголівської поеми «Мертві душі» і від слухання її читання самим Гоголем у Богданових в Одесі.

1846 року Щепкін і Белінський одвідують південь України і Крим. По дорозі до Одеси вони зупиняються на один день у Катеринославі – (сучасному Дніпропетровську). Там вони перебувають 18 червня. А в цей час там гастролювала трупа Карла Зелінського – 1843, 1844 і 1846 років напереміну з трупою Івана Пілоні. В. Данилов відзначив, що на «руїнах трупи Зелінського виникла трупа Пілоні». Отже, Щепкін міг тут зустрічатися з цією трупою, в якій він раніше гастролював у Полтаві. В ній працювали: Дрейсіг, Зубович, гастролювали Щепкін, Лавров, Рибаків – зять антрепренера К. Зелінського.

У трупі Пілоні поставлені були «Ревізор», «Одруження» за участю Івана Дрейсіга. Рецензент, що спостерігав Щепкіна і Дрейсіга в ролі Городничого, писав: «Уже саме порівняння свідчить про високий ступінь таланту Дрейсіга»³⁴. А про Дрейсіга в ролі Подколюсіна в «Одруженні» писав: «Рішуче скажемо, що ми не можемо тепер уявити собі цієї ролі в іншому виконанні, як вона передана нам паном Дрейсігом»³⁵.

1845 року царський намісник у Грузії М. С. Воронцов у листуванні із Щепкіним просив його, щоб він через високе столичне театральне начальство допоміг для нового російського театру у Тифлісі залучити акторів. Звернено було увагу на акторів Ставропольського театру. Довелось терміново виписувати акторів із Таганрога, Харкова, Одеси³⁶.

На ці заклики мандрівні трупи направляються на Північний Кавказ. У Ставрополі, де побудовано театр, нову невеличку трупу очолив І. Дрейсіг, що найвиразніше виділявся серед інших акторів. «Людина з талантом, пан Дрейсіг ніколи не з'являється на сцену з нетвердою роллю, працюovitість, мистецтво видні в його грі»³⁷. Сюди-то з Миколаєва прибула численна трупа Зелінського. Тут, у Ставрополі, 1 січня 1848 р. вона показує виставу «Одруження» Гоголя. Зелінський виступає в ролі Подколюсіна, режисер К. Генделевич – Кочкар'єв, Манін – Анучкін, Борисов – Жевакін, Марков – Яїчниця, пані Є.А. Федорова – наречена «була бездоганно хороша». Рецензент п. Єгоров, оцінюючи гру Касіяна Генделевича, зазначав: «Умілість і звичність носити костюм, бути відповідним з єдністю сцени, пан Манін в ролі Анучкіна був дуже натуральним, за що і заслужив

виклик. А. Барсов (Жевакін) і Марков (Яїчниця) не зрозуміли своїх ролей»³⁸.

25 грудня 1845 р. Дрейсіг у Тифлісі вперше виставляє із таганрозькою трупю «Ревізора». Актори прибули сюди зі Ставрополя, куди їх привіз Зелінський. Вистава «Ревізора» у Тифлісі відбулась під режисурою Дрейсіга, ставив він і «Одруження» Гоголя.

Про успіх трупи в Тифлісі можна зробити висновок хоч би з того, що на «"Наталку Полтавку" <...> білети були розпродані не більше як протягом години»³⁹.

Роль Городничого тут виконував бенефіціант – «наш перший комік Смірнов». Знаменний факт: роль Анни Андріївни – дружини Городничого – виконувала Тетяна Гнатівна Пряженковська. Вона відома полтавцям, киянам, харків'янам як перша виконавиця ролі Наталки в «Наталці Полтавці». Дочку Городничого в цій постановці – Марію Антонівну – грала Васса Петрівна Маркс (Бельська), дружина актора Маркса, що виступав раніше в Києві, Харкові, Таганрозі. Режисер вистави Дрейсіг «досить натурально» виконав роль Йосипа. Інші виконавці: Соколов – Тяпкін-Ляпкін, Степанов – Бобчинський, Маркс – Хлестаков. Рецензент задоволений грою Анни Андріївни і її дочки – Марії Антонівни. Чоловічий склад – крім Дрейсіга – його не задовольнив. «П'єса розіграна прескучно». Про Пряженковську давався відгук: «Стара актриса, дуже натуральна, хороша на ролі матерів, старих чиновниць. Її гра проста, благородна»⁴⁰.

Невдача постановки «Ревізора» на сцені Тифліського театру під режисурою Дрейсіга полягала в тому, що провінціальні актори, виховані на водевілях, які переважно йшли на тодішній сцені, прийоми водевільної гри переносили на серйозну комедію, яка була ще не по силі невеликій трупі. Невдача першої постановки «Ревізора» на сцені Александринського театру так само пояснювалась тим, що актори прийоми сценічного виконання водевілів переносили і на цю п'єсу. Отже, не дивно, що саме ця вада позначилась і на виконанні «Ревізора» в трупі Дрейсіга, а зате сам актор в ролі Подколюсіна і згодом у ролі Городничого захоплював глядачів Катеринослава і Полтави.

Коли Щепкін утверджував п'єси Гоголя на сцені Малого театру в Москві та Александринського в Петербурзі, то те саме він робив після Соленика, Дрейсіга на Україні та сценах інших російських міст і Грузії. 1846 року Щепкін за умовою з антрепренером Д.Д. Жураховським разом із Белінським відвідали міста: Одесу, Сімферополь, Севастополь, Херсон, Миколаїв, Єлисаветград. Щепкін під час гастролей прагнув пропагувати твори Гоголя: «Ревізор», «Одруження», «Тяжбу», «Гравців». Хоч відповідного акторського ансамблю не було в театрах, глядачі розуміли суть «Ревізора» лише з виконання Щепкіна.

22 серпня 1846 р. В. Белінський писав дружині з Херсона, що М. Щепкін «страждає тепер на сцені пакісного театру <...> грає з безглуздими і

безтолковими акторами»⁴¹. Ясно, що Щепкіну, який піднісся до вершин театрального мистецтва, важко було грати з провінціальними акторами. Адже більшість із них не проходила навчання в театральних школах, а то ще й були вихідцями із кріпацьких театрів, як славнозвісна Тетяна Пряженковська – з московського театру Познякава; Зелінський і Соленик ще частково працювали у трупі І. Штейна з акторами кріпацького театру Хорвата. Їх виховання було стихійне, часто від «нутра»; саме таке виконання властиве було і для актора Д. Зубовича, широковідомого на Україні. Щепкін з ним зустрівся в Сімферополі під час постановки «Одруження». Серов, у листі до Стасова, з обуренням писав, що «артист, який грав Подкольосіна (Зубович), немилосердно перекручує кожную фразу Гоголя і так розуміє свою роль, що в монолозі перед втечею через вікно – в цьому такому серйозному монолозі! – смішить поважну публіку безглуздими гримасами і кривляннями і сам сміється!!!» Це, за свідченням Серова, бісило Щепкіна⁴².

А були ж тоді такі режисери, як Виходцев з Полтави, що особистими вставками псували текст п'єси «на догоду райка», за свідченням Г. А. Пальма⁴³.

Велика дружба між Щепкіним і Шевченком огривала серця цих велетнів мистецтва і літератури. «Друже мій давній, друже мій єдиний! – писав Шевченко Щепкіну 12 листопада 1857 року. – Із далекої киргизької пустині, із тяжкої неволі вітаю тебе, мій голубе сизий, щирими сердечними поклонами. Не знаю тільки, чи доходили вони до тебе»⁴⁴. І далі: «Якби-то нам побачиться, якби-то нам хоть часиночку подивитися один на одного, хоть годиночку поговорить з тобою, друже мій єдиний!». І друг їде до Нижнього Новгороду 400 верств від Москви, щоб побачити побратима, якого високе начальство не допускало ще рік до столиці. Сімдесятирічний актор порадував друга і новгородців, узявши участь у п'ятьох виставах: «Ревізор», «Москаль-чарівник», «Матрос», «Бідність – не порок», «Мірандоліна».

Щепкін перед Шевченком розкрив образ Городничого, з яким, за його висловом, «так зжився». 1845 року місцевий городничий прагнув заборонити виставу «Ревізора» в Нижньому Новгороді за участю Щепкіна. Син великого актора Олександр Михайлович Щепкін розповів, як Щепкін у день свого бенефісу взяв афішу, білет і поїхав до одного з тих, що заважали виставі «Ревізора». «Хазяїн зустрів його словами: «Ви хочете над нами посміятися!» – «Не над вами, – відповів Щепкін, – а над шахраями»⁴⁵.

Упродовж сценічної історії «Ревізора» за життя Щепкіна та й інших п'єс Гоголя актор сміявся над городничими і їх однодумцями. Він учив того ж і своїх численних учнів у Росії і на Україні.

¹ Гоголь Н. В. Петербургские записки / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Избранные статьи. – М. : Современник, 1980. – С. 81, 84.

- ² Цит. за: Гриц Т. С. М.С. Щепкин : Летопись жизни и творчества / Т. С. Гриц. – М : Наука, 1966. – С. 222.
- ³ Там само. – С. 251.
- ⁴ Там само. – С. 402.
- ⁵ Репертуар и Пантеон. – СПб, 1845. – Т. 11. – № 9. – С. 68.
- ⁶ Письма Н. В. Гоголя под редакцией В. И. Шенрока. – СПб, 1901. – Т. 3. – С. 229–230.
- ⁷ Щепкин М. С. Записки, письма / М. С. Щепкин. – М. : Искусство, 1952. – С. 250.
- ⁸ Там само. – С. 303.
- ⁹ Репертуар и Пантеон. – СПб, 1843. – Т. 4. – Кн. 7. – С. 124.
- ¹⁰ Лавров И. И. Сцена и жизнь в провинции и в столице / И. И. Лавров. – СПб, 1889. – С. 118.
- ¹¹ Там само. – С. 120.
- ¹² Николаев М. И. Драматический театр в Киеве : Исторический очерк / М. И. Николаев. – К., 1898. – С. 27–28.
- ¹³ Волошин І. Шевченко і Щепкін / І. Волошин. – К. : Мистецтво, 1963. – С.
- ¹⁴ Гриц Т. С. М. С. Щепкин : Летопись жизни и творчества / Т. С. Гриц. – М. : Наука, 1966. – С. 307–311.
- ¹⁵ Николаев Н. И. Драматический театр в Киеве : Драматический очерк / Н. И. Николаев. – К., 1898. – С. 27–28.
- ¹⁶ Там само. – С. 33.
- ¹⁷ Данилов С. Гоголь и театр / С. Данилов. – Л. : Гослитиздат, 1936. – С. 117.
- ¹⁸ Николаев Н. И. Драматический театр в Киеве / Н. И. Николаев. – С. 46.
- ¹⁹ Там само. – С. 47.
- ²⁰ Там само. – С. 55.
- ²¹ Ковалевский Н. Гоголь в Малороссии / Н. Ковалевский // Пантеон. – СПб, 1841. – Ч. 1. – С. 23 (цит. за: Данилов С. Гоголь и театр. – С. 195).
- ²² Фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 14-8/174.
- ²³ Лавров И. И. Сцена и жизнь в провинции и столице / И. И. Лавров. – СПб, 1889. – С. 120 (цит. за: Данилов С. Гоголь и театр. – С. 195).
- ²⁴ Там само.
- ²⁵ Белинский В. Г. О драме и театре / В. Г. Белинский. – М. : Искусство, 1948. – С. 50.
- ²⁶ Харьковские губернские ведомости. – 1843. – № 36. – Прибавление. – С. 327.
- ²⁷ Надеждин И. Н. Харьковский актёр Карп Трофимович Соленик / И. Н. Надеждин // Москвитянин, 1852. – Кн. I. – С. 27.
- ²⁸ Надимов П. А. Воспоминания актёра. Державний центральний театральний музей [у Москві]. № 1016 / 151521. Цит. за: Клінчин О. Л. І. Млотковська / О. Клінчин. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва УРСР, 1958. – С. 149–150.
- ²⁹ Вейнберг П. Русский театр в Одессе / П. Вейнберг // Пантеон. – СПб, 1853. – Т. 11. – № 9. – С. 15.

³⁰ Клінчин О. Л. І. Млотковська / О. Клінчин. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР «Мистецтво», 1958. – С. 168–169.

³¹ Там само. – С. 164.

³² Цит. за: Клінчин О. Л. І. Млотковська. – С. 165.

³³ Там само. – С. 166.

³⁴ Цит. за: Данилов В. Из прошлого Екатеринославского театра // *Летопись Екатеринославской учёной архивной комиссии*. – Екатеринослав, 1910. – Вып. 6. – С. 10.

³⁵ Там само.

³⁶ Гриц Т. С. М.С. Щепкин : Летопись жизни и творчества / Т. С. Гриц. – М. : Наука, 1966. – С. 546.

³⁷ Егоров П. Театр в Ставрополе на Кавказе / П. Егоров // *Репертуар и Пантеон*. – СПб, 1846. – Т. 13. – С. 107.

³⁸ Там само.

³⁹ Тифлиссский театр // *Репертуар и Пантеон*. – СПб, 1846. – Т. 14. – С. 62.

⁴⁰ Там само. – С. 67.

⁴¹ Цит. за: Гриц Т. С. М.С. Щепкин : Летопись жизни и творчества / Т. С. Гриц. – М. : Наука, 1966. – С. 377.

⁴² Там само. – С. 385.

⁴³ Пальм Г. Театр в провинции Г. Пальм // *Исторический вестник*. – СПб, 1912. – № 11. – С. 58.

⁴⁴ Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 6 т. – К. : Видавництво Академії наук УРСР, 1964. – Т. 6. – С. 181.

⁴⁵ *Исторический вестник*. – СПб, 1898. – Т. 74. – С. 212.

«РЕВІЗОР»: АВТОРСЬКИЙ ТЕКСТ І ТРАКТУВАННЯ

У статті досліджено особливості авторського, читацького і режисерського «прочитань» комедії Гоголя «Ревізор» у різні епохи на матеріалах відгуків сучасників Гоголя і пізніших критиків, письменників, режисерів, із залученням аналізу найвідоміших постановок п'єси. Окрему увагу приділено духовному аспектові гоголівського задуму.

Ключові слова: *творчість М. В. Гоголя, комедія «Ревізор», «Розв'язка „Ревізора”», духовний аспект п'єси «Ревізор», театральні постановки «Ревізора».*

В статье исследуются особенности авторского, читательского и режиссерского «прочтений» комедии Гоголя «Ревизор» на материалах отзывов современников Гоголя и позднейших исследователей – критиков, писателей, режиссеров. Рассматриваются наиболее известные постановки комедии. Актуализирован духовный аспект гоголевского замысла.

Ключевые слова: *творчество М. В. Гоголя, комедия «Ревизор», «Развязка „Ревизора”», духовный аспект пьесы «Ревизор», театральные постановки «Ревизора».*

The peculiarity of author's, reader's and produsor's interpretations of the comedy “Revizor” by Gogol on the materials of responses of Gogol's contemporaries and later scholars – critics, writers and directors have been researched in the article. The most known statements of a comedy was considered. Particular attention to the Christian aspect of Gogol's conception.

Key-words: *creative works of Gogol, the comedy “Revizor” by Gogol, «Rozv'iyazka (“Upshot...”) “Revizora”», Christian aspect of Gogol's play, statements of a comedy “Revizor”.*

Актуальність теми не потребує особливого доведення, бо сучасність творів такого рівня є аксіоматичною. Розвідка додатково актуалізується 200-річним ювілеєм Гоголя і незмінним успіхом вистав за текстом (чи то навіть «за мотивами») його комедії «Ревізор» у всіх можливих варіаціях.

Метою розвідки є аналіз реакцій на комедію Гоголя «Ревізор», відгуків її перших і теперішніх слухачів, читачів і глядачів, спроба компромісу (золотої середини) між авторською і сторонньою (читацькою, режисерською тощо) версією п'єси М. В. Гоголя «Ревізор».

Відповідно завдання розвідки можна сформулювати таким чином:

- порівняльна характеристика оцінок жанру, проблематики, ідейно-естетичного спрямування, трактування ролі головних героїв критиками, читачами, письменниками, режисерами і глядачами п'єси в різні епохи;
- вивчення спонук до написання комедії автором та створення вистав за мотивами гоголівського «Ревізора»;
- виявлення перспектив дослідження і нових «прочитань» твору.

Новизною розвідки є інтернауковість, що знаходить вияв у поєднанні двох площин дослідження – літературознавчої і театрознавчої, а також актуалізація духовного (християнського) аспекту гоголівського твору, який досі в науковій літературі майже не простежується, за рідкісним винятком¹, та й не у вітчизняних працях.

Джерелами розвідки є традиційні літературознавчі праці² і відгуки відомих письменників³, а також деякі інтернет-матеріали⁴.

Обираючи вистави (інсценізації) комедії для залучення у контекст нашої розвідки, обмежимося кількома віхами: найперші спроби (вистави Олександринського театру, постановка 1836 р., Малого театру в Москві, того ж таки 1836 р.; Московського Художнього театру 1921 р., Державного театру ім. Вс. Мейєрхольда (ГОСТіМу) 1926 р.; кілька вистав І. Терентьєва (Ленінград, Херсон, Одеса) 1927–1929 рр.) та сучасні інтерпретації (Театру ім. Моссовета, постановка Н. Чусової 2005 р.; Малого театру, постановка Ю. Соломіна 2006 р.; київського Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, постановка І. Афанасьєва 2003 р.).

Жодним чином не претендуємо ані на широту дослідження, ані на остаточність висновків, виходячи з того величезного набутку світового «гоголезнавства» своїх попередників і сучасників, так само як і через неможливість розгорнути широке полотно в незначному обширі розвідки.

Головними методами дослідження є ретроспективно-історичний та порівняльний методи, а також методи актуалізації та реконструкції.

Ми надто звикли до висловів на зразок «мій Гоголь (Пушкін, Достоевський...)», «моє (суб'єктивне) бачення...», «моє (свіже) прочитання». Що ж криється за подібними формулюваннями: чи справді свіжість погляду і наявність власної позиції, чи лише небажання замислюватися, заглиблюватися в задум автора, певною мірою – легковажність, чи навіть залежність від усталених оцінок і характеристик твору? Звернімося до думки критиків, так званих «фахових» читачів, і численних колег по письменницькому цехові.

В. Набоков у розвідці «Николай Гоголь» ані на мить не припускає

«сатиричного трактування» гоголівської комедії «Ревізор», називаючи його «хибним»⁵. І навіть виводить із факту такого помилкового прочитання початки «викривальної» літератури у 50–60-ті роки XIX ст.: «бо п'єсу Гоголя суспільні уми неправильно зрозуміли як соціальний протест <...> від неї пішов не лише киплячий потік літератури, що викривала корупцію і решту соціальних пороків, але й розгул літературної критики, яка відмовляла у званні письменника кожному, хто не присвятив свого роману чи оповідання бичуванню <...> поміщика, котрий періщить своїх мужиків»⁶.

Набоков простежує історію постановок «Ревізора» від першої, за «височайшим» дозволом і в присутності «верховного цензора», царя Миколи I, від якої взяла початок «традиція ставити „Ревізора” як фарс; пізніше п'єсу почали підтягувати до комедії звичаїв, і, таким чином, XX ст. отримало у спадок дивну суміш неперевершеної гоголівської мови і вбогих натуралістичних декорацій, яку час від часу рятувала особистість якого-небудь геніального артиста»⁷.

Єдиною вдалою сценічною версією, яка, незважаючи на всі викривлення і «сваволю», певною мірою передала дух «справжнього Гоголя», письменник визнає виставу В. Е. Мейєрхольда (1926 р.).

Про цю виставу трохи нижче, а поки що звернімося до реакції перших читачів (точніше – слухачів) «Ревізора».

Князь П. Вяземський, у приватному листуванні, 19 січня 1936 р. згадує про читання Гоголем своєї нової комедії «Ревізор», «на суботі Жуковського», і зазначає: «Весь побут описаний дуже потішно, і взагалі невичерпна веселість; але дії мало, як і в усіх творах його. Читає майстерно і викликає в аудиторії безперервні вибухи сміху. Не знаю, чи не втратить пієса на сцені, бо не всі актори зіграють, як він читає...»⁸

І. Панаєв у своїх «Літературних спогадах» теж згадує перше читання «Ревізора» автором, порівнює реакцію на .почутий твір барона Розена, котрий пишався тим, що лише він «з усіх присутніх не виказав автору жодного схвалення і навіть жодного разу не посміхнувся», і Пушкіна, котрий «захопився цим образливим для мистецтва фарсом і під час читання качався від сміху»⁹.

У рукописі читав комедію Гоголя і цар Микола I (про що ми дізнаємося з листа П. Вяземського). Дещо відрізняється епізод знайомства Миколи I з «Ревізором» у викладі Вольфа (у «Хроніці петербурзьких театрів»): «При читанні її (комедії) цензура злякалась і якнайсуворіше заборонила її», і клопотами Жуковського, кн. Вяземського і кн. Вієльгорського, п'єсу було «витребувано у Зимовий палац, і графові Вієльгорському доручено її прочитати <...> оповідки Добчинського і Бобчинського і сцена представлення Хлестакову чиновників дуже сподобались, і після завершення читання було отримано дозвіл грати комедію»¹⁰.

Навіть відомий цензор Євстафій Ольдекоп у своєму рапорті написав: «Ця п'єса дотепна і чудово написана...»¹¹

Гоголь недаремно намагався уникнути ситуації, за якої актори прочитали б його твір самі, не маючи за зразок його власного читання (із розставленими, авторськими, смисловими акцентами), бо тоді вже важко буде перевчити їх на його лад¹² (лист Гоголя до М. Погодіна від 21 лютого 1836 р.). Побоювання автора справдились. Усе почалося з подивування і розгубленості акторів під час і після першого читання тексту комедії перед трупом: «...артисти якось розгубилися; вони відчували, що типи, виведені Гоголем у п'єсі, нові для них, і що цю п'єсу не можна так грати, як вони звикли розігрувати на сцені свої ролі у перероблених на російські звичаї французьких водевілях»¹³. «І артисти, і багато хто з письменників, не могли наважитись скинути з голів напудрені перуки, з пліч – французькі жупани і вбратися в російські строї, у справжню „сибірку” купця Абдуліна чи замацаний і засмальцьований каптан Осипа»¹⁴.

І лише два найстаріші актори обох столичних сцен – Щепкін і Сосницький, – висловили комедії Гоголя жваве співчуття, тоді як, наприклад, не менш відомий актор-комік П. Каратигін поставився до неї, як і решта, якщо не зі зверхністю, то з повною байдужістю, хоча і звернув неабияку увагу на особистість автора, яка глибоко закріпилася в його пам'яті (він навіть зробив начерк портрета Гоголя на звороті тексту своєї ролі).

В уяві самого Гоголя перша постановка була більш ніж невдалою: «Ревізор» зіграно, «і в мене на душі так сумно, так дивно... Я очікував, я знав наперед, як піде справа, і разом з тим, відчуття сумне і прикро-гнітюче охопило мене. Моє ж власне творіння видалося мені огидним, диким і ніби зовсім не моїм. <...> Хлестаков зробився чимось за зразок цілої низки водевільних пустунів... Він перетворився на звичайнісінького брехуна. А мені здавався зрозумілим. Хлестаков взагалі не обдурює, він сам забуває, що говорить неправду, і вже сам майже вірить тому <...> І ось Хлестаков виходить дитяча, мізерна роль! Це важко і ядучо-прикро»¹⁵.

Не сподобались автору і декорації, і костюми, карикатурність ролей Бобчинського і Добчинського, які здалися йому неймовірними блазнями. Хоча саме ці два персонажі особливо сподобалися Миколі І у виставі, про що знаходимо кілька свідчень сучасників¹⁶. Невдалою автор назвав і останню сцену: «Я і тепер стверджую, що остання сцена не матиме успіху, доки не зрозуміють, що це просто німа картина, що все це має являти собою єдину скам'янілу групу, що тут закінчується драма і заступає її замінила міміка»¹⁷. До речі, саме цього намагався (звісно, так, як лише він зрозумів це) домогтися Мейєрхольд, замінивши в останній сцені людей манекенами.

Думка автора загалом мало вплинула на перший успіх його творіння, як і на решту. Постановка набула значного розголосу, вона йшла неперервно, на четверту виставу навіть неможливо було дістати квитків. За чутками, цар навіть наказав дивитися виставу всім міністрам, більшість з яких дивувалися

і не розуміли потреби дивитися цю «безглузду фарсу». Особливий успіх комедія мала серед молоді, найбільш екзальтовані представники якої завчали і повторювали цілі епізоди вистави і до безкінечності сперечалися з тими, хто обурювався на новий ідеал молоді і запевняв, що «жодної натури в Гоголя немає, що все це його власні вигадки і карикатури, що таких людей взагалі немає на світі, а якщо і є, то їх значно менше буває в цілому місті, ніж тут у нього в одній комедії...»¹⁸.

Сам же Гоголь вражений і певною мірою наляканий і подібним схваленням своєї комедії як глибоко сатиричної й викривальної, і критичними закидами з боку представників різних верств публіки. Пізніше, близько 1846 р., він оприлюднює записку для бажаючих «як слід» грати «Ревізора» і «Розв'язку „Ревізора”» (кілька редакцій). У «Розв'язці...» він вустами Першого комічного актора дає своєрідний ключ від «загадкової шкатулки»: по-перше, «Ревізор» названо п'єсою «без кінця», по-друге, міста, введеного в п'єсі, насправді не існує – «це наше душевне місто і сидить воно в кожному з нас», і, по-третє, ревізор – «наша совість, яка прокинулася і яка змусить нас раптом і одразу подивитися якнайпильніше на самих себе», і враз «відкриється перед тобою, у тобі ж самому, таке страховисько, що від жаху волосся дибки стане»¹⁹.

Розвиваючи цю думку Гоголя, Ю. Манн робить висновок, що «сила „Ревізора” не в тому, наскільки адміністративно високим є зображене в ньому місто, а в тім, що це особливе місто. Гоголь створив таку модель, котра завдяки органічному і тісному поєднанню всіх компонентів, усіх складових раптом ожила, виявилася здатною до саморозвитку»²⁰, і «місто „Ревізора” влаштовано так, що ніщо не обмежує поширення токів, що йдуть від нього, на суміжні простори. Ніщо не заважає «саморухові» дивного міста»²¹.

Гоголь неодноразово наголошує, що його твір тримається на ідеї, думці. Важливою для вирішення головної ідеї «Ревізора» є категорія страху. За Гоголем, над усіма імпульсами людської діяльності, що яскраво виявлені в комедії, «має панувати якась більш сильна сила, що підпорядковує собі всі персонажі та всі імпульси їхніх переживань. Таку силу Гоголь створює своєю „ситуацією ревізора”, замикаючи її загальним почуттям – страхом»²².

Хоча комедійне життя п'єси функціонує як добре налагоджений механізм, але щось ніби «дряпає» свідомість читача, ніби «гротескна, алогічна ситуація, яка раптом виникає і зникає без сліду»²³, так «по художній тканині комедії характерів обережно, не порушуючи її структури, драматург пропускає одну-дві ледь помітні гротескні нитки», тоді як життєві корені «гротескного» в «Ревізорі» заглиблюються в художню думку Гоголя і у відображену її дійсність. Ми ніби бачимо, як «страшна роздробленість» життя (і західного, і російського) кидає відблиск на художню фактуру твору, ще більше підсилюючи узагальненість, закладену в саму його структуру»²⁴.

Дослідники особливо акцентують увагу на «міражній інтризі» комедії

(Ю. Манн), її «сновидчому» характері (В. Набоков), називають саму п'єсу «державницьким привидом», а всі п'єси Гоголя – «поезією в дії», якщо під цим словосполученням розуміти «таємниці ірраціонального, що розпізнаються за допомогою раціональної мови»²⁵.

Відкидаючи необхідність портретного, якомога точнішого, відображення дійсності як завдання літератури, схилиємося до думки В. Набокова, що Гоголь ніколи «не малював портретів, він користувався дзеркалами і як письменник жив у власному дзеркальному світі», і «не лише дзеркало було створене самим Гоголем, зі своїм особливим способом відображення», але й читач, до якого автор звернувся уже за допомогою епіграфа до «Ревізора» – російського прислів'я «На зеркало неча пенять, коли рожа крива», – «вийшов із того самого гоголівського світу гусеподібних, свиноподібних, вареникоподібних, ні на що не схожих почвар»²⁶.

«Персонажі „Ревізора” – не важливо, стануть вони чи ні зразками для людей із плоті й крові, – реальні лише в тому сенсі, що вони реальні витвори фантазії Гоголя. А Росія, країна старанних учнів, одразу ж почала ретельно наслідувати його вигадки...»²⁷.

У наслідуванні і відгадуванні загадок Гоголя кожен інтерпретатор ішов власним шляхом. Так, наприклад, тема дзеркала була підхоплена і розвинута, із домішкою буквалізму, у виставі «Хлестаков» Московського театру ім. К. С. Станіславського (режисер В. Мірзоев, 1996), «у вигляді сценічної метафори»²⁸: в руках у кожного персонажа опиняється скалка дзеркала, а між тим на сцені з'являється велике кругле дзеркало, ніби одне на всіх. Цей прийом ніби поєднує два діаметрально протилежних завдання – аналіз особистості кожного окремого персонажа і узагальнення ситуації до типового явища, властивого людству в цілому.

Як відомо, Гоголь особливо наголошував, що успіх п'єси може забезпечити лише сильне виконання всіх, до останньої, ролей, що лише вдалої гри головного актора (в ролі Хлестакова) недостатньо. Крім того, вся комедія «населена» великою кількістю «мильних бульбашок», випадкових на перший погляд персонажів, що виринають з розповіді Хлестакова і назавжди залишаються на «задньому плані», ніби у «потойбічному світі». І це ніби уявне життя підтримує ефект трагічного, такого, що не піддається логічним поясненням. Водночас, усе в комедії рухається довкола ролі Хлестакова як єдиного центру (сонця), який ніби мимоволі веде всю дію. Найцікавіше, що Хлестаков успішно грає роль ревізора, не лише не збираючись її грати, але до кінця не здогадуючись про це. У цьому і новизна його образу, і корені труднощів, які виникали при перших постановках комедії.

Як близькі за часом зазвичай порівнюють постановки Станіславського (особливо – у 20-ті роки ХХ ст., коли на роль Хлестакова введено М. Чехова) і Мейерхольда (ГОСТіМ, 1926; у ролі Хлестакова – Ераст Гарін).

У виконанні Михайла Чехова Хлестаков «з'являвся з блідим обличчям, з

бровою, вигнутою серпом, – візитна картка клоуна, шута, безумця; <...> як істота порожня, інколи нахабна, інколи боягузлива, брехлива до захвату, весь час зайнята якимось розігруванням – якоїсь нескінченної імпровізації»²⁹.

Одразу спадає надумку характеристика Хлестакова, яку 1906р. запропонував Д. Мережковський: «Головна сила диявола – уміння видаватися не тим, що він є», і саме ця якість Хлестакова гіпертрофована до надзвичайних меж. Учорашній злидар, <...> він завдяки несподіваному повороту долі повірив у свою «надлюдськість» – і настільки щиро і переконано, що і все місто роззявило рота перед новоявленим «месією». <...> Хлестаков у виконанні Михайла Чехова був істотою, яка збожеволіла від власної брехні, утратила відчуття часу, він ніби збирався прикидатися вічно. Подібно до крихітки Цахеса, він з'являвся на сцені як містичне «щось», що раптом отримувало владу над людьми, позбавляло їх волі і розуму»³⁰.

Трактування п'єси у Мейєрхольда також суттєво відрізнялось від традиційного. На його думку, «п'єса була чудовою ілюстрацією „старого світу“, кривим дзеркалом, у якому гіпертрофовано було показано найпотворніші його елементи. <...> До підтексту „Ревізора“, що його він прагне донести до глядача, режисер увів мотив смерті, паноптикуму як головний. Він ставив перед собою завдання показати гоголівські персонажі як кунсткамеру, страшний мертвий світ, в якому є місце бісовщині, нехтуванню будь-якими людськими нормами. Атмосфера вистави мала бути страшно-смішною, аби публіка сміялась над персонажами, але ніколи не забажала б їхнього повернення у світ живих»³¹.

Якщо у виставі МХАТу ефект було досягнуто передусім за рахунок контрасту зовні «реалістичного» оточення і «невловимо-примарного Хлестакова», то «Ревізор» В. Е. Мейєрхольда «було вирішено як цілком ірраціонально-містичне видовище», насамперед – завдяки грі Ераста Гаріна: Хлестаков поставав як геніальний лицедій і упродовж вистави ледь устигав змінювати численні маски, проте «за цими безперервними трансформаціями не було свого обличчя, ані найменших ознак живої <...> душі – сама лише холодна порожнеча», тож не дивно, що К. С. Станіславський після перегляду вистави зауважив, що Мейєрхольд «із Гоголя зробив Гофмана»³².

Звісно, гоголівське розуміння «стихії сміху» і «фантастичного» дотичне гофманівському. У «Театральному роз'їзді...» (1836, 1842) Гоголь пише: «...хто проливає часто душевні, глибокі сльози, той, здається, більш за всіх сміється на світі»³³. Очевидно, «комічне – у цьому трактуванні наближається до поняття – богонатхненний, пророчий. <...> „Той хто смішить“, зрозуміло, – тут маска юродивого артиста, котрий лише ззовні прикидається таким непоказним. Але в головному значенні „той хто смішить“ означає – віщий, той, хто відгукується на щось, чого інші не чують»³⁴. А проте, хоча і сам Гоголь, у роз'ясненнях, як краще грати «Ревізора», дає, у тому числі, і таке «визначення» ролі Хлестакова: «це особа фантазмагорична, особа, котра, як

бrehлива втілена омана, зникла, разом із «тройкою» внікуди»³⁵, однак обидва трактування ролі Хлестакова (і Е. Гаріна, і М. Чехова) порушують головну настанову письменника: «У Хлестакова нічого не повинно бути окреслено різко. Він належить до того кола, котре, вочевидь, нічим не відрізняється від решти молодих людей»³⁶.

Уважаючи, що у сприйманні п'єси слід відкинути численні нашарування попередніх її «прочитань» (як з боку критиків, так і з боку самого Гоголя), письменник-постмодерніст А. Терц вирізняє серед них уплив наступного за часом написання твору Гоголя, «Мертвих Душ»: «Комедія мимовільно підверстується до внутрішньо чужого (стороннього) для неї, величезного утворення і в його сусідстві блідне, застигає, захаращується речами, шафами, як у садибі Собакевича, поміж якими вже не розгледіти людського обличчя»³⁷.

Саме Мейєрхольд, на думку А. Терца, «оформлює „Ревізор”» у згушену речовинність і задуху «Мертвих Душ»: «Режисерська указка Мейєрхольда (не кажучи про безліч інших, менш талановитих трактувань і постановок) була спрямована на всебічне ущільнення матерії, що витискувало душу і повітря з сяючого тіла комедії. „Ревізор” було поставлено під прес страхітливих натюрмортів Гоголя»³⁸. На підтвердження своєї думки письменник наводить «уроки» режисера (із записів від 20 жовтня 1925 р.): «Треба всю цю компанію людей, котрі гратимуть, поставити на майданчику, приблизно у п'ять квадратних аршин — більше не можна»; «<...> З усіх щілин, знову між шафою і пічкою, комодом, виповзають люди. Як таргани зі щілин»; «<...> і на тлі чотирьох колонн всюди люди, люди, обличчя — насаджені, ніби оселедці в діжку»³⁹.

Подібні прийоми, які, зокрема, призводили до перетворення персонажів комедії на манекени, сатиричні маски і мармизи, могли викликати лише зайве напруження, а то й загушення страху. Очевидно, що це жодною мірою не сприяло виконанню рекомендацій автора, чи не всі клопоти якого зводилися до намагань не допустити поглинання людини сатиричною маскою, переведення багатовимірного персонажа на площину, нехай і під маркером «вільного прочитання».

Особливо уважно, на нашу думку, ми маємо поставитись до гоголівських пояснень «Ревізора». На жаль, критика (і тогочасна, і модерністська, і радянського зразка, і, за дивною інерцією, постмодерністська) одно-значно негативно поставилася до самої ідеї «роз'яснення» Гоголем правильного розуміння його власного твору. Навіть друзі Гоголя не зрозуміли його задуму. Так, С. Аксаков, відгукнувшись на ідею Гоголя надрукувати нове видання «Ревізора» з «Розв'язкою», написав «сильний протест» П. Плетньову (саме йому Гоголь доручив здійснити видання і розповсюдження «Вибраних місць із листування з друзями» і нової редакції комедії «Ревізор») із категоричною вимогою не випускати у світ нову книгу

і не друкувати «предуведомления» до 5-го видання «Ревізора»: «все це з самого початку до кінця нісенітниця, дикість і безглуздість»⁴⁰. Невдовзі в листі до Гоголя він висловив недовіру щирості письменника у поясненнях «Ревізора»: «Невже ви, злякавшись безглузких тлумачень невігласів і дурнів, власноруч по-святотатськи зазіхаєте на спотворення своїх живих творчих витворів, називаючи їх алегоричними особами? Невже ви не бачите, що алегорія внутрішнього міста не пасує до них, <...> що називання Хлестакова світською совістю не має сенсу»⁴¹.

Невдоволення «перетворенням» персонажів комедії на «алегоричні фігури» висловлював і М. Щепкін, адже він бачив у них так багато «знайомого, так рідного, і так звик до Городничого, Добчинського і Бобчинського <...> що відібрати їх у мене й усіх узагалі, — це була б дія безсовісна. Чим ви мені їх замініте? Залиште мені їх, як вони є. <...> Не давайте мені жодних натяків, мовляв, це не чиновники, а наші пристрасті»⁴².

Звісно, головною причиною такого категоричного несприйняття є не стільки сама «Розв'язка...», але одночасність появи її та надрукованих зі значними цензурними купюрами «Вибраних місць із листування з друзями», що викликало реакцію обурення і різкого неприйняття.

У розпалі суперечки В. Белінський у листі до Гоголя звинувачує письменника мало не в «ображенні відчуття істини, людської гідності»: «не можна мовчати, коли під покривом релігії і захистом батога проповідують брехню і аморальність як істину і добродесність»⁴³. Більше того, Белінський переконаний, що книжка викликала обурення «в усіх благородних серцях», натомість у серцях усіх ворогів (і літературних — Чичикових, Ноздрьових, Городничих, і не літературних) викликала вигуки дикої радості. Критик відкидає моральний подвиг Гоголя, запевняючи, що Росії «потрібні не проповіді (доволі вона їх чула), ні молитви (доволі вона повторювала їх), а пробудження в народі почуття власної гідності, стільки віків загубленого у багнюці»⁴⁴.

Ситуація категоричного несприйняття Гоголя-проповідника є предметом окремого дослідження, проте для розкриття теми нашої розвідки важливими є спостереження за «поведінкою» тогочасних критиків, які, безумовно, цінували Гоголя як геніального письменника. Показово, що вони вважали письменника цілком нормальним (адекватним) доти, доки він говорив те, з чим вони були згодні. І за першої ж спроби Гоголя висловити думки, які розходились із усталеними в суспільстві, вони не лише не сприйняли його, але взагалі відмовили у праві оприлюднювати свої погляди. Одні не повірили у щирість Гоголя, інші звинуватили його в зраді демократичних ідеалів, ще інші — нависли на нього ярлик «безумця».

«Критики» Гоголя виявляють дивну непослідовність. Визнаючи його генієм, обмежують дію його геніальності сферою «художніх витворів» і ледь не відмовляють письменникові в розумі, коли йдеться про його авторські

тлумачення власних творів (невже письменник припиняє при цьому бути собою?!). Один із «супротивників» несподіваних для спільноти ідей «переродженого» на пророка Гоголя – С. Аксаков (який називає себе другом письменника!) заявив: «Ми, обманюючи самих себе Гоголем, обманували і його, і воістину я не знаю жодної людини, котра би любила Гоголя як друг, незалежно від його таланту <...> для мене не існує особистості Гоголя <...> з любов'ю дивлюся на ту дорогоцінну посудину, в якій приховано великий дар творчості, хоча форма цієї посудини мені зовсім не подобається»⁴⁵. Чи не є в цьому зізнанні частка лицемірства? Очевидно, таке «споживацьке» ставлення до живої людини не є ознакою духовності спільноти, найкращі представники якої не здатні вийти за межі власного самолюбства.

Показовою є реакція самого Гоголя на цю обструкцію: «Книжка моїх листів випущена у світ для того, аби нею „прошупати” і себе, й інших, аби з'ясувати, на якому рівні душевного стану стою нині я сам, адже себе важко бачити, а коли нападуть з усіх боків і почнуть на тебе показувати пальцем, тоді й сам віднайнеш в собі багато чого»; «Якщо б не з'явилась ця книжка, мені не був би <...> відомий мій душевний стан. Всі ці недоліки мої, котрі вас так вразили, не виступили б переді мною так явно»⁴⁶.

У цих листах до різних осіб (Жуковського, Вієльгорської, Львова) письменник виявляє неймовірне смирення (чим і доводить справжність тих внутрішніх змін, які відбулися в ньому), а також дивовижний спокій, як людина, яка виконала певну духовну місію. Показово, що Гоголь порівнює себе з Хлестаковим: «Я розмахнувся в моїй книзі таким Хлестаковим, що не маю духу зазирнути в неї. Проте книга ця відтепер лежатиме завжди на моєму столі, як вічне дзеркало, в котре мені слід дивитися»⁴⁷.

Очевидно, це ще один ключик для розуміння образу Хлестакова. В уяві Гоголя образ цей зазнав значної трансформації: від окремішнього і випадкового (характеру якоїсь конкретної людини) – до найширших узагальнень (складні духовні процеси всередині кожної людини). А ми завжди з радістю викриваємо інших, а коли йдеться про нас особисто – волимо не зазирати в «гоголівське дзеркало». Не дивно, що не бажали «посміятися над собою» сучасники Гоголя, волюючи обмежитися потрактуванням «Ревізора» як комедії, яка викриває дрібні пороки дрібних чиновників.

Пафос «каяття», «духовного зростання», «всезагального очищення» виявився не близьким і для режисерів-модерністів. Так, І. Терент'єв, у своєму прагненні будь-що перевершити Мейєрхольда, посилює абсурдистське трактування п'єси.

В. Фролов зауважив у виставі Терент'єва певні знахідки, стверджуючи, що режисер, «заземляючи» гоголівський комізм, знаходив можливості трактувати комедію в інших формах, ще ніким не відзначених»⁴⁸. До знахідок звично зараховують балаган-буф, дух якого панував у виставі Терент'єва, і його спробу досягнути «мовного інтернаціоналу»: кожного персонажа

режисер наділив тим чи іншим іноземним (іншомовним) акцентом: так, наприклад, Городничий говорив з українським акцентом, Добчинський – з польським. Крім того, герої переходили на французьку, німецьку та інші мови для створення ефекту «заумної» мови. Врозріз із настановами Гоголя, очевидно, діють і гіпертрофовані фізіологічні асоціації. Дещо «звуженим» виглядає і пафос вистави. Зі статті самого Терентьєва дізнаємося: «Ревізор, розглянутий не в плані аналогії, а в історичній перспективі, дає змогу побудувати виставу про одного з найсильніших наших ворогів – невловимого кімнатного ворога – обивательщину»⁴⁹.

Починаючи з прологу, під час якого бігають по шафі дві білі дресировані миші (ілюстрація сну Городничого), і впродовж усієї вистави (коли персонажі стають навкарачки, стрибають, обертаються і под.), глядач спостерігає фейєрверк «спецефектів». Недаремно один із очевидців так відгукнувся про побачене: «Я перестав розуміти, де я: в театрі чи в будинку для божевільних»⁵⁰. Очевидно, гоголівський пафос «душевного міста» було поховано під численними зовнішніми ефектами: знахідками, вигадками, фантазмами.

Оцінювати ж сучасні постановки «Ревізора», особливо – у ХХІ ст., стає дедалі важче і небезпечніше. Ризикуємо втратити рівновагу, загубитися серед чимдалі неймовірніших (чи вже навіть неокковирних) «версій» і «приколів». Згадаємолише виставу Ніни Чусової на сцені Театру ім. Моссовета – «осучасненого „Ревізора” з Гошею Куценком у ролі Хлестакова», названу «черговим хітом», з усіма атрибутами «сучасного» життя: корупцією, «розпальцьовкою», пиятикою; зимовою риболовлею, під час якої лунає повідомлення про імовірність прибуття ревізора. Критики відгукуються щедрими епітетами: «пародійна вульгарність», «повсюдна телешоузація життя» (Марина Райкіна), «мозаїчні картинки» (Наталія Камінська), «анекдот, при тім кепський, що його розповідають невиразно і вульгарно» (Валерій Семеновський) тощо. І річ не в тому, що критика відверто глузує з режисера, а публіка за звичкою сміється зі «сценічних жартів», а, мабуть, у тому, що це все про нас: саме все це ми щодня споживаємо – з друкованих ЗМІ, телеекранів... Успіх подібних вистав не лише у загальному падінні культурного рівня, скоріше – у нашій паралізованості «спостеріганням зла», завороженості його «веселими» проявами.

Подібні немилосердні «цитати» з нашого звичайного життя знаходимо і в одній з київських вистав останніх років. Чергове «прочитання» комедії Гоголя здійснив 2003 року режисер І. Афанасьєв, котрий повернувся в Україну зі США. В інтерв'ю газеті «День» І. Афанасьєв зауважив: «Тема ревізії нашого внутрішнього світу, суспільства – вічна. Я „Ревізора” побачив по-своєму: на межі буфонади й цирку. Наше сьогоднішнє життя схоже на трагікомедію. Режисери, як правило, бачать у п'єсі соціальний підтекст, сатиру. А мені здається, що в ній більше гумору. Пригоди Хлестакова викликають у глядачів сміх і усмішку. І справді: „З кого сміємося? З себе

сміємося”. Ми ж себе любимо. Тому хочеться посміхнутися, побачити якісь речі, які сьогодні відбуваються у суспільстві. У моєму „Ревізорів” переплутано час. Ми живемо в обставинах Гоголя, але в нас є реклама, мобільні телефони, велосипед та інші сучасні ознаки»⁵¹. Складно сказати, чому любов до себе і бажання посміхнутися, такі зрозумілі і безумовно достойні, зрештою обертаються черговим спрощенням через зовнішні ефекти: рекламу спонсорів на рушниках, розвішаних по залі; початкову сцену в лазні (з масажистками і под.); «спецефекти» в костюмах; натяки на нетрадиційну орієнтацію Хлестакова й Осипа⁵². Мимоволі згадується відомий вислів про «добрі наміри», якими вистелено «дорогу до пекла».

Фішкою «франківської» вистави поет Іван Андрусак визнає її двомовність і виникле завдяки цьому протиставлення «стаааличного мена» Хлестакова і «місцевих» (українських) чиновників, котрі лише в розмові з ним «раболепно» переходять «на те, що в Україні російською мовою називається»⁵³.

Загалом у виставі «напрочуд вдало поєдналися власне класичні традиції вітчизняного театрального мистецтва, якими завжди славилися «франківці», з відверто постмодерним, «постсучасним» сприйняттям попсово-абсурдистської дійсності, котра так глибоко останнім часом проникла в усі сфери життєіснування, що без неї годі собі уявити «портрет сучасності»⁵⁴.

Залишається дивуватися «нерозбірливості» сучасної людини у виборі орієнтирів (у тому числі – етичних і естетичних). Виникає враження, що головне у «портреті сучасника» – безвольність у протистоянні «попсі» і «гламуру», «абсурду» й «розкладу».

І чи можна не погодитись із Ю. Соломіним, який в інтерв'ю радіо «Маяк» на запитання щодо його нового «Ревізора» (прем'єра – жовтень 2006 р.), чи це вистава класична, чи авангардна, поділився власним баченням поняття ставити виставу «наново», не реконструюючи і не відновлюючи відомі зразки: «наново це не означає догори дригом», так само застеріг від самовільних трактувань, вигадування чогось за автора: «те, що я бачу останнім часом, це ж капусник. Якщо ми бажаємо все класичне підім'яти під жарти, під гумор, тоді театр зникає». А «все класичне – вічне. Історію змінювати не потрібно, повертати ріки навспак не потрібно, вони не тектимуть. Культура – це та сама екологія. Зберегти культура здатна все – і мову, і ринки, і стосунки між людьми, й освіту, і військову дисципліну. Тому це треба зберігати і в жодному разі не наслідувати. Коли ми починаємо наслідувати і мавпувати, то все це вже не первородно»⁵⁵.

Досить жорстко Ю. Соломін висловився на адресу будь-яких спроб оновлення чи то осучаснення класики, зауваживши, що «сучасність класики» радше у пошуку актуальних «думок» у творах класиків, «а не вдягання, роздягання, виходи на руках замість ніг тощо. Класика саме у тому і полягає, що це вічні теми, вічна боротьба протилежних якихось думок. І сьогоднішній глядач має вирішити, за кого підняти руку...»⁵⁶.

Суворий присуд сучасній людині дає і російський мистецтвознавець Олексій Воронов, аналізуючи кілька «нових» втілень «Ревізора» на московській сцені: «Ще „якихось” 50 чи навіть 30 років тому подібні вистави, як і запропоновані в них інтерпретації ролі Хлестакова, неминуче викликали б реакцію відторгнення. Але сьогодні ці постановки захоплено приймають глядачі різних соціальних і вікових категорій, незалежно від рівня їх естетичної підготовки»⁵⁷. Вчений закликає звернутися до духовного «заповіту» Гоголя: «Не суму повинні ми піддаватися при будь-якій раптовій втраті, але озирнутися суворо на самих себе, розмірковуючи вже не про чорноту інших і не про чорноту всього світу, але про свою власну чорноту»⁵⁸. Іншими словами, письменник закликав (і сучасників, і своїх майбутніх нащадків) думати про власну душу і працювати над її очищенням. Послуговуючись підказаною епіграфом до «Ревізора» темою «дзеркала» і відображень у ньому, помітимо, що автори кожного «нового» прочитання комедії відображаються у цьому дзеркалі – з усіма своїми хибами і пороками, хворобами і проблемами. І справді: в сучасних сценічних інтерпретаціях «Ревізора», мов у дзеркалі, «відображається нинішня „постмодерністська” доба, ззовні блискуча і галаслива, а насправді – холодна, цинічно розважлива і диявольськи жорстока»⁵⁹.

Таким чином, зіставлення особливостей сприймання комедії Гоголя «Ревізор» довело нерозуміння головної гоголівської настанови: за допомогою п'єси сприяти «каяттю» і покращенню цілої людської спільноти. Вже перші «прочитання» геніального твору Гоголя критиками, колегами-письменниками, режисерами з-поміж його сучасників хибували на певне спрощення «ситуації ревізора». Витоки такого нерозуміння (чи неповноти розуміння) задуму автора – поширена на той час тенденція викриття політичного ладу і соціальних пороків панівного класу. Гоголь не міг вдовольнитися «художнім успіхом» свого твору, адже мав на думці значно важливішу – духовну мету: розсіяти «вulgарність» російської дійсності за допомогою правдивого дзеркала пророчого викриття. Навіть друзі Гоголя, його колишні однодумці не були готові до такого трактування.

Пізніше, в епоху модернізму, навіть найталановитішим авангардним режисерам не вдалося повною мірою втілити головну ідею комедії, хоча і К. Станіславський (20-ті роки ХХ ст.), і В. Мейєрхольд (1926 р.), а також І. Терент'єв (1927–1929) кожен по-своєму намагалися підсилити «містичну» складову п'єси, поглибити поєднання «сміхової стихії» і «страху», а в образі Хлестакова втілити «фантазмагорійний початок».

Щодо спроб сценічного втілення комедії наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. – більшість із них потребує щонайменше коментарів «психологів», що засвідчує поглиблення «духовної хвороби» сучасної людини, а також своєрідну «завороженість» оманами і облудами зла: всюдозволеністю,

«тваринною» безпосередністю, алогічністю, мертвою естетикою масового смаку, так званими «гламуrom» і «попсою».

Відповідно спостерігаються і значні розбіжності у спонуках – авторській (до творення тексту комедії) і читацько-режисерській (до створення власних версій тексту літературного твору). На відміну від Гоголя, котрий прагнув не стільки самовиразитися через свій твір і аж ніяк не досягнути певного «миттєвого» і нетривкого ефекту (визнання, розголосу, сценічного успіху тощо), більшість «професійних поціновувачів» його комедії (режисерів і акторів) намагаються перевершити своїх попередників за кількістю знахідок, неймовірністю вигаданих на основі оригінального тексту (чи й далеко поза ним) версій, деталей, «приколів». Проблемою є і так зване «осучаснення» класики, надання їй новітнього колориту, як правило, лише зовнішнього.

Не стали «свіжішими» від безперервного повторювання крилаті вислови, вихоплені із загального контексту комедії: епіграф («На зеркало неча пенять, коли рожа крива») і ключова фраза завершального монологу Городничого («Чему смеетесь? – Над собою смеетесь!»). Тема дзеркала, як правило, розвивалася на сцені надто буквально: як спосіб «розгледіти» хиби дрібних чиновників, що їх піддавали сатиричному зображенню; засіб викриття «сірості», «вulgарщини», «нищості обивателя» тощо. Сміятися над собою людині найважче, бо сміх – страшна сила, тож волиємо спрямовувати його на інших. На жаль, досі у сценічних втіленнях не актуалізовано духовної (християнської) складової п'єси Гоголя «Ревізор», фінал якої висвітлював «вulgарність» персонажів «душевного града» саме як «боговідступництво», адже і в прислів'ї-епіграфі (у першому його тлумаченні) дзеркало розглядалось як Євангеліє. Так, Іоанн Кронштадський у своїх щоденниках звертається до тих, хто не читає Євангелія: «Чи ви чисті, чи святі й бездоганні <...> і вам не потрібно дивитися в це зеркало? Чи ви надто «безобразні» і боїтеся вашого «без-образія»?...»⁶⁰

Прикро, але навіть виховані в лоні православ'я сучасники Гоголя не подолали труднощів перекладу «Ревізора» з мови естетичних образів на мову духовних пророчих істин і категорично не прийняли спроби авторського «самоперекладу», здійсненого Гоголем у «Розв'язці „Ревізора”»⁶¹.

Нині, констатуючи втому від брутальності та vulgарності на сцені (і в мистецтві взагалі), висловлюємо сподівання на позитивні зрушення і у «потрактуваннях» класики, і «Ревізора» зокрема. Не відступатимемо і тут від гоголівської ідеї «творення добра»: «А подвиги прийдуть. Не забувайте, що розумом нашим розпоряджається Бог: сьогодні він бачить неможливості, завтра Бог забажає розсунути перед ним виднокруг ширше, і він уже бачить там можливість, де траплялися раніше неможливості»⁶².

¹ Дунаев М. М. Вера в горниле сомнения: православие и русская литература в XVII–XX веках / М. М. Дунаев. – М., 2003. – С. 135–168 ; Воронов А. М. «Чему

смеетесь? Над собой смеетесь!» [Электронный ресурс]. – Режим доступа до сайту : http://www.kirshin.ru/about/arsii/06_04.html (14.03.10). – Назва з екрана.

² Див., напр.: Манн Ю. Поэтика Гоголя / Ю. Манн. – М. : Худож. литература, 1978. – 398 с. ; Рассадин С. Русская литература: от Фонвизина до Бродского / С. Рассадин. – М. : Слово, 2001. – 487 с.

³ Див.: Набоков В. Николай Гоголь / Набоков В. Приглашение на казнь: романы, рассказы, критические эссе, воспоминания // Набоков В. – Кишинев : Лит. Артистикэ, 1989. – С. 537–631; Терц А. В тени Гоголя / Абрам Терц (Андрей Донатович Синявский). Собрание сочинений : В 2 т. – М. : Старт, 1992. – Т. II. – С. 3–336.

⁴ Зокрема, див.: Воронов А. М. «Чему смеетесь? Над собой смеетесь!» [Электронный ресурс]. – Режим доступа до сайту : http://www.kirshin.ru/about/arsii/06_04.html (14.03.10). – Назва з екрана; Демоль Ж. Заумный «Ревизор» Терентьева [Электронный ресурс]. – Режим доступа до сайту : http://www.gogol.ru/gogol/gogol_v_teatre/zaumnyi_revizor_terenteva/ (10.03.10). – Назва з екрана; Премьера «Ревизора» в Малом театре [Электронный ресурс]. – Режим доступа до сайту : <http://www.radiomayak.ru/tvpr.html?id=23136> (04.04.09). – Назва з екрана.

⁵ Набоков В. Николай Гоголь / Набоков В. Приглашение на казнь: романы, рассказы, критические эссе, воспоминания // В. Набоков. – Кишинев : Лит. Артистикэ, 1989. – С. 560.

⁶ Там само.

⁷ Там само. – С. 561.

⁸ Вересаев В. Гоголь в жизни: систематический свод подлинных свидетельств современников ; предисл. Ю. Манна ; коммент. Э. Безносова / В. Вересаев. – Х. : Прапор, 1990. – С. 195.

⁹ Там само.

¹⁰ Там само. – С. 197.

¹¹ Там само. – С. 198.

¹² Там само. – С. 196.

¹³ Там само. – С. 199.

¹⁴ Там само. – С. 200.

¹⁵ Там само. – С. 204.

¹⁶ Там само. – С. 203.

¹⁷ Гоголь Н.В. : собрание сочинений : в 7 т. – М. : Худож. литература, 1967. – Т. 4. – С. 387.

¹⁸ Вересаев В. Цитов. праця. – С. 206.

¹⁹ Гоголь Н. В.. Цитов. видання. – Т. 4. – С. 409.

²⁰ Манн Ю. Поэтика Гоголя / Ю. Манн. – М. : Худож. литература, 1978. – С. 198–199.

²¹ Там само. – С. 201.

²² Там само. – С. 217.

²³ Там само. – С. 258.

²⁴ Там само. – С. 261.

²⁵ Набоков В. Цитов. праця. – С. 571.

²⁶ Там само. – С. 562.

²⁷ Там само. – С. 563.

²⁸ Воронов А. М. «Чему смеетесь? Над собой смеетесь!» [Электронный ресурс]. – Режим доступа до сайту : http://www.kirshin.ru/about/arsii/06_04.html (14.03.10). – Назва з екрана.

- ²⁹ Энциклопедия литературных героев. – М. : Аграф, 1998. – С. 446.
- ³⁰ Воронов А. М. Цитов. стаття.
- ³¹ «Ревизор» Мейерхольда : историческая реконструкция эпизода спектакля от Татьяны Альбрехт [Электронный ресурс]. – Режим доступа до сайту: http://www.vostokinform.ru/skena/personality/rev_al/ (12.03.10). – Назва з екрана.
- ³² Воронов А. М. Цитов. стаття.
- ³³ Цит. за: Терц А. В тени Гоголя // Абрам Терц (Андрей Донатович Синявский). Собр. соч. : В 2 т. – М. : Старт, 1992. – Т. II. – С. 65.
- ³⁴ Там само.
- ³⁵ Гоголь Н. В. : собрание сочинений : в 7 т. – М. : Худож. литература, 1967. – Т. 4. – С. 395.
- ³⁶ Там само. – С. 384.
- ³⁷ Терц А. Цитов. праця. – С. 72.
- ³⁸ Там само.
- ³⁹ Там само. – С. 73.
- ⁴⁰ Вересаев В. Цитов. праця. – С. 446.
- ⁴¹ Там само. – С. 447.
- ⁴² Там само.
- ⁴³ Там само. – С. 458.
- ⁴⁴ Там само. – С. 458–459.
- ⁴⁵ Там само. – С. 251.
- ⁴⁶ Там само. – С. 453.
- ⁴⁷ Там само. – С. 452.
- ⁴⁸ Фролов В. Муза пламенной сатиры / В. Фролов. – М., 1988. – С. 114.
- ⁴⁹ Цит. за: Заумный «Ревизор» Терентьева [Электронный ресурс]. – Режим доступа до сайту : http://www.gogol.ru/gogol/gogol_v_teatre/zaumnyi_revizor_terenteva/ (10.03.10). – Назва з екрана.
- ⁵⁰ Там само.
- ⁵¹ Поліщук Т. «Три... під п'ятдесят» Ігоря Афанасьєва [Электронный ресурс]. – Режим доступа до сайту: <http://www.day.kiev.ua/39467/> (12.03.10). – Назва з екрана.
- ⁵² Докладніше див., напр. : Олтаржевська Л. Ювілейний хет-трик Ігоря Афанасьєва [Электронный ресурс]. – Режим доступа до сайту : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/64/164/1612/> (10.02.10). – Назва з екрана.
- ⁵³ Андрусак І. Ревізія «Ревізора» [Электронный ресурс]. – Режим доступа до сайту : <http://dyskurs.narod.ru/Revizor.htm> (15.03.10). – Назва з екрана.
- ⁵⁴ Там само.
- ⁵⁵ Прем'єра «Ревізора» в Малом театре [Электронный ресурс]. – Режим доступа до сайту : <http://www.radiomayak.ru/tvp.html?id=23136> (12.03.10). – Назва з екрана.
- ⁵⁶ Там само.
- ⁵⁷ Воронов А. М. «Чему смеетесь? Над собой смеетесь!» [Электронный ресурс]. – Режим доступа до сайту : http://www.kirshin.ru/about/arsii/06_04.html (14.03.10). – Назва з екрана.
- ⁵⁸ Там само.
- ⁵⁹ Там само.
- ⁶⁰ Цит. за: Дунаев М. М. Вера в горниле сомнения: православие и русская литература в XVII–XX веках. – М., 2003. – С. 154.
- ⁶¹ Докладніше див.: Дунаев М. М. Цитов. праця. – С. 135–168.
- ⁶² Гоголь Н. В. : собрание сочинений : в 7 т. – М. : Худож. литература, 1967. – Т. 7. – С. 331–332.

Михайло ЗАХАРЕВИЧ

СМІХОВА АДРЕСАЦІЯ «РЕВІЗОРА» М. ГОГОЛЯ НА ФРАНКІВСЬКІЙ СЦЕНІ

Класичний репертуар за умов тоталітаризму та ідеологічного диктату став для театру каналом мистецької правди і творчого самозбереження. Постановка п'єс М. В. Гоголя на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка це підтверджує.

Ключові слова: соціополітична динаміка, класика і час, сценічні обличчя «Ревізора», конспірологічна система, модернізація класики.

Классический репертуар в условиях тоталитаризма и идеологического диктата стал для театра каналом творческой правды и самосохранения. Постановка пьес Н. В. Гоголя на сцене Национального академического драматического театра имени Ивана Франко подтверждает это.

Ключевые слова: социополитическая динамика, классика и время, сценические лица «Ревизора», конспирологическая система, модернизация классики.

In circumstances of totalitarianism and ideological dictatorship classical repertoire has become a powerful source of artistic truth and survival for the theatre. Production of plays by N. Gogol on the stage of Ivan Franko National Academic Drama Theatre is a good proof for this.

Key-words: sociopolitical dynamics, classics and the time, stage images of «The Inspector General», conspiracy system, modernization of classics.

Завжди актуальною є проблема сценічного втілення драматургічної класики, так званих п'єс на всі часи, вивчення специфіки їхнього впливу на глядачів у різні історичні періоди.

Така проблема виокремлюється при аналізі 90-річної історії театру ім. І. Франка, сцену якого прикрашала вітчизняна та світова класика.

Оскільки в статті автор ставив за мету проаналізувати сучасність звучання на франківській сцені кількох варіантів викривальної комедії «Ревізор», на допомогу прийшли, передусім, рецензії на вистави різних десятиліть.

Мета статті – виявити ступінь сатиричного заряду комедії «Ревізор» часів тоталітаризму, коли критика суспільства, влади на кону практично не існувала.

Проаналізувавши п'ять сценічних версій «Ревізора», що з'явилися у франківців за радянського часу, і шосту – 2003 року, автор робить висновок про те, що цей твір завжди резонував суспільному та соціополітичному життю, викликав живу увагу глядачів, для яких була зрозумілою конспірологічна функція цього твору, його «втручання» в сьогоднішнє життя, присуд сьогоднішнім чиновникам, городничим і хлестаковим.

Щодо останньої постановки 2003 року, котра вийшла в період, коли мас-культівське мистецтво вплинуло і на академічні сцени, автор доходить висновку, що гоголівський твір був використаний як матриця для створення вистави-капусника. Користуючись засобами епатажу, режисер і виконавці до денця оголили, загострили антикорупційну сюжетну ситуацію твору. Актуальність цього творчого жесту перевірена реакцією глядача.

Висновок з даного дослідження – класика є творчим каналом мистецтва як засіб його самозбереження та самоорганізації за найскрутніших соціополітичних умов.

Театр імені І. Франка своєю майже 90-річною історією уособлює велику соціальну та культурну епоху – від часу революції 1917 р. і громадянської війни, охоплює кілька десятиліть сталінізму, Другу світову війну, роки повоєнних ідеологічних та мистецьких криз і, врешті, нову суспільно-політичну та мистецьку хвилю, що почалася на межі 80–90-х років минулого століття і стала особливо активною від часу самостійності України.

Тоталітаризм, ідеологічний диктат, штучно прищеплений «метод соціалістичного реалізму» спотворювали, збіднювали як драматургію, так і живу плоть театральної вистави. Поняття мистецької правди підмінялося вірнопідданим служінням ідеологічним настановам партії.

Проте і в тих умовах діяв закон самозбереження і саморегуляції мистецтва.

Так, могутнім каналом мистецької правди для театру ставав класичний репертуар. За умов несвободи він був надійною конспірологічною системою. Класика, залишаючись «зоною ідейно-художньої неушкодженості», активно входила в систему алюзійного звучання в ті періоди, коли сучасна п'єса нудила глядачів дидактикою і штучним оптимізмом.

Суцільний блок класичного репертуару перших трьох років роботи театру (1920–1923) із домінантним мотивом соціального протесту, народного руху, революційного гніву переходить у харківському періоді діяльності (1923–1926) на гострий діалог ідей. Сприйняття Гнатом Юрою революції як явища бажаного і неминучого у «97» М. Куліша (1924) межує з історичним скепсисом режисера Бориса Глаголіна у постановці того ж

таки 1924 р. щойно написаної (1923) Бернардом Шоу «Святої Йоанни», де подано, за формулюванням літературознавця О. Анікста, «трагедію героїзму, переможеного вульгарністю і посередністю»¹.

За недовгий час своєї роботи у франківців Б. Глаголін цю саму ідею, співзвучну часові НЕПу, встигає втілити на сучасному матеріалі у постановках «Пухкого пирога» Б. Ромашова (1925) і «Мандата» М. Ердмана (1926), де художником виступив А. Петрицький.

Прірву між галасливою декларацією соціалістичного гуманізму і його реальним катастрофічним станом у 30-ті роки алюзійно фіксують втілення класичних творів – «Дон Карлос» Ф. Шіллера (1936, постановка Г. Юри), «Борис Годунов» О. Пушкіна (1937, постановка Б. Сушкевича), «Украдене щастя» І. Франка (1940, постановка Г. Юри). В українській класиці, зокрема, у це десятиліття, набуває актуальної ваги тема покривдженої маленької людини. Ще до того, у 1928 р., їй судилося в контрастному – комедійно-мажорному ключі – феєрично прозвучати у «Пригодах бравого солдата Швейка». Ця постановка, як і сценічне життя в заголовному образі, стали непересічним творчим досягненням Гната Петровича Юри.

У наступних десятиліттях подібний «діалог ідей», де «соціальному замовленню» протистоїть філософія світової класики, поступово згасає. Не знайшов сценічного життя двічі оголошуваний Г. Юрою в різний час «Гамлет» В. Шекспіра, а також «Війна і мир» за Л. Толстим, твір М. Куліша «Так загинув Гуска».

«Архетипний зір» художнього керівництва, спрямований владою, віддав перевагу штампованим соцреалістичним зразкам історико-революційного жанру над шедеврами світової драматургічної спадщини. А саме вони, до речі, є базовими в усіх національних театрах світу – Малому театрі та МХТу в Росії – з їхнім пієтетом перед творчістю О. Островського, А. Чехова та М. Горького, Королівського театру в Англії (у центрі – шекспіріана), Комеді Франсез у Франції («Мольєрівський дім»), Бургтеатру в Австрії (репертуар – Ф. Шіллер, Г. Е. Лессінг, І. В. Гете, В. Шекспір, Ф. Грільпарцер, Г. Ібсен, Л. Толстой), Королівського драматичного театру в Швеції (на афіші – Есхіл, Софокл, Еврипід, В. Шекспір, національна класика – А. Стріндберг, П. Лагерквіст, Я. Бергман) ... А на радянській сцені в цілому, і у франківців зокрема, показовою шеренгою стали п'єси О. Корнійчука «Загибель ескадри» (1933, 1945, 1981), «Правда» (1937, 1970), Вс. Вишневського «Незабутній 1919-й» (1951) та «Оптимістична трагедія» (1961), К. Тренюва «Любов Ярова» (1951), В. Суходольського «Арсенал» (1956), Ю. Яновського «Дума про Британку» (1957), М. Стельмаха «Правда і кривда» (1965) та ін. Своєрідний сценічний календар революційних подій, пропаганда моралі «нової людини», огорожа від проникнення на вітчизняну територію шкідливого абстрактного гуманізму. Становище змінилося лише з приходом до театру у 1978 р. художнього керівника Сергія Володимировича Данченка і зміною репертуарної орієнтації.

Цей історичний екскурс корисний для того, щоб найбільш точно визначити смислове і художнє звучання постановок за творами Миколи Гоголя. А вони посіли чільне місце під софітами франківців. Найбільшою увагою користується «Ревізор» (шість постановок 1920, 1924, 1926, 1938, 1952, 2003 років). Двічі ставиться «Одруження» – 1922 (режисер В. Василько) і 2009 (режисер і сценограф В. Козьменко-Делінде). Двічі привертає увагу сюжет «Вія» – 1925 року в інсценізації і переробці Остапа Вишні, 1992 року – текст лягає в основу п'єси Б. Жолдака і С. Мойсеєва «Хто зрадить Брута?» (постановка С. Мойсеєва). 1976 року йде «Майська ніч» в інсценізації М. Старицького та постановці Р. Коломійця, 1988-го – «Різдвяна ніч» в інсценізації і постановці І. Афанасьєва. 1993 р. – прем'єра вистави режисера В. Сечина «Записки божевільного» (інсценізація Ю. Панича). У 2000 р. режисер і сценограф О. Дзекун знайомить публіку із виставою «Брате Чичиков» (п'єса Н. Садур).

Зосередимо увагу на сценічних варіантах «Ревізора», які резонували суспільній та соціополітичній еволюції, а також відобразили зміну сценічної естетики.

Передусім треба зазначити, що ця комедія, котра нещадно картає моральне зубожіння, безчестя влади, свого часу парадоксально одержала схвалення на сценічне життя від найвищого символу влади – царя, самодержця Росії. Подібний жест заклав історичну традицію поблажливості будь-якої влади щодо викривальної сили твору – непізнавання, ігнорування чи переадресування спрямованості гоголівського сміху. За радянських часів, особливо початкового періоду, офіційно вважалося, що «Ревізор» викриває виключно вади царської Росії. Театрові було запропоновано ховатися за спиною драматурга. Сцена не робила прямих натяків на те, що відбувалося навколо. Проте це не означало, що сміх Гоголя не зачіпав сьогодення. Місцем народження алюзій, як завжди, була зала глядачів. Без підказок, особливих сценічних акцентів вони розуміли «Гоголя – на всі часи», і те чітке бачення публіки передавалося незримими флюїдами акторам, вони одержували допінг сміливості і документальнішого портретування створюваних образів. Про такий зворотний зв'язок критик Н. Ястребова, аналізуючи «феномен свободи» театру 30-х років, пише: «"Матерія" театру грала, змінювалась, ішла за залом, ловила його істинне дихання, поєднувалась з ним, була його голосом»².

Старт «Ревізора» в постановці С. Семдора і оформленні художника Й. Шпінеля припадає на перший рік існування театру. Тоді вистави випускалися у прискореному ритмі – 23 постановки за 1920 рік. Основа зорового ряду – павільйон. Довір'я до текстової, вербальної стихії, повага до таланту авторського слова. Гумор народжував передусім текст та вказані автором рушійні події. Без комедійно-сатиричної виконавської чи режисерської афектації. Постановник користувався не тільки перекладом

М. Садовського, а й традицією його режисерського вирішення. Все підкорялося життєвій правді, ніякого «фантазмагоризму», що пізніше увійшов до вжитку. Першим виконавцем ролі Городничого був О. Ватуля, Хлестакова – Г. Юра та Т. Терниченко. Преса свідчить, що цей образ не увійшов до коронних творінь Г. Юри. Йому ніби не вистачало хлестаковського апломбу і комедійної легкості. Проте вистава на гастролях театру в провінції йшла часто і мала заслужений успіх. У Таганрозі її оцінювали так: «Постановка картин, а особливо апофеозу в останній дії – прекрасні і відчувається рука художника-режисера»³.

«Ревізора» було повторено в Харкові 1924 р., але вже в режисурі Г. Юри і оформленні Ю. Магнера. Зі скромними (як на харківський столичний масштаб) результатами у порівнянні з виступами на копальнях Донбасу.

Критик І. Туркельтауб: «П'єса йшла в старих декораціях, яких ми бачили ще в Синельникова. Виконання, за дуже невеликим винятком, теж не підіймалось вище за середнє... Боятися такої відвертості теж нічого: коло можливості будь-якого театру, на визначеному ступні його розвитку, силою речей обмежується»⁴.

На гастролях Донбаської філії театру ім. І. Франка в Артемівську, як засвідчує рецензія, вистава втратила упевнений стиль, давши підстави звинувачувати її в розбіжності між реалістичною та гротесковою комедією: «Пам'ятаєте, в „Предуведомлении” для тих, хто побажав би як слід зіграти «Ревізора», Гоголь говорить: „Понад усе треба стерегтися, щоб не впасти в карикатуру”. Це правило не було дотримано франківцями. Вони спробували подати сатиричну комедію як гротесковий водевіль. З початку вистави було взято неправильний тон. Зайва метушня на сцені, буфонадний вихід Бобчинського і Добчинського, їх біганина по сцені і перекидання Агафії через голову – все це не від тексту гоголівської комедії, а від лукавого мудрування режисера... Франківці не виявляли, врешті, те, що цінується в усі часи в гоголівській комедії, а саме – її загальнолюдські риси – і намагалися бути смішними поза текстом ролі». Конкретні зауваження одержали виконавці ролей. Т. Терниченко – Хлестаков: «Він дав правильний малюнок ролі, але все ж Хлестакова, цієї пустопорожньої людини, на сцені не було. Надто слабе змалювання ролі». Про С.Семдору – Городничого: «Він не охопив всієї складності типа. Городничий не тільки грубий, але ще й хитрий і жадібний»⁵.

8 квітня 1926 р. режисер Василь Василько і художник М. Драк показують свою версію «Ревізора», розраховану на участь трьох зірок: Городничий – Микола Садовський, який щойно повернувся з еміграції, Пошльопкіна – Ганна Борисоглібська, яка так само повернулася з еміграції і від 1926 до 1939 р. подарувала франківській сцені свій останній і надзвичайно плідний час творчості, Хлестаков – Віктор Петіпа, що в трупі франківців дебютував на українській сцені. Грали також Д. Мілютенко (Добчинський), Т. Юра

(Осип), В. Варецька (Марія Антонівна). Вистава звучала як ностальгічна згадка про її перше втілення М. Садовським 1908 року. А «салонне» виконання ролі Хлестакова Віктором Петіпа комусь могло нагадати витонченість створення цього образу в театрі Садовського Лесем Курбасом, хоча концепція гри, безумовно, була різною.

Уявити характер варіанту 1938 р. у постановці В. Вільнера допомагає аналіз О. Борщаговського: «Глибиною розкриття гоголівської сатири, чіткістю і організованістю ансамблю, ретельністю розробки всього спектаклю ця постановка лишає далеко позаду себе ранні редакції „Ревізора” в театрі ім. Ів. Франка. Якщо в постановці 1926 р. театр не піддався спокусі модного тоді „новаторського” трактування „Ревізора”, переважно завдяки участі в спектаклі таких представників театру, як М. К. Садовський, Г. І. Борисоглібська, В. М. Петіпа, якщо ще більш ранній спектакль (1921 р.) може бути названий реалістичним, бо в той період життя театру його керівники й не задумувалися над реформаторством у галузі форми театральної вистави, то реалізм постановки 1938 р., її вірність кращим традиціям трактування „Ревізора” на російській сцені – явище глибоке принципове»⁶.

Ключовим у цьому аналізі є посилання на досвід російської сцени, адже це був час засвоєння системи К. Станіславського, сакралізації й універсалізації досвіду МХАТу.

1952 р., в час консервування соцреалізму, Г. Юра і художник В. Борисовець у своїй постановці «Ревізора», як нам уявляється, синтезували передусім «похвальні» риси попередніх вирішень і стилістичних прикмет. Тим паче, що кілька виконавців брали участь у виставі 1938 р. (серед них Є. Пономаренко – Хлестаков, О. Ватуля – Осип, Н. Ужвій – Ганна Андріївна).

І, нарешті, остання поява на франківській сцені «Ревізора» 2003 р. стала схожою на театральний скандал, хоча час, в який вона вийшла, – на початку третього тисячоліття, – до скандалів звик і спокійно сприймав їх лише як рекламу, піар – ці ж поняття нова ера суспільного життя прийняла як одну із засад широкого спектра людського і, зокрема, мистецького існування.

Дозволимо собі дати побіжну характеристику творчості театру на часовому зламі між другим та третім тисячоліттями. Це, передусім, час незалежної України. У мистецтві – свобода вибору та висловлювання. Поруч із серйозними, так би мовити, класичними, художніми напрямками дедалі активніших обертів набирає маскультивське мистецтво, вільно панують кітч, несмак, різних градусів міцності еротизм. Мета одна – мати попит у публіки. Від подібного, хай у найменших дозах, не міг оборонитися і театр ім. І. Франка.

Постановку здійснювала здібна людина – колишній актор і режисер театру Ігор Афанасьєв, звиклий від молодих літ до експериментаторства, пошуків неординарних шляхів у мистецтві. Понад десять років він живе

в США. Можливо, саме звідти йому «стало виднішим», як ставити зараз «Ревізора»? До всього, метою режисера і продюсера І. Афанасьєва було показати свою постановку в Нью-Йоркові.

Через шість років після прем'єри, до 200-річчя з дня народження М. Гоголя вийшла стаття, де узагальнено враження від постановки І. Афанасьєва. Авторка повністю ігнорує цю роботу.

«Задум драматурга зовсім не прагнули передати франківці. Від "Ревізора" Гоголя режисер І. Афанасьєв залишив сюжетну канву. Поєднання елементів костюмів чиновників з абсолютно кітчевими лимонними штанцями Ступки—Хлестакова в червоних пуантах, а також мобільних телефонів, поштмейстера на триколісному велосипеді з сумкою Western Union здається абсолютно неадекватним. Комічне Гоголя не проглядалося за грубими, аж до непристойності, жартами навколо гомосексуальної тематики. Актори на сцені не грали, а розважалися»⁷.

Висловимо своє враження. Цю виставу, справді, можна оцінювати так, як це робить авторка статті. За однієї умови — бажанні зустрітися на сцені зі справжнім Гоголем, його текстом і героями. Але хто визнає за мистецтвом право висловитися про вади часу в гострій, навіть епатажній формі, використовуючи при цьому класичний твір (тут він слугує матрицею для своєрідного театрального капусника), той у «Ревізорі» І. Афанасьєва знайде певне задоволення, а головне, ту прямоту характеристики аморальності часу, якої ще не досягла і невідомо коли досягне сучасна драматургія. Врешті, вистава про тотальний авантюризм, який став фетишем «вільного» суспільства і успіх у цьому хлестакових від політики, бізнесу, естради тощо. «Досягнення» Хлестакова і Осипа на сексуальному ґрунті (наприкінці вистави у вухах більшості чоловіків на сцені засвітилися мініатюрні електричні кліпси — знак збочення) — скаброзна і сумна метафора здатності суспільства бути легко залученим до будь-якого колективного лихварства, безчинства, розпусти. Петербурзькі візитери у версії І. Афанасьєва поступово русифікують українське середовище, в яке потрапили (воно мислиться, як в дореволюційній постановці в театрі М. Садовського, саме українським). Під кінець дії більшість персонажів починають час від часу висловлюватися російською. Для них це спосіб відчутти себе поближче до омріяного Петербурга.

Вистава й існує у жанрі капусника, сатиричного театрального карнавалу. Вона базується на досконало вибудованому темпоритмі, імпровізаційному ансамблі та бездоганних комедійних роботах таких акторів, як О. Ступка (Хлестаков), О. Задніпровський (Йосип), В. Мазур (Городничий), Н. Сумська (Ганна Андріївни) та ін.

В історії франківців є художній аналог «Ревізоріві» І. Афанасьєва, і теж на матеріалі творчості Гоголя. 31 березня 1925 р. глядачі і критики Харкова також пережили шок, подивившись прем'єру «Вія» (п'єса О. Вишні) у

постановці Г. Юри (художник А. Петрицький, композитор Н. Пруслін, балетмейстер Є. Вігільов). До «жарту», як бачимо, причетні знамениті в мистецтві особи. Серед них – і художній керівник театру.

Вчитайтеся в ці рядки і порівняйте їх із щойно цитованим відгуком на «Ревізора»: «Треба зізнатися: від гоголівського Вія», показаного Держдрамою, не лишилося нічого, і жалкувати про це не доводиться. Режисер Г. Юра зміг так показати і оформити „Вія” О. Вишні, що глядач вибачить драматургічну слабкість п’єси. Окремі місця постановки – зла і вбивча сатира, а іноді пародія... Гнат Юра не побоявся запозичень із вдалої практики інших режисерів. У його постановці все ретельно обдумано. Конструктивні установки обіграні. Від усієї вистави віє цільністю і витриманістю. Художник Петрицький зіграв велику роль в успіху вистави. Його декорації, установки, костюми – вищою мірою яскраві, дотепні»⁸.

На гастролях театру в Москві (квітень 1926 р.) преса представляла «Вія»: «Стиль, в якому поєднувався гофманський романтизм з пишністю гоголівської риторики, Остап Вишня пародіював, звів з висот фантастики в гушавину сьгоднішнього побуту. Бурсаки осучасненого „Вія” говорять про аліменти і робкрин, про кооперацію і неможливість так само красномовно, як про галушки і бублики»⁹.

Отже, сміхові Гоголя театр дає змогу резонувати і на сучасному ґрунті, в модерних формах. У цій царині складається певна традиція. Для нас Микола Васильович Гоголь – справді, класик, а це значить – письменник на всі часи. Його творчість збагачує практику, надбання Національного театру.

¹ Аникст А. Великий насмешник. – В кн. : Бернард Шоу. Полное собрание пьес в шести томах – Ленинград : Искусство, 1978. – Т. 1. – С. 26.

² Ястребова Н. А. Театр 30-х. Зеркало и зазеркалье. Искусство, публика, пресса, власть / Н. А. Ястребова. – М. : ИНИОН, 2000. – С. 65.

³ Грыцько. Гастроли «Франківців» / Грыцько // Знамя революции (Таганрог). – 1923. – 3 серпня.

⁴ Туркельтауб І. Укрдержтеатр. «Ревізор» / І. Туркельтауб // Вісти ВУЦВК [Х.]. – 1924, 15 лютого.

⁵ К. Т. Гастроли Донфилии державного театра им. Ив. Франка. «Ревизор» Гоголя // Кочегарка (Артемівськ). – 1925. – 14 жовтня.

⁶ Борщаговський О. Сторінки історії (хроніка життя театру) / О. Борщаговський – у кн. : ХХ років театру ім. Ів. Франка. – Х. : Мистецтво. – С. 170.

⁷ Велимчаниця Ольга. Завжди актуальний «Ревізор» / Ольга Велимчаниця // Кіно-Театр. – 2009. – № 2. – С. 8.

⁸ К-ИН. Театр Держдрамы. Еще о «Вице» // Коммунист. – 1925. – 12 квітня.

⁹ Осовремененный «Вий». Украинцы в Москве // Вечерняя Москва. – 1926. – 16 квітня.

Олександр БЕЗРУЧКО

**ЕКРАНІЗАЦІЯ «ТАРАСА БУЛЬБИ» М. ГОГОЛЯ:
НЕРЕАЛІЗОВАНИЙ ПРОЕКТ О. ДОВЖЕНКА**

Статтю присвячено дослідженню маловідомих сторінок одного з найцікавіших і найбажаніших, але, на жаль, так і не реалізованих проєктів відомого українського кінорежисера, сценариста, педагога, громадського діяча Олександра Довженка – «Тарас Бульба» за однойменним твором Миколи Гоголя.

Ключові слова: *Олександр Довженко, «Тарас Бульба», Микола Гоголь, Київська кіностудія художніх фільмів, режисерська лабораторія, архівні знахідки, сценарій.*

Статья посвящена исследованию малоизвестных страниц одного из самых интересных и самых желанных, но, к сожалению, так и не реализованных проектов известного украинского кинорежиссёра, сценариста, педагога, общественного деятеля Александра Довженко – «Тарас Бульба» по одноимённой повести Николая Гоголя.

Ключевые слова: *Александр Довженко, «Тарас Бульба», Николай Гоголь, Киевская киностудия художественных фильмов, режиссёрская лаборатория, архивные находки, сценарий.*

The article is devoted of unknown pages of one of most interesting and most desirable, but, unfortunately, don't realized projects of the famous Ukrainian film director, scenario writer, teacher, publicman Oleksandr Dovzhenko, – «Taras Bul'ba» of Mykola Gogol'.

Key-words: *Oleksandr Dovzhenko, «Taras Bul'ba», Mykola Gogol', Kyiv film studio of feature films, film director laboratory, archived finds, scenario.*

Творча спадщина українця Миколи Гоголя, який писав про Україну в Росії, була дуже цікава і близька Олександрові Довженку. Він також частину життя оспівував Батьківщину в Москві. Довженко протягом усього життя неодноразово намагався екранізувати «Тараса Бульбу». Цікаво відзначити, що навіть чекісти, які контролювали кожен крок митця, назвали його «Запорожцем».

Про життя і творчість видатного українського кінорежисера, сценариста, педагога, громадського діяча Олександра Петровича Довженка (11.09.1894, с. Сосниця, Чернігівської обл. – 25.11.1956, Москва) написано дуже багато найкращими українськими й іноземними кінознавцями. Проте завдяки архівному пошукові та державній політиці розсекречення документів, відкриваються все нові маловідомі сторінки життя та творчості нашого геніального земляка. Одна з них – «Тарас Бульба».

Науковим завданням цієї статті є вивчення одного з найцікавіших і найбажаніших для митця, але, на жаль, так і не реалізованих проєктів – екранізація повісті «Тарас Бульба».

Літературну спадщину Миколи Гоголя Олександр Довженко виступав уже на початку педагогічної кінокар'єри. Так, у лекції 18 грудня 1932 року, він розповідав студентам Московського державного інституту кінематографії (ДІК) про зйомки «Івана»: «У мене запитують: „Товариш Довженко, навіщо слідом за кадром смерті людини в «Івані», [його] відходу з життя, ви даєте кадр відходу потягу?» Ви самі ж говорите: відхід життя, відхід потяга. Давайте візьмемо „Тараса Бульбу”. Там є гарний бій запорожців з поляками. Коли садонули поляки козака Кукубенка, вилетіла козацька душа й полетіла до Бога. Бог каже: „Це ти, Кукубенку?” – „Я, Господи”. – „Сідай тут!” Це гарний образ. Але ви самі відчуваєте, що от „хлопнули” людину, а показано це погано. Ви відчуваєте, що це можна було знайти краще. Взагалі нема нічого кращого, чого б не можна було зробити»¹.

У квітні 1936 р. студентам першого і другого курсів Режисерської Академії при Вищому державному інституті кінематографії (ВДІК) Довженко розповів, що працює не лише над сценарієм замовленого самим Сталіним «Українського Чапаєва – „Щорса”», а й над другим сценарієм: «Потрібно починати незабаром ставити і ще один сценарій. Я повинний написати для фільму до двадцятиріччя Жовтня. Тому я готовий усі жили з себе витягнути, аби цю велику програму двох сценаріїв і двох картин до двадцятиріччя виконати. Якщо виконаю, це буде, очевидно, добре. Тоді я візьму відпустку і виїду відпочивати на Далекий Схід у тайгу на півроку»². Проте Довженко з відомих тільки йому причин не уточнив, що ж це буде за сценарій, заради якого він готовий піти на такі жертви.

Через місяць у Києві правління «Українфільму» і Спілки письменників України скликали нараду письменників і творчих працівників української кінематографії для обговорення тематики фільмів, що мають бути створені до двадцятиріччя радянської влади. Директор Київської кінофабрики П. Ф. Нечеса, як повідомляла київська газета «Пролетарська правда», «інформував нараду про тематичний план київської кіностудії на ювілейний 1937 рік. План включає такі теми: героїка громадянської війни „Щорс” <...> історична тематика “Тарас Бульба”»³.

Павло Нечеса, якого Довженко вважав своїм «хрещеним батьком» у

кінематографі, як, до речі, і сам митець, не уточнили, хто ж зніматиме «Тараса Бульбу». Проте таку інформацію довго не можна було приховувати, а тому через два тижні у багатотиражці було представлено тематичний план Київської кінофабрики на 1937 рік: «“Тарас Бульба” за Гоголем – ставитиме студія Довженка»⁴.

Маленьке зауваження – Київській кіностудії художніх фільмів лише у 1957 році було присвоєно ім'я О. П. Довженка, а за двадцять років до того на Київській кінофабриці функціонувала режисерська лабораторія, або студія, керована Олександром Довженком, – режисерська лабораторія на Київській кінофабриці (РЛККФ).

Навесні 1936 р. Довженко дав завдання режисерам-лаборантам написати сценарій «Тараса Бульби» для того, аби учнівські роботи перетворилися в кінороботу.

Під керівництвом Довженка молоді режисери повинні були пройти всі етапи кінотворництва – сценарій глави, режисерська розробка, втілення цієї глави на знімальному майданчику під загальним керівництвом майстра, який вважав, що перші роботи не повинні бути великі, достатньо 1–3 частин, аби процес було завершено якнайліпше⁵.

Педагогічний експеримент Довженка з об'єднання перших кіноробіт режисерів-лаборантів у єдиний фільм був досить ризикованим, тому що кожен учень намагався проявити власну режисерську неповторність. Така несхожість була гарною для короткометражок, не об'єднаних однією темою, а в єдиному творі це могла би бути еkleктика. Студентські уривки об'єднати в цілісний фільм повинен був сам Довженко, який у лекції 1936 р. порівнював цю роботу із майстернею епохи Ренесансу⁶.

У цьому дослідженні представлено два уцілілих сценарії учнів Довженка – Володимира Галицького і Теодозія Ференца. Долі цих студентських робіт, як, до речі, й їх авторів, різні: якщо перший пролежав шістьдесят років у приватному архіві автора, а потім був переданий до архіву-музею Національної кіностудії художніх фільмів О.П. Довженка; то другий був залучений як доказ антирадянської діяльності його автора і пролежав ті самі шістьдесят років в архіві НКВС-МДБ-КДБ, а після реабілітації Т. Ференца переданий його нащадкам.

Після уривків «Тараса Бульби» режисери-лаборанти отримали б право на зйомки власної короткометражки, де вони повною мірою змогли б проявити власну індивідуальність, а «коли режисер зробить 2–3 такі картини, тоді можна вважати, що він закінчив школу і йому можна приступити до великих картин. Без попередньої перевірки творчої роботи на короткометражках давати серйозні, великі картини ні в якому разі не можна. Ось основа викладання, що я тут ставлю»⁷.

Певна річ, під час роботи над замовленим вождем «Українським Чапаєвим» Довженко не міг активно працювати над іншим фільмом, тому надавав шанс своїм учням зрушити цей величезний проект з місця. Формально Довженко

був би лише художнім керівником, який об'єднував би епізоди, зняті його учнями в єдиний фільм. Проте арешти режисерів-лаборантів та директора кінофабрики Павла Нечеси не дали змоги втілитися в життя цьому цікавому педагогічному експериментові Олександра Довженка.

Через рік, у жовтні 1937 р., після приходу нового директора Д. Семенова, О. Довженко знову наполіг на включенні до тематичного плану 1938 р. фільму «Тарас Бульба»: «На історичні теми буде поставлено (з переходом на 1939 рік) «Тарас Бульба» (режисер товариш Довженко)»⁸.

Отже, Довженко прямував до наміченого у 1936 р. плану – передати «Щорса» іншому режисерові, про що й обмовився студентам РА ВДІКу: «Можливо, що я навіть не буду кінчати „Щорса”. Я повинний собі знайти такого порядку співрежисера, що його буде кінчати, а я вже повинний почати інше і до двадцятиріччя ювілею в мене не буде жодного вільного дня. Я свої задачі можу виконати тільки при максимальному ущільненні свого дня. Я люблю роботу»⁹.

Цим невідомим режисером мала стати його дружина Ю. Солнцева, яка на той час вже б поставила бодай один із двох повнометражних фільмів – «Вісунська республіка» або «Як гартувалася сталь». Проте, незважаючи на відсутність власного фільму, Солнцева все ж таки стала в травні 1938 р. не асистентом, як у попередніх фільмах, а відразу співрежисером. Таким чином, все було готове для передачі в потрібну мить майже зробленого фільму «Щорс» Солнцевій, яка відразу б стала в один ряд із своїм знаменитим чоловіком.

Щоденники Довженка допомогли б підтвердити чи спростувати вищевикладене і відкрили б таємницю, чому митець не зміг переключитися з «Щорса» на «Тараса Бульбу» ані в 1937, ані в 1938 році. Лише в 1939 р., як згадував останній директор «Щорса» Ілля Ободинський, «невгамовний митець вже мріяв про свою наступну постановку, якою мала стати екранізація всесвітньовідомого твору М. Гоголя „Тарас Бульба”. Мені, як директорові знімальної групи „Щорс”, Олександр Петрович запропонував виконувати аналогічні обов'язки і при створенні „Тараса Бульби”. Цікаво, що одночасно з визріванням задуму Довженка, приступав до постановки „Богдана Хмельницького” І. Савченко. Знаючи про те, що Довженко екранізуватиме „Тараса Бульбу” і я працюватиму з ним, Ігор Андрійович попросив мене провести підготовчий період в групі фільму „Богдан Хмельницький”. Аргументуючи свою пропозицію, він вказував на те, що я зможу набути в процесі підготовчого періоду в групі „Богдана Хмельницького” ті потрібні навички, які згодяться при роботі над фільмом „Тарас Бульба”. Моя згода працювати в групі „Богдан Хмельницький” була продиктована й тим, що можна буде підібрати потрібну кількість костюмів, реквізиту запорожців, панів та ін., використавши їх при зйомках „Тараса Бульби”»¹⁰.

Проте керівництво не бажало такого розвитку подій, а тому, як повідомляв Народний комісар внутрішніх справ УРСР комісар державної

безпеки 3 рангу Успенський Народному комісарові внутрішніх справ СРСР Генеральному комісарові державної безпеки Єжову, був зроблений рішучий крок: «По плану Довженко повинен був знімати фільм „Тарас Бульба“, але його передали без узгодження з Довженком І. Кавалерідзе»¹¹.

У вересні 1939 р. Сталін приєднав Західну Україну, Білорусію та прибалтійські країни до Радянського Союзу. Олександр Довженко настільки радів возз'єднанню України, що навіть відклав роботу над сценарієм «Тараса Бульби», виїхав у західні області, де зафільмував «Визволення» (1940). Ігор Андрійович Савченко (11.10.1906, Вінниця – 14.12.1950), якого в цей період Довженко усіяко підтримував, працював над «Богданом Хмельницьким» (1941).

Як видно зі звіту одного «секретного співробітника», О. П. Довженко критично поставився до фільму І. А. Савченка «Богдан Хмельницький»: «Наводячи приклади кінематографічних перемог і невдач, Довженко критикував „Богдана Хмельницького“. У Довженка таке враження, що т. Хрущов фільмом „внутрішньо незадоволений“. „Тараса Бульбу“, над яким Довженко зараз працює й прямо протиставляє „Богданові“, якого він повинен „перекрити“. Ціль свого фільму Довженко бачить у тім, щоб „показати український народ гарним й могутнім, а українське військо – організованим і розумним, яким воно й було в дійсності“. Захоплюючись, Довженко натхненно... говорить про минуле українського народу»¹².

Ілля Ободинський згадував, що в лютому 1941 р. Довженко повідомив, що «сценарій „Тарас Бульба” готовий, і незабаром приступатимемо до роботи. Весь час після постановки „Щорса” Олександр Петрович Довженко ретельно вивчав матеріали про героїчні часи, в які жив і діяв гоголівський герой»¹³.

Потрібно відзначити, що Олександр Довженко, за В. Шкловським, критично підходив до деяких сцен у творі М. Гоголя, зокрема «не сприймав сцену в „Тарасі Бульбі“, де Тарас бореться зі своїм сином, який щойно приїхав із семінарії.

– Такого в Україні бути не могло, – казав він мені»¹⁴.

У березні 1941 р., як згадував директор знімальної групи «Тарас Бульба» І. Ободинський, «була сформована група у складі режисера-постановника О. Довженка, другого режисера Б. Свешникова, оператора Ю. Єкельчика, асистента режисера О. Козиря, художників І. Майер, М. Солохи. Щоправда, Юнія Григорівна Майер працювала тоді в групі фільму „Олекса Довбуш“, і тільки трохи пізніше вона гаряче включилася в підготовку декорацій і костюмів, яку до цього робив під керівництвом Олександра Петровича художник М. Солоха»¹⁵.

Зважаючи на розформування художнього відділу Київського державного інституту кінематографії (КДІК), О.П. Довженко домовився восени 1941 р. відкрити при Київському державному театральному інституті (КДТІ) власну майстерню режисерів кіно, студенти якої були б асистентами на

новий грандіозній постановці «Тараса Бульби»: «Олександр Петрович пропонував організувати при Київському театральному інституті кафедру кінорежисури, свою майстерню. Уже було підібрано молодих режисерів, та почалася війна»¹⁶.

Одним із цих учнів був відомий у майбутньому театральний режисер, народний артист СРСР Борис Равенських (27.06.1914, Москва – 10.01.1980, Москва), який «познайомився з Довженком у Мейєрхольда. Це знайомство продовжувалося на театральних репетиціях. Мене завжди захоплювали зустрічі і бесіди цих двох великих митців... Я вчився в таких глибоких і серйозних художників, як В. Е. Мейєрхольд, К. С. Станіславський, і усе-таки вплив Довженка був найсильнішим. Наслідувати його, його поетику, естетику, художню манеру дуже хотілося, але це було страшенно важко, так само як наслідувати Бетховена, Пушкіна»¹⁷.

Це ще раз свідчить про величезний авторитет О. Довженка як режисера, чий професіональний досвід мав величезне значення як для його учнів, так і для колег.

Б. Равенських, який розумів важливість і ефективність навчання під час практичної роботи майстра, згадував: «Хотів бути асистентом на „Тарасі Бульбі” і навіть просив Всеволода Емілійовича, щоб він допоміг мені. Але працювати асистентом Олександра Петровича мені так і не довелося. „Тараса Бульбу” він так і не поставив»¹⁸.

Отже, якби не війна, то принаймні кінофакультет при КДТІ розпочав би свою роботу на двадцять років раніше, а його засновником і першим художнім керівником був би О. П. Довженко.

На початку 40-х років Олександр Довженко планував об'єднати кінофакультет КДТІ зі Школою кіноакторів на Київській кіностудії (ШКККС) у Кіноакадемію: «Напередодні війни Довженко розмовляв особисто із Хрущовим про відкриття в Києві української кіноакадемії»¹⁹.

На партійно-виробничій конференції Київської кіностудії в травні 1941 р. Довженко частково розповідав про ці плани: «Товариш Хрущов, переглядаючи фільм „Богдан Хмельницький”, сказав „<...> що нам потрібно створювати кадри української кінематографії <...> творча українська кінематографія повинна бути вихована й побудована так, щоб жодна картина не знімалася не українською мовою”. Знімайте всі картини українською мовою, а після зйомки картини українською мовою дублюйте на російську мову, тому що поки ви будете знімати картину російською мовою, тобто йдучи по лінії найменшого опору, а потім будете дублювати при допомозі своїх асистентів через три – чотири місяці після виходу російського варіанта, що обійде вже всі екрани, то доведеться дублювати десять – п'ятнадцять екземплярів для глибокої провінції й т.п. Ця справа ненормальна. Поки ми не будемо робити картини українською мовою, у нас не буде своїх українських акторських кадрів»²⁰.

У Російському державному архіві літератури і мистецтв зберігається

режисерський сценарій О.П. Довженка за повістю М. Гоголя «Тарас Бульба» лише російською мовою. Дивно, що немає українського варіанта, адже кожна сцену попереднього фільму «Щорс» Довженко знімав українською і російською. Сталін особисто дивився обидва варіанти фільму, хоча української, певна річ, не знав. Не викликає сумнівів, що у Довженка був український варіант сценарію «Тараса Бульби», з яким він працював із акторами в підготовчому періоді.

О. Довженко планував продовжити, тільки вже в значно більшому обсязі, педагогічний експеримент, розпочатий ним у РЛККФ: під час зйомок фільму «Тарас Бульба» окремі епізоди повинні були ставити колишні режисери-лаборанти та учні його нової режисерської майстерні при КДТІ.

Підтримували педагогічний експеримент О. Довженка І. Савченко в статті «Більше уваги молодим кадрам»²¹ і редактор сценарного відділу С. Лазурін у статті «Дбайливо вирощувати молоді кадри», погоджуючись з О. Довженком, що потрібно «почати з надання права асистентові самостійно зняти один з епізодів фільму»²².

Молоді режисери під керівництвом майстра мали розробляти і знімати окремі епізоди з українськими акторами, учнями ШКККС. За два дні до початку війни директор «Тараса Бульби» І. Ободинський зазначав: «У театрах України та частково в театрах та студіях Москви і Ленінграда підбираються актори. Відібрано також постійну типажну масовку»²³. У цій «постійній типажній масовці» повинні були навчатися на знімальному майданчику ті учні акторської школи, які з різних обставин не отримали ролі у фільмі.

Юнія Майер точно не могла назвати виконавця головної ролі, у спогадах 1959 р. переповідала чутки, що «ним будуть Сергій Бондарчук, Борис Андрєєв»²⁴.

Директор картини І. Ободинський у рамках своїх службових обов'язків підписував договори із затвердженими режисером-постановником акторами, а тому точно знав виконавців усіх ролей. У 1959 р. він назвав прізвище виконавця головної ролі: «На роль Тараса Бульби з великої кількості претендентів був підібраний і затверджений відомий оперний співак народний артист СРСР М. Михайлов»²⁵.

Роль Андрія отримав відомий у майбутньому актор і директор театру на Таганці Микола Лук'янович Дупак (нар. 05.10.1921, Донецьк), на той час дев'ятнадцятирічний студент Ростовського театрального училища. В березні 1941 р. в театральному училищі відбулися фотопроби студентів, через тиждень після від'їзду Дупака викликали телеграмою в Київ на кінопроби. Довженко настільки поспішав закінчити підготовчий період, що претендент на роль Андрія був викликаний літаком. Поселили студента в шикарному номері з ванною і балконом у готелі «Континенталь» на вулиці Карла Маркса (тепер Городець кого, будинок не зберігся?), де зазвичай зупинялися усі іногородні актори, що приїздили зніматися на Київську кіностудію.

Наступного дня пополудні Миколу Дупака машиною відвезли на студію,

де асистенти підвели до чоловіка, який обробляв землю. Цим садівником був Олександр Довженко, який довго розмовляв із студентом про твір Гоголя, запорожців, майбутній фільм, його роль тощо.

Після цього були проби і репетиції на майданчику режисера-постановника з акторами в костюмах. Зазвичай у підготовчому періоді, коли ще не готові власні костюми, підбирають схожі вбрання, у цьому разі ті, які залишились після «Богдана Хмельницького». Інтенсивна підготовка тривала з квітня до середини червня 1941 р. паралельно з узгодженням сценарію та кошторису фільму. Частина роботи з акторами Довженко доручав своїм помічникам. Із Дупаком, наприклад, працював не другий режисер Борис Свешников, а асистент по акторах Олександр Козир. Як розповідав Микола Дупак авторові дослідження, на роль панночки була відібрана маловідома вродлива дівчина, яку в подальшому він більше ніде не бачив²⁶.

Навчальний процес нової режисерської майстерні та студентів ШКККС повинен був охопити всі етапи кіновиробництва: кінець літа – осінь 1941 року – натурні зйомки – «Двір Тараса», «Запорозька Січ», «Вулиці Києва», «Площа Дубно» та «Умань»; зимою 1941 р. учні Довженка мали опанувати тонкощі кінематографічного процесу в павільйонах і теорію кіномистецтва, «щоб з весни 1942 року розпочати знімання бойових сцен, які потребують складної організації»²⁷.

Наприкінці літа – восени 1942 р. студенти ШКККС мали бути задіяні на озвученні фільму, а учні режисерської майстерні проходили курс практичної режисури за монтажним столом. Таким чином, навчальний процес Української кіноакадемії, до складу якої входили б щонайменше режисерська майстерня Олександра Довженка та ШКККС, де він теж був художнім керівником²⁸, базувався б на практичному методі, започаткованому в РЛККФ.

Головними засадами навчального процесу Української Кіноакадемії мали бути:

1. Практичний метод – отримання знань на знімальному майданчику.
2. Широке залучення учнів до творчого процесу майстра – студенти режисерської майстерні паралельно з колишніми режисерами-лаборантами знімали окремі епізоди, а учні ШКККС отримували навички акторської майстерності як в епізодах, де режисерами були б режисери-початківці, так і безпосередньо в Довженка.
3. Знання української мови, що й було задекларовано Довженком на партійно-виробничій конференції Київської кіностудії у 1941 р.: «Було сказано, що для режисерів, які вважають для себе знання української мови не обов'язковим і зйомку українською мовою не обов'язковою, необхідно надати можливість знімати на тих фабриках, де це дійсно не є обов'язковим. Такою фабрикою Київська фабрика не є»²⁹.

Один із молодих режисерів, В. М. Іванов (13.02.1909, Козятин, Вінницька обл. – 18.06.1981), який після закінчення ВДІКу потрапив на Київську

кінофабрику, попри тогочасну цензуру, розповів про цей період педагогічної діяльності О. Довженка, який, на жаль, закінчився, ледве почавшись: «Війна застала Олександра Петровича, коли він, згуртувавши навколо себе молодь, готувався до зйомок фільму „Тарас Бульба”»³⁰.

Директор фільму І. Ободинський згадував: «У середині червня на студії розпочалася побудова декорації „Двір Тараса”. 21-го цього місяця з готовим кошторисом на постановку „Тараса Бульби” я літаком вилетів до Москви, де його мали затвердити. Вже на аеродромі почув повідомлення про початок Великої Вітчизняної війни...»³¹.

Під час від'їзду директора суботу і неділю було оголошено вихідними. Проте творча група «Тараса Бульби» повинна була зібратися 22 червня о 12 годині для перегляду іноземного історичного фільму, але о п'ятій ранку німецькі літаки вже бомбили Київ.

«Навчання перервала війна...» – закінчив свою розповідь про ШКККС один із студентів – Євген Матвеев. Так закінчився ще один чудовий педагогічний експеримент Олександра Довженка, який, попри незавершений курс навчання, як вважав Є. Матвеев, «пам'ять про цю людину великої світлої душі завжди живе в моєму серці»³².

«Секретний співробітник» під псевдонімом «Альберт», який, скоріш за все, був одним із членів групи «Тарас Бульба», розповідав, що за один день до війни, 21 червня 1941 р., керівник Комітету у справах кінематографії СРСР І. Г. Большаков (1902–1960) телефонував Довженкові з пропозицією зняти замість «Тараса Бульби» оборонний фільм, на що митець відповів відмовою, сказавши: «Тарас Бульба – також оборонний фільм». Потім він сказав «Альбертові» і Лінійчуку: «Сучий син, Большаков, невже він не розуміє, що „Тарас Бульба” – оборонний фільм»³³.

Микола Дупак згадував, що в перший день війни, після виступу Молотова, на Київській кіностудії відбувся мітинг, на якому Довженко закликав замість запланованих півтора року зняти картину за півроку і бити ворога на його території. Проте наступного дня, коли група «Тараса Бульби» зібралася знімати, з'ясувалося, що акторів масових сцен, яких зазвичай в історичних фільмах брали із військових частин, більше не буде.

У перші дні війни, як видно із донесення того самого «Альберта», Довженко написав статтю для газети «Советская Украина», де ні разу не згадав ім'я Сталіна, зате звертався до українців як до «Бульбенків».

Настрій членів знімальної групи різко погіршувався разом із численними бомбардуваннями Києва, риттям окопів і щілин на кіностудії, потоками біженців, та, врешті-решт, демобілізацією й записом до народного ополчення багатьох кінематографістів, зайнятих у цьому фільмі.

З початком Великої Вітчизняної війни зйомки «Тараса Бульби» було зупинено. Радянське керівництво почало формувати польські військові частини, а тому фільм, що міг викликати їхнє незадоволення, було вирішено не знімати.

Після сталінської опали, пов'язаної з «Україною в огні», де, до речі, М. Дупак теж мав зіграти одну з головних ролей, Довженкові довго не давали знімати. Одначе О. П. Довженко постійно намагався запуснитися саме з «Тарасом Бульбою», навіть пропонував одному зі своїх «індивідуальних» учнів Юрієві Тимошенку зіграти роль Андрія. Микола Дупак після лихоліть війни вже не підходив по типажу на цю роль, хоча, безперечно, грав би когось іншого.

О. П. Довженкові не судилося зняти «Тараса Бульбу», замість фільму свого життя він був вимушений працювати над іншими кінопроектами. Проте під час викладання у ВДІКу активно використовував творчість М. В. Гоголя.

О. Довженко постійно привчав студентів бачити красу там, де ремісники від кінематографа нічого б не побачили. В одній з лекцій у ВДІК він розповів про те, як це робив у режисерській лабораторії: «Я ніколи не забуду однієї своєї поїздки для вибору натури до кінофільму „Щорс“. Це було в червні. Ми їздили в Тарусу. Їхали перелісками, лісовими просіками, луками тощо. Це була напрочуд цікава, чарівлива подорож. Ми пробули в машині двадцять три години – ранній ранок, день, вечір, ніч – і на світанку повернулися. І мої художники, й помічники довго ще потім згадували цю подорож. Вони казали: ми наче вдруге народилися в цей день – перед нами раптом розкрився багатющий світ, світ прекрасний, безкрайї і в безнастанній зміні, світ, що давав найскладніші можливості для різних асоціативних уявлень творчої думки – в різний час, в різні прекрасні моменти. Ми не бачили раніше цього світу, казали вони, ми дивилися на нього, але не бачили його»³⁴.

Маленька деталь – Довженко їздив зі своїми учнями у режисерській лабораторії обирати натуру не до «Щорса», який був чорно-білим, а до «Тараса Бульби», який митець хотів зняти кольоровим.

Чому ж учні не бачили колір там, де він був? Олександр Довженко пояснював цей феномен таким чином – «дивитися і не бачити»: «Що ж сталося? Нічого особливого: кінематографісти сірого, чорно-білого світу поїхали у світ, який вони вже повинні були щохвилини бачити кольоровим. Треба сказати, що в цей час погода видалася оптимально благополучною і сприятливою. Природа розкривала перед художниками, які їхали в машині, всю свою красу в кращому її прояві»³⁵. Довженко зачіпав душі студентів не лише у вербальному – конкретно – специфічному мисленні, а, насамперед, емоційному. Митець викладав так само, як і знімав фільми.

Відомий український кінорежисер-документаліст Ролан Петрович Сергієнко (нар. 19.01.1936, Щорс, Чернігівської обл.) згадував, що під час вступних іспитів до режисерської майстерні ВДІКу Довженко несподівано запитав свого потенційного учня: «А ви бачили коли Дніпро? Розкажіть...» Я признався, що по війні наша родина мешкала в Каневі. Ми, міські хлоп'яки, не раз бували на річці... – й затнувся. Олександр Петрович нагадав мені гоголівські слова про її велич: „Редкая птица долетит до середины Днепра...”

Я заперечив, що не така й широка та річка. А Довженко: „То, виходить, Микола Васильович збрехав?” – „Та ні, – кажу, – він використав гіперболу, щоб оспівати могутність і красу символу України...” – і вмить відчув, як піді мною захиталася підлога, й от-от я провалюся. Ми розмовляли довго, хвилин сорок. Олександр Петрович хотів упевнитися, хто перед ним, кого він бере до себе в майстерню»³⁶.

На жаль, зміни тематичних планів, арешти директорів Київської кінофабрики, режисерів-лаборантів, чисельні переробки «Щорса», початок Великої Вітчизняної війни, сталінська опала призвели до того, що фільм «Тарас Бульба» Довженко так і не встиг зняти.

Як не вдалося цей фільм зняти жодному з українських режисерів на Київській кіностудії надалі. «Тараса Бульбу» планували зняти українці, росіяни, французи, поляки. Проте зняв «Тараса Бульбу» колишній киянин Володимир Володимирович Бортко (нар. 07.05. 1946, Москва), який нині є громадянином Російської Федерації.

Цьому колишньому випускникові кінофакультету КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого (1974) вдалося зняти ще декілька «неснимаемых» проєктів, як-от «Собаке серце» (1988), «Майстер і Маргарита» (2005). У підготовчому періоді асистенти Бортка передивлялися в музеї Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка та Російському державному архіві літератури і мистецтв довженківські матеріали до фільму. Хоча знімав Бортко все ж таки не за його напрацюваннями. Шкода, що навколо «Тараса Бульби» В. В. Бортка точаться не мистецькі, а політичні суперечки. Фільм звинувачують в антиукраїнських настроях, чого, безперечно, не трапилося б з вистражданим, але так і не знятим «Тарасом Бульбою» О. П. Довженка.

№ 1

ФРАГМЕНТ СЦЕНАРІЮ В. ГАЛИЦЬКОГО «ТАРАС БУЛЬБА»

1936 рік, м. Київ

Екранізація XII глави

Згори з напівзруйнованої фортеці, котяться вниз величезні камені, спалахують у бійницях поодинокі постріли.

– А що панове, – запитує Бульба, заряджаючи мушкет, – чи є ще порох у порохівницях? Чи не ослабла козацька сила? Чи не гнуться козаки?

– Є ще порох у порохівницях, – відгукнувся, набиваючи пищаль, молодий козак.

– Не ослабла козацька сила, – прохрипів сивовусий козак, піднявши із землі величезний камінь і шпурнувши його крізь бійницю.

– Не гнуться ще козаки, – відповідає Кукубенко, затискаючи рукою рану.

А внизу на рівнині біля гармати вовтузяться гармаші. Спалахнув гніт. Ахнула гармата. І захиталася фортеця до основи. Посипалося каміння, і пил стовпом. Улігся пил, і нікого із запорожців не залишилося на ногах.

Всі лежать, засипані камінням і піском.

А знизу знову хлинули на гору ратники, чути їх переможні крики.

Піднявся з землі весь білий від пилу Бульба. Підійшов до бійниці і закричав:

– А що панове, є ще порох у порохівницях? Чи не ослабла сила козацька? Чи не гнуться козаки?

– Є ще порох у порохівницях, – відповідає Мусій Шило, піднімаючись із землі і тягнучи до бійниці величезний камінь.

– Не ослабла сила козацька, – вигукує Охріменко, вибираючись з-під уламків.

– Не гнуться козаки, – відповідає Кукубенко, кидаючи камені вниз. Покотилися знову по горі величезні каменюки.

Титр: Чотири дні билися і боролися козаки, але виснажилися сили...

Майданчик старої фортеці. Напівзруйновані стіни підняли до хмарного піднебесся поранені зуби валів.

Бандурист грає, сидячи на землі біля тліючого багаття. Чоло його перев'язане брудною ганчіркою. На обличчі запікся бруд.

Довкола лежать брудні, поранені запорожці. Сплять.

– ... Ой у лузі червона калина, гей, гей, похилилася... – тихенько тягне бандурист.

Спить людина, вискаливши рот. Лагодить одяг, латаючи дірки, Кукубенко. Відвернувшись від усіх, у кутку, риє потім яму запорожець і дбайливо зсипає туди купку срібних цехінів.

– ... Чогось наша славна Україна, гей, гей, засмутилася... – Бульба сидить на краю напівзруйнованого фортечного валу і, посмоктуючи люльку, дивиться вниз, на польський табір.

Внизу, під горою, стелеться сирий туман, і тягнуться до піднебесся димки табірних багать.

...А ми ж тую червону калину, гей, гей, та піднімемо... – Тарас устає й переходить на іншу сторону фортеці. Вузькою срібною стрічкою в'ється внизу річка. – ... А ми ж свою славу Україну, гей, гей та розвеселимо...

До групи лежачих людей підійшов Тарас і сів навпочіпки.

– Е-е-е. Що ж це ви, хлопці, так припишкли?

Тарас дістає з кишені капшук із тютюном і кидає його на середину. Розплющують похмурі очі й підводяться з землі втомлені фігури.

– Ну, разом всі думки до дідька! Беріть в зуби люльки, та закуримо, та пришпоримо коней, та полетимо так, щоб і птиця не угналася за нами...

Рука потягнулася до капшука.

Знову вдарив об струни бандурист.

У густій траві стоїть вартовий. Він слухає, як лине згори звук бандури і людський голос.

Раптом вартовий падає, як підкошений.

З трави виповзає людина і тихо свистить.

У відповідь їй лунає такий самий свист.

Згори шириться пісня.

Спорожніла фортеця.

Бандурист стоїть біля зубця валу і награв веселу мелодію, озираючись на розлогу долину.

Раптом знизу пролунали гик і наростаючі крики.

Бандурист обірвав спів. Перехрестився. Розбив бандуру об камінь і кинувся бігти з кручі. По сонному табору вихором мчить гурт запорожців.

Напівсонні люди схоплюються із землі й валяться, розрубані шашкою.

Потоцький вилазить з намету, тремтячими руками натягуючи на себе каптан. Вихоплюються на коней шляхтичі. Гурт мчить у степ. Мчить Бульба, димлячи люлькою. З табору виривається гонитва. Раптом Тарас зупинив коня. Повз нього вихором пролетіли козаки. Став Тарас на коліна і занишпорив руками в траві, буркоче:

– Не хочу, щоб і люлька дісталася вражим ляхам!

А тут відразу навалився на нього гурт.

Хоче піднятися Тарас і не може. А назустріч уже крокує Потоцький.

– Ех, старість, старість! – сказав Бульба, і сльоза покотилась з очей. Підійшов Потоцький і став перед Тарасом.

Козаки спішилися на плоскогір'ї, залягли у траві.

Там і сям спалахують відблиски мушкетів. З двох сторін повзуть рейтарі і латники.

Задкуючи, відповзли козаки до обриву.

Круча. Внизу річка.

А Бульба стоїть на вершині гори у фортеці. Руки заведені за спину і скручені мотузками.

Повз нього проносять оберемки хмизу до підніжжя висохлого дуба.

Не бачить нічого старий Бульба. Дивиться він униз, туди, де точиться битва.

– Займайте, хлопці, займайте швидше гору, що за селом: туди не підступлять вони, – раптом закричав він.

Але слова його підхопив вітер, і вони віддалися гучною луною в руїнах фортеці.

Дужий рейтар ударив Бульбу кулаком у скроню, і полетів старий від удару в траву.

Блиснула внизу вузька смужка річки. Схопився Бульба на ноги і закричав ще голосніше:

– До берега! До берега, хлопці!

Беріг. Мілина. Очерети. Стирчать обсмолені носи човнів. Схопився запорожець, що в кручі, прислухається.

– Біля берега стоять човни... – продовжує кричати старий Бульба.

Накинулися на нього гайдуки і потягнули до дуба. Бульба дивиться вперед і кричить:

– Все забирайте, щоб не було гонитви...

– До берега, – обрадувано закричав запорожець, нарешті розчувши, що кричав йому Бульба.

Вихопившись на коней, понеслися запорожці уздовж обриву. Розпластуються в повітрі коні і плигають у воду. Поляки злязять із коней біля обриву, націлюючись униз. Бульба дивиться на річку. Очі йому сльозяться від диму, що огортає його фігуру.

– Прощайте, товариші! Згадуйте мене і майбутньою весною прибувайте сюди знов та гарненько погуляйте!

По річці, швидко віддаляючись від сплесків куль, рухаються човни. Мокрі, спітнілі козаки напружено веслюють. Човни полохають дику прибережну птицю. Запорожець на кормі озирнувся.

Зовсім далеко, на крутому березі силуетом руїни. В'ється до неба сизий стовп диму.

Налягають на всі весла козаки...

Кінець.

Музей Національної кіностудії ім. Олександра Довженка. – Ф. Галицького В. – Арк.8 –12. Оригінал. Машинопис з правками. Текст документа російською, український переклад належить авторіві статті.

№ 2

ФРАГМЕНТ РЕЖИСЕРСЬКОГО СЦЕНАРІЮ Т. ФЕРЕНЦА «ТАРАС БУЛЬБА»

1936 рік, м. Київ

Режисерський сценарій за останньою частиною «Тараса Бульби»

М. В. Гоголя

1. ЗП*. То не хмара грозяна піднебесся заступила, – то військо козацьке широке поле укрило. Широке поле – три дні конем не об'їхати. Щойно ж поле порожнє, – та ось уже третина почорніла, ось половина вкрита, ось на всьому полі широкому голці впасти ніде. Мчать козаки швидше за швидкий вітер.

НП**. Від Батурина, від Чигирина, від Переяслава, від Глухова, від низової сторони Дніпровської і від усіх його верхів'їв та пониззя.

2. ЗП. Вершники мчать, коні, як змії, піняться, вершники – грізні, як леви. Довгими списками повітря прорізають. На цих-о списках бунчуки, прапори й інші клейноди козацькі.

3. ЗП. Не можна порахувати коней і незліченні табори возів по широких полях України котяться.

* ЗП – загальний план.

** НП – напис.

4. ЗП. А позаду піший люд біжить. Шаблі, вила, коси, палиці в руках, драні свити на плечах, козацьке тіло нічим прикрити. Біжить натовп, повітря несамовитим криком оголошуючи.

НП. Не бути більше панам на Україні. Не гуляти більше канчукам панським по спинах селянських. Не ганьбити їм більше права і вольності козацькі.

5. ЗП. Табун оскаженілих коней від жаху промчав. Ніхто їх за вуздечки не стримує, срібними стременами не підганяє. А де ж вершники молодецькі?

6. ЗП. Лежать вершники, яскраво-червоною кров'ю землю сиру зрошують. Не мало не багато – до десяти тисяч, всіх не злічиш. А чи в багатьох із них голову біля тулуба близько відшукаєш. Прилетіла кречетів зграя і з криками на труп накинулася. Шляхетське тіло розривала, панські очі клювала.

7. ЗП. Лежить польський прапор з гербом королівським. Рука його міцно стискує, а власника руки не знайти.

8. ЗП. Троє коней кров'ю омиті: один вороний, другий буланый, а третій – білий як сніг. Під конем пан лежить, тягарем придавлений, лише ноги видно без чобіт.

9. ЗП. Два пани лежить і ще одна голова. А де ваші, пани, дорогі жупани, чоботи з сап'яну, шаблі зі срібла?

10. СП*. У таборі козацькому вдягає козак на сорочку драну козацьку – жупан дорогий, шляхетський.

11. ЗП. І інший козак рве шовки дорогі на онучі козацькі і чоботи з сап'яну взуває.

12. ЗП. Весь табір шумить, десь козаки співають, десь гопак танцюють.

13 ЗП. Козак Демид Нагнибіда зв'язаного пана Бжезінського на аркані тримає, по тілу зніженому плетеною нагайкою б'є, словами додає:

– Це тобі, панові, за воли круторогі, це за хатину рубану, а це за Горпину чорнобриву!

Впав пан до ніг Нагнибіди, але зараз же схопився як стій і з люттю небаченою, з піною на губах і очима тигровими в саме обличчя козакові Нагнибіди кричав:

– Не вільно шляхтича до холопських ніг кидати. Не дозволяємо!

Плетеною нагайкою відповів козак, і знову кричав шляхтич:

– Все одно будеш, хлопе проклятий, бидло смердюче, панам руки цілувати, панське поле орати, свою спину панським канчукам підставляти!

14. СП. Не витерпів друг Нагнибіди – Охрім Сук, почувши мову таку:

– Та що ти з ним панькаєшся вже три дні – добий ірода, нехай не ганьбить козацьку честь!

Вийняв пістоль із-за пояса – і тільки б панові сонце й бачити.

15. СП. Але тут закричав козак Демид Нагнибіда:

* СП – середній план.

– Не чіпай, не чіпай, кажу!.. А то хоч ти мені і друг перший, уб'ю як ляха. Він мене, вольного козака, холопом зробив, канчуками щодня бив.

Розірвав козак сорочку і показав пошматовану спину.

– Від кожного удару гоїться одна моя рана. По краплях я кров з нього висмокчу.

Перевернув козак Нагнибіда діжку, і наказав панові:

– Ну, лізь, пане! Я обідати буду.

Але не поліз пан, і накрили його обидва козаки діжкою, а на діжку виклали харчі та горілку.

НП. І Потоцькому не красуватися більше на шеститисячному своєму аргамаківі, привертаючи погляди знатних панянок, не шуміти на сеймах, задаючи розкішні бенкети сенаторам.

16. ЗП. Шумно відбувалася військова рада козацька. Посередині стояв сам гетьман Острияниця. Поруч був старезний досвідчений товариш його і радник Гуня, а також військовий писар Гуска з пером за вухом.

Вісім полковників, два генеральні осавули і генеральний бунчужний оточували гетьмана. Багато також було інших чинів полкових.

17. СП. Підняв гетьман голос і пересилив загальний шум:

– І просить Потоцький, аби ми відпустили його із залишками його війська!

Враз піднялися голоси і не дали гетьманові закінчити промову:

– Чого захотів!

– На шибеницю!

Але знову прогрімів могутній голос гетьмана, і замовкли всі:

– І приносить Потоцький клятвену присягу, що король задовольнить всі наші вимоги і поверне козацтву колишні права і переваги.

18. ЗП. Зашуміла рада військова:

– Самі візьмемо всі права!

– Добити ляхів!

19. СП. Підняв Гетьман руку:

– Так хто ж казатиме, панове-товариство?

20. СП. Тут піднявся Тарас, зняв шапку, і пролунав його могутній голос:

– Та що тут говорити, напилися вони нашої крові. Бач, які добрі зробилися.

І раптом очі його дико з-під сивих брів.

– Перевішати всіх до єдиного, а Потоцького спалити на очах у всього народу!

І зашуміли довкола голоси:

– Добре слово, пан полковник, так і зробити!

21. СП. І запитав гетьман:

– Всі згодні?

– Усі!

- Так кінець раді. Збирайте полки! – виголосив Гетьман.
22. ЗП. І промайнуло над всім табором козацьким:
– У похід! У похід!
23. ЗП. Рушили було розходитися старшини, але раптом зупинився здивовано, хтось крикнув:
– Дивіться! Дивіться!
24. ЗП. З міських воріт назустріч – попи – всі в світлих золотих ризах, несучи ікони і хрести, і попереду сам архієрей з хрестом в руці й у пасторській митрі.
25. ЗП. І схилили козаки свої голови, і зняли шапки.
26. ЗП. Підійшла процесія до ради військової, і виступив наперед архієрей.
27. СП. Перехрестив архієрей повітря убік козаків і виголосив:
– Мир війську православному і благословення Бога і святої церкви православної і всього духівництва православного.
– Амінь! – прогрімili всі попи.
Продовжив архієрей:
– Так дозволяю, Гетьмане, і Ви, панове старшини, і мені промову тримати на вашій раді.
– Говори, говори, панотче, – пролунали голоси довкола.
28. ЗП. Рух іде по табору козацькому. Козаки готуються до бою...
*Приватне архівне зібрання Ю. Є. Конончука. – Арк. 1– 8. Машинопи.
Оригінал. Текст документа російською, український переклад належить
авторові статті.*

№ 3

**ОПЕРАТИВНЕ ПОВІДОМЛЕННЯ ПРО О. ДОВЖЕНКА,
СКЛАДЕНЕ ЗА ДОПОМОГОЮ ЗВІТУ ДЖЕРЕЛА «АЛЬБЕРТ»**

22 червня 1941 р., Київ.

Цілком таємно

III-є Управління НКДБ УРСР

II відділ

Агентурне донесення

Джерело «Альберт»

Прийняв 22 червня 1941 р.

Начальник відділу Геронський

У день приїзду до Києва, тобто в суботу 20 червня, джерело було у Довженка О. П. удома, розмовляли декілька годин на теми мирного часу, які тепер відступають на задній план.

Єдине, що необхідно відзначити: Довженко з великою упевненістю говорив про те, що війна з Гітлером у нас буде цього року. Він знав про

візді генералітету КОВО з Києва вночі (у ніч з п'ятниці на суботу), окрім Кирпоноса.

Вчора, в неділю, джерело майже весь день було з ним (з Довженком) на студії.

При зовнішній правильності його поведінки, джерелу кинулися в очі різко негативні, пораженьські та ін. антирадянські нотки, а саме:

а) Весь день, у розмовах із джерелом, з директором студії ЛІНІЙЧУКОМ Я.У, з оператором ЄКЕЛЬЧИКОМ Ю.І. та ін. Довженко наголошував страшні випробування, які чекають на нашу країну: «Гітлер, – говорив він, – блискуче натренував свої війська, це майстри смерті. На фронті зараз погано».

У виступах на нараді начальників цехів і творчих працівників (особливо на першому) Довженко у відвертій формі наголошував, що нас чекають важкі випробування. Говорив він без пафосу, без піднесення, стомлено, що не могло справити доброго враження. Залишалося відчуття пригніченості. Жодного разу він не згадав імені т. Сталіна. Тим часом, відомо, що виступи Довженка зазвичай, зокрема на Західній Україні, коли він того хоче, мають запальний характер.

Пригнічений тонус Довженка кидався всім у вічі. Лінійчук Я. У. сказав джерелу: «Довженко щось зажурився, треба його підтримати; він дуже емоційно все сприймає».

б) Довженко написав статтю на прохання газети «Радянська Україна» (з редакції до нього приїхав співробітник РОЗОВСЬКИЙ, який, до речі сказати, багато базикав про руйнування в Луцьку, Львові, про те, що позиція Англії неясна і таке інше). Стаття його, загалом і в цілому, неначе і правильна, але в ній немає жодного разу згадки ні про товариша Сталіна, ні про дружбу народів, а заклики до «зброї», звернений до «Бульбенків, Боженків» і так далі має якийсь дивний характер: узятий у відриві від гасел Радянського уряду, він неточний, далекий від дійсності.

в) На телефонну пропозицію голови комітету радянського кіно Большакова про те, що Довженко замість «Тараса Бульби» має взятися робити оборонний фільм, Довженко 21 червня відповів відмовою, сказавши: «Тарас Бульба – теж оборонний фільм» Потім він сказав джерелу і Лінійчукові: «Сучий син, Большаков, невже він не розуміє, що Тарас Бульба – оборонний фільм» (Лінійчук і джерело опустили очі).

г) На нараді творчих працівників 21 червня Довженко виступив проти того, щоб винести з будівлі студії плівку, що є на території монтажного цеху. Це він пояснив тим, що, мовляв, буде неможливо працювати. Тоді Луков Л. Д. підійшов до джерела і, страшенно хвилюючись, сказав: «Що він говорить? Ти чуєш?» Потім Луков підійшов до Довженка (за порадою джерела) і вже м'якше сказав: «Олександр Петровичу, не можна в одному місці тримати і негатив, і позитив; його знищать». Лише тоді Довженко погодився винести плівку з монтажної.

д) У дописах Довженка (особисто), зроблених для закінчуваної комедії «Роки молоді» він включає слова, де колгоспниця Килина Іванівна, яка приїхала з ВСГВ (Всесоюзної сільськогосподарської виставці в Москві – О. Б.), лає український павільйон на виставці, говорить, що він – без вікон, темний, похмурий, а ось грузинський, вірменський та інші павільйони – хороші.

е) На мітингу працівників студії з приводу оголошення війни Довженко не присутній, приїхав у самому кінці, пояснивши поломками машини, розмовою по телефону з Солнцевою і так далі.

ж) Зараз, коли всі режисери готують короткометражки-агітки, Довженко цього не робить. Більш того, він відвертає їхню увагу від агіток, кажучи: «Не треба робити стріляючі картини! От сатиричні картини потрібні, сатира – найсильніша зброя». Тим часом відомо, що якраз у галузі сатиричних фільмів кіно абсолютно не має досвіду і не це тепер треба робити.

З Необхідно відзначити, що в суботу Довженко, розмовляючи з джерелом про загрозу війни, сказав: «Два-три роки тому під Києвом почали будувати тунель під Дніпром, на випадок, якщо вийдуть з ладу мости. Тепер мені розповідав заступник Голови Ради Народних Комісарів РЕДЬКО, що цей тунель був законсервований, а зараз його будують знову швидкими темпами, причому один – з виходом на 17-й кілометр, у Дарницькі ліси, а другий – у районі «Наталки». Редько говорив, що біля Києва проходить 4-й (або 3-й) пояс оборони. Я просив у Редька будматеріали для студії, а він сказав: Олександр Петровичу, ви не знаєте, що коїться – всі матеріали – цемент, каміння, все-все забирають на оборону».

Про взаємини з комітетом, з А. Роомом не пишу; це окрема тема «мирного» часу.

ВІРНО

*ГДА СБУ. – Ф. 11. – Спр. С-836. – Т. 2. – Частина III. – Арк.194–196.
Текст документа російською, український переклад належить авторові статті.*

¹ Довженко О. П. Лекція студентам Московського державного інституту кінематографії 18 грудня 1932 року. – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв (ЦДАМЛМ) України. – Ф. 690. – Оп. 4. – Спр. 101. – Арк. 46.

² Довженко О. П. Лекція в Академії Режисури ВДІК 1 квіт 1936 р. – Архів Всеросійського державного університету кінематографії (ВДІК) ім. С. А. Герасимова. – Кабінет історії вітчизняного кіно ВДІК. – Інв. № 17063. – Арк. 53.

³ Творча нарада письменників і працівників кіно: [Ред. ст.] // Пролетарська правда. – 1936. – 16 травня.

⁴ Тематичний план 1937 року – на широке обговорення: [Ред.ст.] // За більшовицький фільм. – 1936. – 3 червня.

⁵ Довженко О. П. Виступ у Будинку кіно на обговоренні статей про радянську

кінематографію, надрукованих у газеті «Правда», 4 і 7 грудня 1936 р. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 690. – Оп. 4. – Спр. 82 – Арк.12.

⁶ Довженко А. П. Беседа с молодыми режиссерами-слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино : Материалы и документы / А. П. Довженко. – М. : АН СРСР, 1959. – Вип. 2. – С. 28.

⁷ ЦДАМЛМ України. – Ф. 690. – Оп. 4. – Спр. 75. – Арк. 3–4.

⁸ Семенов Д. Наші завдання / Д. Семенов // За більшовицький фільм. – 1937. – 11 жовтня.

⁹ Довженко О.П. Лекція в Академії Режисури ВДІК 1 квітня 1936 р. – Архів ВДІК. – Кабінет історії вітчизняного кіно ВДІК. – Інв. № 17063. – Арк. 54.

¹⁰ Ободинський І. Очима друга / І. Ободинський // За радянський фільм. – 1959. – 17 листопада.

¹¹ Попик В. Під софітами ВЧК-ДПУ-НКВС-НКДБ-КДБ / В. Попик // Дніпро. – 1995. – № 9–10. – С. 36.

¹² Попик В.А. Під софітами спецслужб / В. А. Попик. – К. : Європ. Ун-т фінансів, 2000. – С. 197.

¹³ Ободинський І. Очима друга / І. Ободинський // За радянський фільм. – 1959. – 17 листопада.

¹⁴ Шкловський В. Это настоящее искусство / В. Шкловський // Искусство кино. – 1984. – № 9. – С. 68.

¹⁵ Ободинський І. Очима друга / І. Ободинський // За радянський фільм. – 1959. – 17 листопада.

¹⁶ Іванов В. Спогади про О. П. Довженка, 12 верес. 1954 р. – Музей Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка. – Ф. Іванов Віктор Михайлович. – Арк. 8.

¹⁷ Б. Равенских. Довженко в воспоминаниях современников // Полифония мысли. – М. : Искусство, 1981. – С. 241.

¹⁸ Там само.

¹⁹ Шудря М. Геній найширшої проби : Нариси. Розвідки. Рецензії. Інтерв'ю. Публ. / Микола Шудря. – К. : Юніверс, 2005. – С. 75.

²⁰ Довженко О. П. Виступ на партійно-виробничій конференції Київської кіностудії. – Російський державний архів літератури і мистецтв (РДАЛМ). – Ф. 2081. – Оп. 2. – Спр. 62. – Арк. 9.

²¹ Савченко І. Більше уваги молодим кадрам / І. Савченко // За більшовицький фільм. – 1939. – 28 квітня.

²² Лазурін С. Дбайливо вирощувати молоді кадри / С. Лазурін // За більшовицький фільм. – 1940. – 5 травня.

²³ Ободинський І. Першого серпня почнеться знімання / І. Ободинський // За більшовицький фільм. – 1941. – 20 червня.

²⁴ Майер І. Пам'ять серця / І. Майер // За радянський фільм. – 1959. – 17 листопада.

²⁵ Ободинський І. Очима друга / І. Ободинський // За радянський фільм. – 1959. – 17 листопада.

²⁶ Дупак М. Л. Інтерв'ю 19 вересня 2007 р. – Приватний архів автора.

²⁷ Свешников Б. Видатний твір / Б. Свешников // За більшовицький фільм. – 1941. – 20 червня.

²⁸ Матвеев Є. Не шкодувати полум'я серця / Євген Матвеев // Новини кіноекрана. – 1983. – № 10. – С. 4.

²⁹ Довженко О.П. Виступ на партійно-виробничій конференції Київської кіностудії. – РДАЛМ. – Ф. 2081. – Оп. 2. – Спр. 62. – Арк. 9.

³⁰ Іванов В. Садівничий / В. Іванов // Полум'яне життя : Спогади про Олександра Довженка. – К. : Дніпро, 1973. – С. 398.

³¹ Ободинський І. Очима друга / І. Ободинський // За радянський фільм. – 1959. – 17 листопада.

³² Слободян В.Р. Кіноактор і сучасність – К. : Мистецтво, 1987. – С. 58.

³³ Оперативне повідомлення про О. Довженка, складене за допомогою звіту джерела «Альберт». – Галузевий державний архів Служби Безпеки (ГДА СБ) України. – Ф. 11. – Спр. С-836. – Т. 2. – Ч. III. – Арк. 195.

³⁴ Довженко О. Лекція 11 жовтня 1949 року // Довженко О. П. Твори : в 5-ти томах. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 4. – С. 285.

³⁵ Там само.

³⁶ Сергієнко Р. На «таємній вечері» у Майстра // Шудря М. Геній найщирішої проби : Нариси. Розвідки. Рецензії. Інтерв'ю. Публ. – К. : Юніверс, 2005. – С. 183–184.

УРБАНІСТИЧНІ ВІЗІЇ В ПРОЗІ М. ГОГОЛЯ І КІНЕМАТОГРАФ

У статті простежено діалогічність гоголівських текстів з кінематографічними творами, їх взаємодія і взаємопроникнення на рівні інтертекстуальності.

Ключові слова: *урбаністичний пейзаж, діалогічність, інтертекстуальність, експресіонізм, готика.*

В статье прослежена диалогичность гоголевских текстов с кинематографическими произведениями, их взаимодействие и взаимопроникновение на уровне интертекстуальности.

Ключевые слова: *урбанистический пейзаж, диалогичность, интертекстуальность, экспрессионизм, готика.*

The article is devoted to the dialogism of the Gogol texts with cinema movies, their interference and interaction on the intertextuality level.

Key-words: *urban landscape, dialogism, intertextuality, expressionism, gothic.*

У світовій літературі є письменники, чий стиль можна назвати кінематографічним, навіть коли вони творили задовго до того, як з'явився винахід братів Люм'єрів.

До цього ряду, на нашу думку, можна віднести і М. В. Гоголя. Справді, інколи просто не можна не здивуватися його баченню деталей, облич, надзвичайних за своєю виразністю «крупних планів», або панорам, коли він оглядає простір, неначе з пташиного польоту, що справляє майже містичне враження на читача.

Гоголь був наділений глибокою чутливістю в зображенні живої природи. Та не меншим виражальним багатством на сторінках його творів наділено урбаністичний пейзаж. Письменник неначе проникає в живу душу міста, хай це столиця або повітове містечко.

У різні періоди творчості урбаністичні мотиви набувають надзвичайного урізноманітнення. Згадаймо, чим починався шлях майбутнього генія в літературі.

Скажімо, вірш, присвячений ще не баченій ним країні мрій – Італії, яку

він називає «земля любви и море чарований. // Блистательный мирской пустыни сад!». Мине чимало часу, поки письменник побачить «родину души своїй»¹.

Та була ще одна країна, де Гоголь-романтик черпав творчу наснагу. Це Німеччина, точніше німецький романтизм, той «похмурий німецький геній» (О. Пушкін), який захоплював у літературі уяву не самого лише Гоголя. І знову нагадаймо, біля початку його літературного шляху стояв ще один твір, поема, що мала промовисту назву «Ганс Кюхельгартен». Гоголь спромігся його навіть видати, але після негативного відгуку Жуковського знищив увесь наклад.

Свого часу навіть натяк на такі впливи викликав би гострі заперечення і звинувачення. Нині ми спокійно можемо говорити про зв'язки і взаємовпливи в суто науковому руслі, поза будь-якими ідеологічними забобонами. Згадаймо Ролана Барта: «Основу тексту становить не його внутрішня структура, що піддається вичерпному вивченню, а його вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки; текст існує лише завдяки міжтекстовим відносинам, завдяки інтертекстуальності»².

На діалогічності літературних текстів з попередниками та сучасниками наполягав у своїх теоретичних розвідках М. Бахтін.

Виходячи з цих методологічних засад, дозволимо собі простежити співзвучність гоголівських текстів з кінематографічними творами, які, здавалось би, належали зовсім іншій культурі і разом з тим вступали з нею у дивний, часто примхливий діалог. Маємо невелике за обсягом, але надзвичайно змістовне дослідження Н. Є. Крутикової «Урбаністическая проблема в художественной прозе Гоголя». Нас же цікавить поява гоголівських мотивів у мистецтві ХХ століття, в кінематографі.

Звернімо увагу на те, як уперше побачив молодий українець велике місто, прибувши до столиці імперії, яку вразив своїми сповненими чарівності «Вечорами на хуторі біля Диканьки». Ми вже зауважили дивну можливість Гоголя бачити «загальні плани», описувати місто з пташиного польоту. І якщо він міг так бачити Київ з його пагорбів, то такі візії Петербурга просто вражають, неначе автор «Ночі проти Різдва» звершував політ разом з ковалем Вакулою. «Коваль летів та й летів, і враз засяяв перед ним Петербург, увесь в огнях. (Тоді якраз там була чогось ілюмінація.)»³.

Щоб створити образ міста, яке вражає уяву Вакули і, найпевніше, самого автора, Гоголь вдається до свого роду звукозорового контрапункту. «Боже мій! Стукіт, грукіт, блиск; по обидва боки височіють чотириповерхові стіни, кінська тупотня, торохкотіння коліс відкликалися громом та йшли луною з усіх чотирьох боків; будинки росли і ніби підійнялись із-під землі щоступінь; мости дрижали; карети літали; фурмани, фореси кричали; сніг свистів під тисячею саней, що мчали звідусіль; перехожі тулилися та товпилися попід будинками, каганцями винизаними, і величезні тіні їхні манячили по стінах,

сягаючи головами до коминів та дахів»⁴. Ці зображальні можливості, закладені в прозі Гоголя, тонко і точно відчув один з найталановитіших режисерів радянського часу Г. Козинцев у своєму грандіозному задумі, що так і не знайшов екранного втілення – в «Гоголіаді», де мали переплітатися мотиви багатьох творів письменника, насамперед «Петербурзьких повістей».

Наслідуючи їх автора, Козинцев пропонує не стільки побачити, як почути це місто: «Їде художник. Пейзажів нема. Самі ріки, скоки, фирки, іржання. Пейзажів не видно. Пейзажі лише подають свої голоси. Міста не видно, а чутно»⁵.

Квінтесенцією петербурзького пейзажу стає головна вулиця міста – Невський проспект. Бачення Гоголя тут перегукується з «гофманіаною», в якій майже завжди поєднувалися піднесена романтика і відвертий гротеск. У Гоголя вони буквально зустрічаються на головній вулиці Петербурга: романтик-ідеаліст художник Піскарьов і абсолютно земна людина, його приятель поручик Пирогов. І якщо перший, зневірившись у своєму ідеалі, гине, то інший, потрапивши у неприємну пригоду, досить скоро забуває про неї. Але варто звернути увагу, що «дужим тевтонцям», які висікли різкими волоцюгу-поручика, Гоголь з почуттям гумору дає імена великих німецьких романтиків – Шіллера і Гофмана, з іронією зауважуючи, що це «не той Шиллер», а його приятель – «не письменник Гофман».

У ХХ столітті мотив вулиці великого міста набуде надзвичайно виразного звучання в кінематографі. І тут ми зі здивуванням побачимо, як примхливо перепліталось мереживо цих візій, як німецький романтизм, співзвучний з гоголівськими шуканнями, знайшов свій вияв у творах німецьких кіноекспресіоністів і як у них вулиця з'являється в дивному поєднанні реальних побутових подробиць і фантазмагорій.

Візії міста настійливо виникали у фільмах німецьких експресіоністів, починаючи від «містичної» Праги в «Празькому студенті» і «Големі», міста «очима безумця» в «Кабінеті доктора Калігарі» і аж до «Вулиці» К. Грюне, фільму, який наполегливо примушує нас згадати гоголівський «Невський проспект».

У поетиці Гоголя з'являються предмети і деталі, котрі багато значили для німецьких митців-романтиків у їх зображальній палітрі. Це, передусім, мотив «тіні», що має як міфологічне, так і містичне наповнення. Тінь виступала як друге, потаємне, «я» особистості, що може існувати і діяти поза нею. Тут можна навести за приклад повість А. Шаміссо «Дивна історія Петера Шлеміля і його тіні», де тінь стає модифікацією міфологеми двійника. Саме вона привертала не лише кіномитців, а й художників-експресіоністів, що охоче втілювали образи Шаміссо, зокрема А. Хагель («Зустріч з тінню»), Е. Кірхнер («Зустріч Шлеміля з тінню»). Мотиви зловісних тіней з'являються у Гоголя, як ми вже зауважили, у повісті «Ніч проти Різдва».

Одну з перших помітних екранізацій «Петербурзьких повістей»

здійснили ФЕКСи (Г. Козинцев і Л. Трауберг) у 1926 р. Їх «Шинель» було знято за сценарієм Ю. Тинянова, що об'єднав теми і мотиви двох повістей Гоголя – «Невський проспект» і «Шинель». Причому історія, викладена у першому, подавалася як ретроспекція, саме Башмачкін захоплювався «небесним створінням» і, переживши жорстоке розчарування, не покінчив життя самогубством, як художник Піскар'єв, а перетворився на нещасну і жалюгідну істоту, на титулярного радника, що скніє в департаменті серед куп нікому не потрібних паперів.

Ця «фантазія на гоголівські теми» була, безперечно, попередницею майбутнього задуму Козинцева, його «Гоголіади» 1970-х рр.

Як тільки з'явилася на екрані картина ФЕКСів, то на неї посипалися звинувачення у формалізмі, експресіонізмі, «калігаризмі» та ін. Вже тоді це були досить серйозні інвективи.

Згадаймо, що Ейзенштейн категорично відкидав будь-які впливи німецького експресіонізму на радянське кіно, стверджуючи: «Експресіонізм майже не лишив сліду на нашому кіно. Надто вже чужий був цей розмальований та розтерзаний „Святий Себастьян” молодому здоровому духові і тілу класу, що піднімався»⁶.

Заперечення впливів експресіонізму на їх фільм подається Г. Козинцевим в такому самому дусі. Хоч сам режисер, описуючи зоровий ряд «Шинелі», наштотує на думку про стилістичну близькість саме до цього напрямку. «Кадри „Шинелі” – сніжна площа, яку перетинають темні тіні грабіжників, Акакій Акакійович, який кличе на допомогу серед безлюддя чорних проспектів, грізні пам'ятники в завірюсі, криві тіні коминів на стіні комірчини – були нав'язані не німецькими фільмами, а самою реальністю»⁷.

Зрозуміло, що режисерові нічого не залишалось, як апелювати до того самого реалізму Гоголя.

Вислів Козинцева наводить у своєму надзвичайно цікавому дослідженні «Доктор Калігарі і Акакій Акакійович Башмачкін» Нея Зоркая і зізнається, що і сама дотримувалася такої точки зору.

Водночас Зоркая в своїй статті «надає слово» і другому авторові фільму «Шинель», Л. Траубергові, який «представляючи фільм „Кабінет доктора Калігарі” на урочистому перегляді в Центральному будинку кіно в 1987 р. (пора „гласності” і „перебудови”, оригінальна копія демонструється в супроводі „живої музики” Мюнхенського симфонічного оркестру), на повний голос заявив про величезний вплив фільму на кінематографічну молодь 1920-х, на нього особисто і на картину „Шинель”. Він повторював ці слова неодноразово в інтерв'ю, виступах, лекціях»⁸.

Далі Н. Зоркая вивіряє версію «за Траубергом», зіставляючи кадри з німецького фільму з «Шинеллю» ФЕКСів. Звернімо увагу на деякі з них, а саме на бачення міста в обох картинах.

«Кабінет доктора Калігарі»: місиво натовпу на ярмарку, голови над головами, хаос штовханини

Проходи Калігарі – Вернера Крауса вулицями містечка, дивна стрімка хода, певна «мультиплікаційність» постаті героя.

«Шинель»: масовка натовпу на Невському проспекті (по Гоголю – аналог гуляння), подібна мізансцена.

Дуже схожі проходи-пробіжки Акакія Акакійовича – Андрія Костричкіна (в гардеробі департаменту – на тлі довгої, порожньої вішалки, повз сніжні замети, біля решітки Літнього саду, поруч зі сфінксами на Васильєвському острові)⁹.

Ці зіставлення можна було б продовжити – справедливо зауважує Н. Зоркая. Адалі вона розглядає позицію Козинцева: «Дію повністю винесено було на натуру і в реальні декорації, що зберегли природну гротескність і фантастичність <...> Талановиті оператори Андрій Москвін і Євгеній Михайлов знайшли суто кінематографічний еквівалент усіх складових – аж до „справжніх” тіней, відповідних освітленню (а не штучних, намальованих, як у Віне, і як експресіоністської команди художника Германа Варма)¹⁰.

Це забезпечило фільмові «Шинель», на думку Н. Зоркої, «незаперечну самостійність». Таке дивно було б заперечувати, як і думку про діалогічність, інтертекстуальність мистецьких творів, що аж ніяк не позбавляє їх оригінальності.

Мабуть, варто виявити такі зв'язки і взаємодії, щоб розгледіти цю своєрідність і неповторність.

До речі, говорячи про «фексівську» «Шинель», не варто зосереджуватись лише на «Кабінеті доктора Калігарі». Адже експресіоністський кінематограф мав широкий спектр фільмів, стиль яких не був позначений тією високою мірою умовності, як стрічка Віне. Особливо це стосується «камершпілю» напряму, надзвичайно близького до експресіонізму, але разом з тим такого, що мав свої риси. Один з провідних режисерів «камершпілю», Лупу Пік, наполягаючи на його відмінності від експресіонізму, стверджував, ніби вона проявляється в тому, що в центрі його фільмів – не підступний тиран, а маленька людина, яка потерпає від жорстокого, холодного світу. Та відомий польський історик кіно Єжи Теплиць вбачав чимало спільних рис в експресіонізмі і камерній драмі, наголошуючи, що їх об'єднує значно більше ознак, ніж розділяє.

Серед експресіоністських стрічок, близьких до гоголівського «Невського проспекту» і за стилем, і навіть за сюжетом, можна назвати «Вулицю» (1923) Карла Грюне. До речі, цей фільм, як і стрічки Лупу Піка «Скалки» (1921), «Новорічна ніч» (1924), могли бачити автори «Шинелі».

Можливо, дослідники коли-небудь знайдуть факти, що підтвердять

знайомство К. Г. Юнга з творчістю Гоголя. Та, напевно, в цьому немає потреби. Співзвучність картини митця і «Невського проспекту», а затим і фільму ФЕКСів, ще раз підтверджує всі резони теорії інтертекстуальності.

Герой «Вулиці», як і художник Піскарьов, потрапляє у вир фатальних пригод, переслідуючи прекрасну незнайомку.

Нагадаємо короткий уривок з гоголівської повісті: «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде»¹¹.

Для Гоголя особливу роль в емоційному забарвленні атмосфери дії відіграє освітлення. Те саме ми спостерігаємо і у німецьких експресіоністів, зокрема у фільмі «Вулиця». Саме через світло, його непевні спалахи приходить у фільм відчуття звабливості. Герой стрічки чекає на традиційну вечерю в своїй вітальні, та зненацька на стінах, на м'яких меблях, починають спалахувати рефлекси від вогнів вулиці, від їх химерного мерехтіння. Не маючи сил протистояти цій спокусі, герой фільму залишає свій надійний притулок і виходить на вулицю, назустріч небезпечним пригодам.

Його прохід містом набуває феєричного, майже фантастичного забарвлення: сяють ліхтарі, вітрини розкішних магазинів, то спалахує, то згасає ілюмінація і, нарешті, як блукаючі вогники, кличуть за собою мінливі вогні авто.

Звичайна побутова деталь – реклама оптики у формі ліхтаря набуває зловісного, майже містичного забарвлення. На перехожих немовби дивляться очі вулиці – загадкові й зловісні.

Як зауважував З. Кракауер, один із найвідоміших дослідників експресіонізму, «вулиця здається чимось на кшталт ярмарку, інакше кажучи, царством хаосу. На зміну колу, що зазвичай правило символом хаосу, прийшла пряма лінія міської вулиці»¹².

Цікаві думки щодо зображення нічної вулиці великого міста в кіно висловив інший німецький автор, відомий критик 20-30-х рр. Віллі Хаас: «У Грюне було завдання створити абсолютно органічний сплав; жива картина нічного вуличного сум'яття і активний герой, що страждає, повинні були повністю злитися, розчинитися одне в одному, причому так, що герой на одну ніч зовсім утратив би свою індивідуальність і став би просто часткою в синтезі, в спільноті, в ритмі вулиці»¹³.

І разом з тим вулиця може бути зображена не лише, як море, де кожен знеособлюється, а як острівець, де «серед міриадів людських тіл можна розрізнити ще окреме людське обличчя, окрему людську долю»¹⁴.

Родовід експресіонізму ведеться від романтизму. Цей та інші впливи, зауважує Лотте Айснер, авторка одного з найбільш ґрунтовних досліджень,

присвячених цьому напрямові, «Демонічний екран». Вона вказує на готику, з її «несамовитим сплеском енергії», стверджуючи, що від поривань готичного мистецтва зовсім не так далеко до несамовитого сплеску емоцій експресіоністів»¹⁵.

Жіль Дельоз у своїй фундаментальній праці «Кіно» називає простір експресіоністських фільмів «готичною» геометрією. Вона «будує простір замість того, щоб окреслювати його, і використовує вона не метризацію, а тяглість і нагромадження»¹⁶.

І тут ми знову можемо звернутися до спільних джерел, які живили уяву як німецьких експресіоністів, так і великого письменника, причому діапазон тут надто широкий: від готичної архітектури до «готичного» роману.

Самого Гоголя цікавили і хвилювали проблеми вигляду сучасних міст. У статті «Проархітектурунинішньогочасу» він з почуттям жалю і розчарування запитує: «Невольно втесняется мысль: неужели прошел невозвратимо век архитектуры? Неужели величие и гениальность больше не посетят нас, или они принадлежность народов юных, полных одного энтузиазма и энергии и чуждых усыпляющей и бесстрастной образованности?»¹⁷.

Серед архітектурних стилів, котрі в історичній ретроспективі розглядає письменник, Гоголь виділяє, насамперед, архітектуру готичну, твердячи, що це є явище «какого еще никогда не производил вкус и воображение человека, она обширна и возвышенна, как христианство»¹⁸.

Своє сприйняття готики автор передасть Андрієві, який, проникнувши в оточене козаками місто, потрапляє до костелу. Ця зустріч з прекрасним є своєрідною «інтродукцією» до його побачення з коханою. Зіставимо два фрагменти: з «архітектурного трактату» і з повісті «Тарас Бульба»:

«Вступая в священный мрак этого храма, сквозь который фантастически глядит разноцветный цвет окон, поднявши глаза кверху, где теряются пересекаясь стрельчатые своды один над другим, один над другим, и им конца нет, — весьма естественно ощутить в душе невольный ужас присутствия святыни, которой не смеет и коснуться дерзновенный ум человека»¹⁹.

У повісті «Тарас Бульба» поява Андрія в костьолі не випадкова. Гоголь ще раз щедро «віддає» красу Польщі, щоб художньо аргументувати тяжіння такої тонкої, чутливої натури, як Андрій, до стану ворогів. «Надвітарне вікно з різнобарвним склом засвітилося рожевим світлом, і від нього на підлогу впали блакитні, жовті й іншого кольору світляні кружала, осяявши раптом темний костьол. Увесь вітар у своєму віддаленому заглибленні здавався немов би осяяним: дим од кадил зупинився в повітрі веселково освітленою хмаркою. Андрій зачудовано дивився з темного свого кутка на те світлом пороблене диво. Тієї хвилі величне гудіння органу враз наповнило увесь костел. Воно все густішало й густішало, розросталося, перейшло у важкий гуркіт грому, а тоді раптом обернулося на небесну музику, поринуло високо під склепінням співочими звуками, що були, немовби тоненькі дівочі

голоси, потім знов обернулося на густе громове ревіння і вщухло. І довго ще громовий гуркіт, тремтячи, ширяв під склепінням, і чудувався Андрій, аж рота розтулившись, з величної музики»²⁰.

Після відвідин костелу Андрія приводять до його коханої. Сцену зустрічі змальовано надзвичайно чистими, піднесеними барвами. Ставлення Андрія до дочки польського воеводи цілком відповідає настроєві лицарських романів, у яких герой ставився до своєї дами зі схилинням і благоговінням. Полька називає його не інакше, як лицар, і він поводить відповідно. Коли він вирушить до бою, то його лицарські обладунки прикрасить шарф, подарований коханою.

Принагідно згадаймо, що в екранізації Гоголевої повісті режисера В. Бортка побачення Андрія з полькою в оточеному місті знято як еротичну сцену не дуже високого гатунку. Стриманість, цнотливість, характерна для гоголівської прози, тут повністю втрачені. Нагадаймо, що пристрасті, передані глибоко приховано і завуальовано, справляють куди більше враження, ніж відверта еротика.

До речі, в фільмах німецьких експресіоністів теж домінує оця прихована, проте хвилююча еротичність, яка буквально пронизує фільми Ф. Ланга, Ф. Мурнау, Р. Віне. Та повернімося до готичної архітектури, яка захоплювала уяву Гоголя не тільки в таких величних будовах, як Кельнський або Міланський собори.

Надзвичайно точно відтворено на сторінках того ж таки «Тараса Бульби» вигляд середньовічного європейського міста, де домінантою є готичний стиль, втілений у костелі і частково в ратуші. «Довкола майдану стояли невеликі кам'яні та глиняні одноповерхові будинки з високими, на всю стіну, дерев'яними палями і стовпами, що виднілися в стіні й були навскіс перехрещені так само дерев'яними зв'язками, як то скрізь клали будинки тодішні міщани, — їх і сьогодні можна побачити по деяких містах Литви та Польщі. Всі вони мали надмірно високі дахи з силою слухових віконечь і продухвин. З одного боку, майже біля костелу, височіла геть не схожа на інші будівля — мабуть, ратуша чи якесь інше урядове місце. Вона мала два поверхи, а зверху був надбудований бельведер на дві арки, де стояв вартовий; у дах було врізано великі дзигарі»²¹.

Архітектурі таких міст Гоголь віддавав перевагу перед сучасними будівлями з їх невиразними, пласкими, однотипними фасадами: «Это ряд стен, и больше ничего. Напрасно ищет взгляд, чтобы одна из этих беспрерывных стен в каком-нибудь месте вдруг возросла и выбросилась на воздух смелым переломленным сводом или изверглась какою-нибудь башней-гигантом.

Старинный германский городок с узенькими улицами, пестрыми домиками и высокими колокольнями имеет вид, несравненно больше говорящий нашему воображению»²².

Саме в таких невеличких містах відбуваються події у багатьох стрічках

німецьких експресіоністів і передусім у «Кабинеті доктора Калігарі». Місто на пагорбі, створене фантазією художників-експресіоністів, являє собою скупчення гострих шпилів над тісно поставленими будинками. Митці їх зобразили таким чином, що, здається, вони ось-ось втратять рівновагу і будівлі просто розсиплються. Це має символізувати хиткість світу, в якому існують герої картини. В інших фільмах, де декорації більш реалістичні, ознаки готичної архітектури теж з'являються досить часто. Насамперед, слід назвати фільми Ф. Мурнау, такі як «Носферату» або «Фауст». Цікаво, що перший майже повністю знімався на натурі. І хоч дія відбувається на початку ХІХ ст., місто має всі ознаки готичного стилю. Це надає ще більшої експресивності та містичності подіям, що розгортаються після прибуття в місто таємничого Носферату.

Особливої динаміки та енергетики набуває епізод, коли натовп переляканих мешканців, втікаючи від загрози чуми, намагається вирватися з міста, та, зрештою, потрапляє в пастку його вузьких, заплутаних вуличок.

У «Фаусті» Мурнау в ательє побудовано грандіозну декорацію, яка відтворювала гори, долини, ліси і розкидані серед них міста зі шпилями готичних соборів, над якими пролітають Фауст і Мефістофель. Акцентовано деталі готичної архітектури в фільмі Ланга «Втомлена смерть», особливо таємничі двері в стіні, куди проникає героїня фільму в пошуках свого коханого.

І, нарешті, «Нібелунги», де Ланг дав повну свободу художникам-архітекторам Отто Гунте і Карлу Фольбрехту у відтворенні світу середньовіччя. Тут величні замки короля Гунтера і Брунгільди, рейнський собор, де відбувається вінчання. В цих велетенських декораціях люди перетворюються на орнаментальні деталі.

На думку Кракауера, «перед нами повне торжество орнаментального над людським. Необмежена влада виявляється і в тих привабливих орнаментальних композиціях, в яких розташовані люди»²³.

І все ж Гоголь вважає, що готична архітектура найбільш відповідна побудові храмів. «Со мною согласится всякий, что нет величественнее, возвышеннее и приличнее архитектуры для здания христианскому богу, как готическая»²⁴.

До того ж, на думку письменника, «она чисто европейская, создание европейского духа и потому более всего прилична нам»²⁵.

Захоплений європейським середньовіччям, Гоголь неоднозначно сприймає одне з «найєвропейських» міст імперії — Петербург. Він надзвичайно притягує і разом з тим відштовхує письменника. Гоголь не мислить себе поза духовним і культурним життям столиці: «<...> здесь все, что дорого, что мило сердцу моему: люди, с которыми сдружился я и которых алчет душа моя; все, что привычка сделала драгоценнейшим»²⁶.

Відаючи належне цьому дивному місту, яке жорстокий геній Петра

І звів серед дикої фінської природи, на «бледно-зеленої землі» і де вирувало інтелектуальне і духовне життя, Гоголь разом з тим розкриває його подвійну сутність. На думку відомого семіотика В. Топорова, за поверхово-матеріальною реальністю Петербурга «Гоголем убачалося в місті і дещо надреальне, не завжди відмінне від ірреального. Ця двоїстість образу, можливість подвійно (так чи так) побачити місто і відповідно двоїсто осмислити його, пояснює те враження міражності міста, про яке нерідко, іноді нав'язливо говорять різні автори»²⁷.

Українська дослідниця Н. Крутікова акцентує поліфонічність образу Петербурга в гоголівській прозі: «Місто фантазмагоричного обману, місто-привид, що гнітить „маленьку людину“, представляючи її трагічну долю або безлике існування, і місто оригінальної, неповторної краси»²⁸.

Погляди на Петербург як на сучасне, сповнене інтелектуальної та ділової енергії місто, перегукуються з паризькими враженнями Гоголя. Париж, як «серце Європи» зачарував мандрівника своїм інтенсивним життям. Як і Петербург свого часу, столиця Франції, ця «трепет и мечта двадцатилетнего человека», захоплює «движением, блеском улиц». Свої особисті враження письменник віддає героєві уривка «Рим», молодому римському князеві, який їде вчитися до Парижа. Тут не можуть не виникнути паралелі зі сприйняттям Петербурга українським провінціалом.

«Как ошеломленный, не в силах собрать себя, пошел он по улицам, пересыпавшимся всяким народом, исчерченным путями движущихся omnibusов, поражаясь то видом кафе, блиставшего невиданным царским убранством, то знаменитыми крытыми переходами, где оглушал его глухой шум нескольких тысяч шумевших шагов сплошнодвигающейся толпы которая почти вся состояла из молодых людей, и где ослеплял его трепещущий блеск магазинов, озаряемых светом, падавшим сквозь стеклянный потолок в Галерею...»²⁹.

Гоголь вдається до звукозорового контрапункту, поєднуючи свого роду симфонію звучання великого міста і феєричну привабливість його вулиць. Так само, як у північній столиці Росії, фантастичний вигляд міста на Сені набуває ще більшої привабливості при штучному освітленні, «когда вся эта волшебная картина вспыхнула ввечеру при волшебном освещении газа — все дома стали прозрачными сильно засиявши снизу; окна и стекла в магазинах, казалось, исчезли, пропали вовсе, и все, что лежало внутри их, осталось прямо среди улицы нехранимо, блистая и отражаясь в углублении дзеркалами»³⁰.

Фантазмагоричний вигляд міста захоплює уяву, гоголівський герой включається в інтелектуальне і культурне життя Парижа, відвідує університетські лекції, охоче буває в театрах, стежить за дискусіями в пресі. Це дуже нагадує реакцію самого Гоголя на літературне і культурне життя Петербурга. Та відвідини Парижа переконали і самого Гоголя, що бурхливе

життя французької столиці в більшості своїй лише імітація, що «везде намеки на мысли и нет самых мыслей; везде полустрасти и нет страстей; все не окончено, все наметано, набросано с быстрой руки; вся нация – блестящая виньетка, а не картина великого мастера»³¹.

Через століття Париж, як міраж, як звабливий обман, покаже на екрані один з найсамобутніших французьких режисерів – Жан Віго. Це буде досить короткий, але надзвичайно насичений епізод. Героїня фільму «Аталанта» живе мрією побувати у Парижі, про який вона вже чула стільки чудесного, і от мрія ця збувається. Джульєтта таємно покидає шаланду свого чоловіка і поспішає туди, де яскравими вогнями палають вулиці міста. Її прогулянка нічним Парижем нагадує подорож у зачароване царство фей, кожна з яких готує подорожній свій дарунок. Сяють вогнями вітрини дорогих ювелірних магазинів, це сяйво переломлюється в гранях діамантів та інших коштовностей. Вулиці заповнені елегантними панамі і розкішно вбраними дамами. Але це той світ, який молода жінка може лише споглядати, він ніколи не належатиме їй. Ці переливи світла, сяяння вітрин, повною мірою відтворює камера Бориса Кауфмана, який спромігся надати картині нічного міста утаємниченості, звабливості й чарівності. Розгублена, вона поспішає на пристань, але корабля вже немає. Займається світанок, і чари зникають. У цих епізодах оператор надає перевагу жорстким контрастам; майже з графічною точністю відтворені оголені віти дерев, брудні стіни пакгаузів, рейки, купи брухту. Це інше обличчя чарівного міста, яке несподівано відкривається очам жінки. Звідки цей збіг, бачення міста як дволикого Януса у митців, розділених майже століттями? Очевидно, така онтологічна сутність самого явища, що її змогла розкрити мистецька інтуїція.

Ще більш дивною є співзвучність теми Рима – у Гоголя і Фелліні. Кожен з них має свій «особливий Рим», кожен присвятив «Вічному місту» окремий твір, де воно і стає головним героєм. Отже, Рим – як книжка і Рим – як фільм: що поєднує твори, котрі належать до різних епох і різних країн? І у Гоголя, і у Фелліні – Рим це рівною мірою породження і архітектури, й історії, й природи. Герой гоголівського уривка зачарований цим злиттям людної столиці і пустелі: «Дворец и колонны, трава, дикие кусты, бегущие по стенам, трепещущий рынок среди темных молчаливых, заслоненных снизу, громад, живой крик рыбного продавца у портика, лимонадчик с воздушной украшенной зеленью лавчонкой перед Пантеоном»³².

Для Фелліні «Вічне місто» також виникає як природне явище. Які асоціації породжує у митця саме слово «Рим»? «Саме місто, місто з води і землі, розкинулось у горизонтальній площині і слугує ідеальним майданчиком для польоту фантазії»³³.

Для Фелліні важливе певне відсторонення від реального Рима. Готуючись до зйомок, він від'їжджав зі сценаристом до Остії, бо там «Рим

перестає існувати реально, але в уяві з'являється нам більш конкретним і неначе опредмеченим...»³⁴.

Задумуючи фільм про «Вічне місто», Фелліні роздумує: зробити стрічку документальною чи ігровою? Початок фільму режисер мислив таким, як і в «Солодкому житті» — погляд на Рим з гелікоптера, щоб «поглянути згори, як створюються хмарини над Римом, зафільмувати ці величезні різнобарвні маси, котрі зливаються разом, розпадаються на друзки, переливаються одна в одну»³⁵.

Фелліні як кінематографіст далі ставить перед собою завдання, візуалізацію, яку навіть важко собі уявити: він хоче зафільмувати... вітер, що періодично пролітає над містом. «Де зароджується цей знаменитий вітер? Звідки він береться? Мені хотілося захопити його від самого початку, простежити його шлях на Рим, зафільмувати людей, що відчули на собі його дію: в кафе, в ліжку, на вулиці»³⁶.

Та повернімося до наших зіставлень паралелей. Як і в уривку Гоголя, старожитності Рима у Фелліні з'являються зненацька, в поєднанні із сучасними забудовами. Та, мабуть, найвиразніше подано «появу» древнього Рима у парадоксальному зіставленні з будівництвом сучасного метро. Саме там машина-«кріт», що рие тунель, відкриває перед ураженими глядачами надзвичайне видовище — стародавні фрески дивної краси. Однак повітря, що увірвалося до приховуваних багатьох віків катакомб, безжально нищить це творіння людського генія.

Вже у павільйоні Чінечітта маестро відтворить цю драматичну ситуацію, яка ще раз підтверджує, наскільки незахищеними є здобутки культури, як вони потребують дбайливого ставлення.

У відтворенні Рима і на сторінках прози, і на екрані надзвичайно важливе місце посідають освітлення і кольорова гама. Ось погляд на Рим — «дивна, сяюча панорама», що відкривається очам князя у Гоголя: «Вся светлая груда домов, церквей, куполов, остроконечий сильно освещена была блеском понизившегося солнца... И потом во всю длину картины возносились и голубели прозрачные горы, легкие, как воздух, объятые каким-то фосфорическим светом. Ни словом, ни кистью нельзя было передать чудного согласия и сочетания всех планов зтой картины... Солнце опускалось ниже к земле; румяней и жарче стал блеск его на всей архитектурной массе: еще живей и ближе сделался город; еще темней зачернелись пинны, еще голубее и фосфорнее стали горы; еще торжественней и лучше готовый погаснуть небесный воздух... Боже, какой вид!»³⁷

Бачимо дивовижну, майже «кінематографічну» здатність письменника бачити кольори в русі, їх модифікації залежно від змін освітлення. На таку передачу кольору і освітлення спроможуться через чверть століття художники-імпресіоністи.

Освітлення і колір надзвичайно важили для Фелліні. На його думку, «це

просто дорогоцінний виражальний засіб, якщо тільки він потрапляє до рук митця». Далі режисер звертає увагу на залежність інтенсивності кольору від освітлення, через що барви починають кричати або ж згасають. Цілком справедливо дослідник творчості митця зауважив: «Освітлення – один із найважливіших елементів у стилістиці Фелліні. Це синтаксис його мовлення»³⁸.

Все ж, мабуть, у сприйнятті Рима Фелліні більше іронічності, ніж у великого письменника, який сприймав Рим з обожнюванням. Та, зрештою, італійський режисер упевнено твердить: «Коли Рим робить тебе жертвою своїх давніх чар, все погане, що ти міг би сказати про нього, кудись відлітає, і ти знаєш тільки одне: жити в Римі – щастя»³⁹.

Таке щастя відчував і Гоголь, перебуваючи в місті, яке відповідало його ідеальним уявленням.

Втім, для героя Гоголя Рим – місто, котре можна пізнавати і відкривати вічно, і кожен день і час приносить нові враження. Так само і для Фелліні це місто – явище недосяжне і неосяжне. Митець із гіркою іронією констатує, що Рим залишився «абсолютно чужим моєму фільмові – фільмові про нього»⁴⁰.

Фелліні не розлучався з мрією створити ще один фільм про вічне місто, щоб знову спробувати проникнути в його таємниці.

Режисер зробив одну з найсміливіших спроб в кінематографії поринути в історичне минуле. Задумуючи перенесення на екран «Сатирикону», він бачив те минуле як іншу планету, зі своїм хронотопом, зовсім іншим світобаченням. Рим часів цезарів теж потребував свого кінематографічного відкриття.

На нашу думку, ще одна риса поєднує творчий метод Гоголя і Фелліні – це необхідність дистанції, бачення на відстані. Знімаючи фільм про Рим, режисер більшість об'єктів відтворює в студії «Чінечітта». «Я не вмю бачити її, природу, і відчуваю її лише в спогадах: ліси, які я бачив у дитинстві, море, вечір, що спускається... Але сьогодні красивий пейзаж, захід сонця, первозданна грандіозність гір, тиша, з якою падає сніг, викликає в мене хвилювання лише тоді, коли мені вдається відтворити їх в Чінечітта, ворожачи з різними тканинами і клеями»⁴¹.

Гоголю як митцеві притаманне наближення далекого, неначе відстань і в просторі, і в часі воно дає йому можливість роздивитися ті риси і ознаки, які годі намагатися побачити, перебуваючи поруч. Так, під час відвідин Рима, письменник найбільш натхненно творить образи імперської Росії, страхітливі маски її задушливої провінції, працюючи над першим томом «Мертвих душ». Ніколи ще так виразно і стереоскопічно не подавалися характери, яким судилося стати такими впізнаваними. А опинившись серед них після повернення в Росію, він марно намагатиметься відтворити постаті ідеальних героїв. Жорстоке полум'я назавжди забере другий том

«Мертвих душ». Перебуваючи на початку 40-х років у Росії, письменник саме тоді завершить і опублікує свій уривок «Рим», неначе на відстані його мистецький зір набере ще більшої гостроти. Не шкодував Гоголь сатиричних барв для українських провінційних міст, спостерігаючи за їх недоладними будівлями і обмеженими, зарозумілими мешканцями. Та несподівано тут виникали інші інтонації. Зі щирою симпатією і замилюванням згадує автор своїх «старосвітських поміщиків», їх скромний будинок зі «співочими» дверима, їх традиційний побут, а головне – їх надзвичайну доброзичливість і душевність. Про них він згадає і в Римі.

У листі до свого друга Данилевського, розповідаючи про свої італійські враження, Гоголь напише: «Мне кажется, будто бы я заехал к старинным малороссийским помещикам. Такие же дряхлые двери домов, со множеством бесполезных дыр, марающих платье мелом; старинные подсвечники и лампы в виде церковных, блюда все особенные, все на старинный манер»⁴².

Подібне сприйняття провінції характерне і для Фелліні. Режисер готовий побачити в інфантілізмі, невігластві, поєднаному зі самовпевненістю, характерні риси провінціалізму, з якого виникають і такі небезпечні явища як фашизм. Саме з метою подати правдивий образ італійської провінції, розпрощатися зі своїм минулим і створено фільм «Амаркорд» (1973). Це не перше звернення до теми минулого. Своє «прощання з провінцією» Фелліні розпочав ще в п'ятдесятих роках, знявши стрічку «Матусині синочки» (1953). Дослідники вважають цей фільм своєрідним прологом до фільму «Солодке життя» (1959), в якому режисер реалізував те, що збирався втілити в картині «Моральдо в місті», тобто історію молодого провінціала якому вдається вирватися до столиці.

Та було б помилкою стверджувати, що для рідного Ріміні режисер знаходить лише сатиричні барви. Іронічне бачення органічно переплітається з ностальгічними нотками. Так, Фелліні не стримує свого сарказму, коли відтворює жалюгідні в своїй претензійності паради в маленькому містечку, коли урочисто проносять портрет дуче, викладений з карамелі, а міщаночки ридають від замилювання.

Втім, буде й інше: спогади, вкриті серпанком суму і радості, що промайнуть як пори року над Ріміні. Сніжинки з повітря обернуться на пух із тополь, на площі під співи і танці спалять опудало зими. Один з найбільш «фелінівських» кадрів: біля старовинного фонтана сяде, невідомо звідки взявшись, павич і розпустить свій розкішний хвіст, граючи всіма кольорами райдуги. Люди, дуже різні, недоладні і красиві, серйозні та дивакуваті, промайнуть у цих спогадах, як пальто красуні Градіски, що червоніло поміж снігових кучугур, котрі зненацька виростили на вулицях Ріміні. В цьому поєднанні гротескового, ліричного, ностальгічного знову з'являються паралелі між великим письменником і видатним кіномитцем. І той, і другий так і не змогли «розрахуватися» зі своїм минулим, позбавитися його таємничих чар.

Захоплюючись Римом, красою його архітектури, чарівністю природи, що гармонійно поєднується зі старовинними руїнами, Гоголь надзвичайно високо ставить історичну місію Рима як міста, з якого до Європи прийшло християнство. Із сумом пише письменник про занепад Італії, про те, що колись могутня держава перетворилась на глухий закуток Європи. Свої гіркі роздуми він передає все тому ж молодому князеві, охопленому жалем за те, що «в нищенском вретисце очутилась Италия, и пыльными отрепьями висят на ней куски ее померкнувшей царственной одежды»⁴³.

Але надія на вічне повернення не згасає в його серці. Він не втрачає віри, що «не умерла Италия, что слышится ее неотразимое владычество над миром, что вечно веет над нею ее великий гений»⁴⁴. Та особливі почуття викликають римляни, люди, які сприймають свою долю без нарікань і скарг, завжди готові віддатися щирим веселощам і разом з тим сповнені високої самоповаги. Один з найвиразніших і найкolorитніших епізодів уривка – карнавал на римських вулицях. Молодий князь із захопленням спостерігає ту щирість, з якою віддаються карнавальним веселощам мешканці бідних римських кварталів. Гоголь уже колись відтворював такі картини в повісті, де йшлося про його рідний край – в «Сорочинському ярмарку». Там теж буяли барви, кожен відчував себе не просто спостерігачем, активно включаючись в яскраве дійство. Мабуть, була певна закономірність у тому, що першим українським кольоровим фільмом стала саме екранізація гоголівського твору («Сорочинський ярмарок» 1939 р., реж. М. Екк).

У тексті «Рима» ми знайдемо здивування і захоплення молодого князя тим, як виявлялись у простолюдинів «черты природного художественного инстинкта и чувства: он видел, как простая женщина указывала художнику погрешность в его картине; он видел, как выражалось невольное это чувство в живописных одеждах, церковных убранствах...»⁴⁵.

Чи не так само, як ота римська простолюдинка, сприймав шедеври мистецтва в Петербурзі сільський коваль Вакула. Потрапивши в царський палац, він не приховує свого захоплення від картини, де зображено Богородицю зі Спасителем: «Що за картина! Що за красне малювання! – метикував він. – Так тобі аж горить! Як жива! А дитя святее! І рученята згорнуло, і усміхається, бідненьке! А фарби! Боже мій, Боже, які фарби!»⁴⁶

Князь бачить у римлянах народ, який ніколи не втрачає своєї гідності, вірний своїм традиціям, що їх він плекає і цінує. Тут біографи Гоголя зауважують: «Он был влюблен, смею сказать, в Рим, да тут же действовал отчасти и малороссийский элемент, всегда охотно обращенный к тому, что носит печать стародавнего или его напоминает»⁴⁷.

Той самий автор, П. В. Анненков, пригадує, що під час перебування в Італії Гоголь знову повертається до історії України, починає працювати над драматичним твором з життя Запорозжя. Та реалізувати свій задум

письменникові не вдалося. Незадоволений своєю працею, він учинив з цим текстом так само, як згодом з другим томом «Мертвих душ».

І все ж мають рацію ті спостережливі дослідники, які вбачали паралелі в сприйнятті Гоголем Італії, з її південною красою, архітектурою, її сповненим гідності народом, і далекою вітчизною – Україною. І Київ, так само, як і Рим, побачений письменником, як святе місто, де віра перемагає диявольські спокуси.

Наостанок зауважимо, що саме український кінематограф найбільш заборгував Гоголеві, що чекають на своє екранне прочитання численні шедеври великого письменника.

¹ Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14-ти т. / Н. В. Гоголь. – М., 1937–1952. – Т. IX. – С. 10.

² Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 428.

³ Гоголь М. В. Ніч проти Різдва / М. В. Гоголь // Кращі українські переклади. – К., 2009. – С. 168.

⁴ Там само. – С. 169.

⁵ Козинцев Г. «Гоголиада» ; собр. соч. в 5-ти т. / Г. Козинцев. – Л., 1986. – Т. 5. – С. 223.

⁶ Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти т. / С. Эйзенштейн. – М., 1968. – Т. 5. – С. 135.

⁷ Козинцев Г. Собр. соч. в 5-ти т. / Г. Козинцев. – Л., 1982. – Т. 1. – С. 110.

⁸ Зоркая Н. Доктор Калигари и Акакий Акакиевич Башмачкин / Н. Зоркая // Киноведческие записки. – Вып. 59. – М., 2002. – С. 58.

⁹ Там само. – С. 59.

¹⁰ Там само. – С. 60.

¹¹ Гоголь Н. В. Невский проспект / Н. В. Гоголь. Полное собр. соч. : в 14-ти т. – М., 1937–1952. – Т. VIII. – С. 46.

¹² Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіна / З. Кракауер. – К., 2009. – С. 146.

¹³ Хаас В. Ночная улица большого города в кино / В. Хаас // Киноведческие записки. – Вып. 59. – М., 2002. – С. 35.

¹⁴ Там само. – С. 35.

¹⁵ Eisner L. The hafter Screen Los Angeles / L. Eisner. – Oxford, 1984. – P. 15.

¹⁶ Делез Ж. Кино / Ж. Делез. – М., 2004. – С. 100.

¹⁷ Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени / Н. В. Гоголь. Полное собр. соч.: в 14-ти т. – М., 1937–1952. – Т. VIII. – С. 57.

¹⁸ Там само. – С. 57.

¹⁹ Там само. – С. 57.

²⁰ Гоголь М. Тарас Бульба : Повісті / М. Гоголь // Кращі українські переклади : в 2 т. – К., 2009. – Т. II. – С. 71.

²¹ Там само. – С. 72.

- ²² Гоголь Н. Об архитектуре нынешнего времени / Н. В. Гоголь. Полное собр. соч. – М., 1937–1952. – Т. VIII. – С. 62.
- ²³ Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіна / З. Кракауер. – К., 2009. – С. 112.
- ²⁴ Гоголь Н. Об архитектуре новейшего времени / Н. В. Гоголь. Полное собр. соч. – М., 1937–1952. – Т. VIII. – С. 65.
- ²⁵ Там само – С. 64.
- ²⁶ Там само. – Т. I. – С. 323.
- ²⁷ Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ / В. Топоров. – М., 1995. – С. 339.
- ²⁸ Крутикова Н. Урбанистическая проблема в художественной прозе Гоголя / Н. Крутикова. – К., 2007. – С. 64.
- ²⁹ Гоголь Н. Рим. Отрывок / Н. Гоголь. Собр. соч. : в 6 т. – М., 1949. – Т. III. – С. 222.
- ³⁰ Там само. – С. 222.
- ³¹ Там само. – С. 225.
- ³² Там само. – С. 227.
- ³³ Феллини Ф. Делать фильм / Ф. Феллини. – М., 1984. – С.153.
- ³⁴ Феллини о Феллини. – М., 1988. – С. 269.
- ³⁵ Там само. – С. 270.
- ³⁶ Там само. – С. 270.
- ³⁷ Гоголь Н. Рим. Отрывок / Н. Гоголь. Собр. соч. : в 6 т. – М., 1949. – Т. III. – С. 259.
- ³⁸ Феллини о Феллини. – М., 1988. – С. 271.
- ³⁹ Феллини Ф. Делать фильм / Ф. Феллини. – М., 1984. – С.160.
- ⁴⁰ Там само. – С.161.
- ⁴¹ Феллини о Феллини. – М., 1988. – С. 72.
- ⁴² Гоголь Н. Полное собр. соч. / Н. Гоголь. – М., 1937–1954. – Т. XI. – С. 95.
- ⁴³ Гоголь Н. Рим. Отрывок / Н. Гоголь. Собр. соч. : в 6 т. – М., 1949. – Т. III. – С. 241.
- ⁴⁴ Там само. – С. 241.
- ⁴⁵ Там само. – С. 244.
- ⁴⁶ Гоголь М. Ніч проти Різдва : Повісті / М. Гоголь // Найкращі українські переклади : у 2-х т. . – К., 2009. – Т. 1. – С. 172.
- ⁴⁷ Анненков П. Литературные воспоминания / П. Анненков. – М., 1960. – С. 90.

КАРНАВАЛЬНІ МОТИВИ В УКРАЇНСЬКИХ ЕКРАНІЗАЦІЯХ ТВОРІВ М. ГОГОЛЯ

Карнавальне начало посіло значне місце в українському кіно, починаючи ще з фільмів О. Довженка. Водночас однією з найяскравіших вітчизняних кіноінтерпретацій естетики карнавалу і досі лишається картина «Пропала грамота» Б. Івченка, знята за мотивами однойменного твору М. Гоголя.

Ключові слова: карнавальне слово, мотив маски.

Карнавальное начало заняло значительное место в украинском кино, начиная еще с фильмов А. Довженко. В то же время одной из наиболее ярких отечественных киноинтерпретаций эстетики карнавала до сих пор остается картина «Пропавшая грамота», снятая по мотивам одноименного произведения Н. Гоголя.

Ключевые слова: карнавальное слово, мотив маски.

Carnival basis has occupied substantial place in the works of Ukrainian film-makers beginning with as far back as the films by O. Dovzhenko. However, till the present day the picture «The Lost Muniment», made by B. Ivchenko after M. Gogol's story of the same name, still remains one of the most impressive Ukrainian interpretations of the carnival aesthetics.

Key-words: carnival expression, the motive of the mask.

Без перебільшення можна стверджувати, що вільно-весела карнавальна атмосфера, що виводить життя за межі буденного й звичного і робить неможливе можливим, визначає тон, образи й сюжет цього твору. У «Пропалій грамоті» ми знаходимо майже всі елементи карнавальної культури: фамільярно-непристойну мову, образи матеріально-тілесного низу, народно-бенкетні образи і т. ін. У картині суттєву роль відіграють такі типово карнавальні фігури, як двійко козаків – послів полкового писаря, «що у вогні не горять, і у воді не тонуть», усіляке веселе чортовиння та ін. Наголосимо й перетворення імен на прізвиська, таке характерне для карнавальної культури. Наприклад, ім'я-прізвисько писаря, що наказав від

гетьмана передати грамоту, – Переверникрученко; імена козаків, які йдуть до турків, – Голобородько, Нагнибіда, Перевернигорб. Відзначимо, нарешті, величезну роль різноманітних містифікацій, побоїв і увінчань-розвінчань, котрі мають народно-святковий, карнавальний характер.

Висока художня активність у „Пропалій грамоті” є в мотиву маски. Уже із самих титрів режисер демонструє, що у фільмі діють не актори, а лицедії. Кожний персонаж ніби „одягає” маску героя, якого він представлятиме, а дехто – навіть декілька масок. Згадаємо, як мінятиме їх протягом фільму герой Михайла Голубовича: він і диявол, і корчмар, і староста, і фаворит імператриці. Героїня Лідії Вакули – і дружина Василя, і відьма, і цариця. Земфіра Цахілова грає і Одарку з корчми, і відьму-спокусницю, і баронесу. Як у карнавальній грі, учасники якої «намагаються грати роль, прямо протилежну тому, чим вони насправді є»¹.

Водночас особливий інтерес викликає образ головного героя картини – козака Василя. Слід наголосити, що серед усіх персонажів, які протягом фільму міняють маски, лише він та його вірний побратим до фіналу залишаться незмінними. Василь – заступник простих людей. Він завжди перемагає ворогів, його не бере ворожа куля, підступи нечистої сили тощо. Василь – уособлення сили, безсмертя й незнищенності народу. Як відомо, військову силу та безстрашність українських козаків визнавали повсюди. На нашу думку, цей образ, який поєднує мудрість «з народним сміхом, з богатырською силою, з безмірним апетитом і жагою»², варто інтерпретувати саме в контексті карнавальної культури. Надзвичайно показовим коментарем до цього образу та його творця є слова С. Тримбача, який у своїй статті «Молитва за Україну Івана Миколайчука», відзначає чітко карнавалізований характер образу козака Василя і цілком справедливо зауважує, що «загалом-то Миколайчука частіше зображують як людину серйозно-драматичного стибу. <...> малюють такий собі образ романтичного гуцула, таку собі тінь „забутого предка”. Звичайно, деякі підстави для такого потрактування дають екранні образи, зіграні актором. А все ж були й інші – досить згадати козака Василя з „Пропалої грамоти”. Та й у житті Миколайчук був людиною справді народної культури, а в ній, як відомо, немає чогось однозначно трагічного чи комічного, тут радість обіймається з журбою, драматична емоція миттєво переходить у коміку»³.

В. Юрченко, редактор кіностудії О. Довженка, також згадував: «Миколайчук був великим майстром зробити з непомітного факту якусь цікавинку, анекдот, небилицю. І їх у нього було безліч. Деякі вдосконалювалися, відшліфовувалися, повторювалися. Інші забувалися, а натомість з’являлись нові»⁴. Саме таким майстром на вигадки і постав у «Пропалій грамоті» миколайчуківський козак Василь. Дуже показовою щодо цього є фінальна сцена, коли після своєї подорожі герой розповідає односельцям про царицю і дяк йому скаже: Ну й брехун! Дід мій брехун, а ти його перебрехав!»

Але скаже це з захопленням, бо Василь неперевершений вигадник. Отже, з одного боку, І. Миколайчук з іронією, без зайвого пафосу поставився до свого героя, і таке ставлення адекватне гоголівському і – ширше – народно-святковому світосприйняттю, з другого – актор, безперечно, збагатив цей образ рисами власного характеру.

На наш погляд, сюжет «Пропалої грамоти» можна проінтерпретувати як складне карнавальне дійство, одним з найпотужніших елементів якого є прийом увінчання–розвінчання⁵. Зупинимося на деяких епізодах картини, які найяскравіше розкривають смисл цього карнавального дійства. Так, у сцені війни на початку картини (типова безкровна карнавальна бійка, в якій замість крові – вичавлений калиновий сік) глядач бачить козака Василя переможцем. Проте вже в наступному епізоді герой сидить у хаті в домотканих штанях, босий, але із шаблею та в шапці, і займається суто жіночою справою – допомагає дружині, яку він, на відміну від ворогів, боїться, розмотувати вовну. Перетворення непереможного героя в безпорадного й смішного чоловіка можна розглядати як його пониження, розвінчання.

Епізод у корчмі, безперечно, один з ключових у картині. Козаки Василь і Андрій не можуть проїхати повз такого місця та вирішують «трішки» повечеряти. І, посідавши за стіл, замовляють: «Ковбаси багато, горілки багато, шинки багато, пампушок багато... Горілки пити не будемо!» (типовий карнавальний перелік ряду страв, тобто бенкетних образів). Але потім усе-таки вирішують випити «трішечки»: «Трішечки, але відро... Ну, два відра!..» (гротескне перебільшення). До того ж під час своєї вечері козаки співають: «Нам поможе Святий Юрій ще й Пречиста Мати!» Згадування святих імен під час безбожного пияцтва побратимів має веселий і понижувальний характер: усі покликані тут святі травестовані в бенкетному плані. Як наголошував М. Бахтін, бенкет – один з вузлових моментів будь-якого карнавального свята, він символізує «торжество життя над смертю» і володіє «могутністю звільняти слово від кайданів благоговіння й страху божия»⁶. Ця вечеря в корчмі виглядає як типовий карнавальний «бучний бенкет» з усіма його атрибутами.

Після сцени чаркування козаки на знак побратимства обмінюються своїм одягом і опиняються в пеклі. Мотив переодягання – один з наріжних у карнавальній традиції. У ньому дуже яскраво виявляється суть карнавальних перетворень, зокрема перевертання відносин між верхом і низом. Так, у цьому епізоді спочатку дана карнавальна ситуація обміну одягом, а далі представлена наступна за послідовністю ситуація – переміщення вниз, у пекло.

Саме зображення пекла має яскраво виражений карнавальний характер. Потойбічне життя організоване як справжній карнавал: тут невпинно стрибають чорти та різні «нечисті», поруч із селянами костюмовані пари

танцюють менует... Головний дідько в пеклі – голомозий чолов'яга, що повеліває: «Скажи, нехай заспівають – я дуже люблю народні пісні». Тут також знаходимо момент переодягання й переміни ролей: у пеклі навіть відьма може виявитися власною дружиною. Відзначимо й образи загробних мук, у побудові яких виразно проступає зв'язок з поїданням – багатьох грішників тут варять у котлах. Наведемо й цілковито карнавальний образ гри в карти. Відьма ставить перед Василем характерну умову: хочеш звільнити душі людей – лише виграй у «дурня». І, видається, досить одного його плювка в карти, аби виграти та перетворити пекло на звичайний сон. Ця перемога козака над пеклом і його мешканцями оновлює та увінчує образ Василя, він знову виступає переможцем.

Приєм увінчання яскраво виявляється і в епізоді візиту до цариці. Пригадаймо, як під'їхавши до царського палацу, козаки запитують: «Хлопці, цариця вдома?» – і, зайшовши до царських хоромів зі словами «Хазяї вдома є?» – поводяться так, ніби вони в рідному селі, у своїй хаті. До того ж сама цариця з'являється в подібні Василевої дружини. Усе це понижує царську велич, дає відчуття, що цариця нічим не краща за інших. Так, усі вищі розвінчані, усі нижчі увінчані. Автори фільму вкотре акцентують не лише гідність козаків, а й відсутність у них страху перед «будь-якою владою, перед земними царями, перед земним соціальним верхом, перед усім, що пригнічує та обмежує»⁷. Отже, карнавальний пафос змін і оновлення, миттєвих злетів і падінь, тобто увінчань–розвінчань, звучить у «Пропалій грамоті» на повну силу.

Зв'язок із карнавальною традицією простежується і в особливому фамільярно-вуличному стилі мови персонажів. Фільм починається сценою, коли дяк Хома Григорович розповідає бурсакам про свого діда козака Василя, який «чи то шаблею, чи то як рубає, то до пупа, а як бреше, то ще нижче», і пропонує їм розіграти дідову історію. Цим зверненням відразу ж задається підкреслено фамільярний тон, який визначатиме мовну динаміку всього твору. Можна припустити, що звернення режисера до образів бурсаків було не випадковим і зумовленим саме карнавальною традицією. З цього приводу наведемо концептуальне спостереження М. Бахтіна, який зазначав, що традиції гротескного реалізму були дуже сильними в Україні і саме бурсаки та студенти були поширювачами сміхових творів: «Вільний рекреаційний сміх бурсака був споріднений з народно-святковим сміхом»⁸.

Протягом фільму глядач увесь час чує характерні амбівалентні лайки й лихослів'я. Наведемо декілька показових прикладів – промову Василя у сцені війни на тлі поля битви: «Бачиш, Іване, знову клятві басурмани з моєї шапки решето зробили, і знову моя баба буде мене шпетити. І каже, відьмака, що я ні на що не здатний, тільки для приплоду» (типова амбівалентна карнавальна лайка з відсиланням у тілесний низ); слова розлюченої Василевої дружини: «Збирайтесь обідати, щоб ви всі вдавилися!» (яскравий

взірець карнавального прокляття); звернення Василя до чорта на початку його подорожі в Петербург: «Хто ж ти такий, що тебе так мухами обліпило?» (зауважимо, що це ознака пекельного походження останнього, адже одне з імен нечистого – «повелитель мух»); слова козака вже в пеклі, коли чорт замість горілки подає йому гарячу смолу: «Ой, гидоту подають чесним п'яницям тут у вас!» (у цьому зверненні лайка і хвала змішані: позитивний ступінь «чесні» поєднується тут з напівлайливим словом «п'яниця»); типово карнавальну промову Василя перед мешканцями пекла: «Якщо ви не повернете мою козацьку шапку, і душу побратима мого вірного, і душі всіх тих людей, котрих ви тут мордуєте, і душу Одарчину, то будь я католиком, якщо ваші свинячі пики вам на потилиці...»; його звернення до односельців наприкінці подорожі: «Добрі люди, куди ви претесь?» (позитивна ступінь «добрі» поєднується тут з фамільярним словом «претесь»). Подібних взірців карнавального слова можна навести чимало. Втім уже наведені приклади яскраво свідчать, що карнавальне фамільярно-непрстойне слово є основною рушійною силою мови персонажів фільму.

Отже, ми відзначили різні відтінки карнавалізації в «Пропалій грамоті» і, як бачимо, фільм сповнений образами й символами народно-сміхової культури.

¹ Цит. за: Иванов Вяч. Вс. Из заметок о строении и функциях карнавального образа / Вяч. Вс. Иванов. Проблемы поэтики и истории литературы : сб. статей. – Саранск, 1973. – С. 3.

² Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М., 1990. – С. 528–529.

³ Тримбач С. Молитва за Україну Івана Миколайчука / Сергій Тримбач // «День» від 14.06.1973.

⁴ Юрченко В. Казус Миколайчука в концепції авторського кінематографа / В. Юрченко // Кіно-Театр. – 1999. – № 5. – С. 14.

⁵ Нагадаємо, що згідно з концепцією М. Бахтіна, «увінчання–розвінчання» – двоєдиний амбівалентний обряд, що виражає неминучість і одночасно життєдайність зміни–оновлення, веселу відносність усякого ладу й порядку, всякої влади й усякого становища (ієрархічного). В його основі «лежить саме ядро карнавального світовідчуття – пафос змін і перемін, смерті й оновлення».

⁶ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М., 1990. – С. 318.

⁷ Там само. – С. 106.

⁸ Там само. – С. 528.

**МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА.
ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД**

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Ангелова Ангеліна Олегівна – кандидат філософських наук, науковий редактор видавництва «Академ-прес».

Баканурський Анатолій Григорович – доктор мистецтвознавства, професор, декан гуманітарного факультету, зав. кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського політехнічного університету.

Безгін Олексій Ігорович – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Безручко Олександр Вікторович – кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри кіно-, телемистецтва, директор Інституту телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету.

Бойко Тетяна Антонівна – науковий співробітник Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса.

Ботунова Галина Яківна – заслужений працівник культури України, доцент, зав. кафедри театрознавства, декан театрального факультету Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Братерська-Дронь Марина Тарасівна – доктор філософських наук, професор кафедри кінознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Веселовська Ганна Іванівна – доктор мистецтвознавства, професор, зав. відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу Інституту проблем сучасного мистецтва Національної Академії мистецтв України.

Дзюба Діана Юріївна – кандидат філософських наук, науковий співробітник відділу кінознавства і телебачення Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Дібровенко Микола Федотович (1901–1988) – старший науковий співробітник відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського АН УРСР, кандидат мистецтвознавства.

Довгаленко Вікторія Анатоліївна – кінознавець, старший редактор кінокомпанії «POLO-studio».

Єрмакова Наталія Петрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, головний науковий співробітник відділу проблем театру та музичної культури Інституту проблем сучасного мистецтва Національної Академії мистецтв України.

Захаревич Михайло Васильович – народний артист України, генеральний директор Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка.

Кирик Дмитро Платонович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри суспільних наук КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Клековкін Олександр Юрійович – заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор Національної Академії мистецтв України, провідний науковий співробітник відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу Інституту проблем сучасного мистецтва.

Кочарян Інна Сергіївна – кандидат економічних наук, доцент, перший проректор 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.

Кульчинська Леся Миколаївна – аспірантка відділу кінознавства та телебачення Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Липківська Анна Костянтинівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний науковий співробітник відділу проблем театру та музичної культури Інституту проблем сучасного мистецтва Національної Академії мистецтв України.

Лисюк Віктор Маркович – доцент, головний режисер Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина».

Миленька Галина Дмитрівна – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Миропольська Євгенія Валеріївна – кандидат філософських наук, старший викладач кафедри суспільних наук КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Мусієнко Оксана Станіславівна – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, зав. кафедри кінознавства КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Наумова Лариса Миколаївна – кандидат філософських наук, ст. викладач кафедри режисури телебачення КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Новікова Людмила Євгенівна – мистецтвознавець відділу кінознавства та телебачення Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, директор програм Київського міжнародного кінофестивалю «Молодість».

Оніщенко Олена Ігорівна – заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор, зав. кафедри суспільних наук КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Пилипчук Ростислав Ярославович – заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор. Радник ректора КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Росляк Роман Володимирович – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу кінознавства і телебачення Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Хілобок Наталія, студентка КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Хоноу Вікторія Вікторівна – кандидат філологічних наук кафедри філології КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

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. 6. – 432 с.

ДО УВАГИ АВТОРІВ

Редакційна колегія «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого» запрошує Вас до активної співпраці!

На розгляд приймаються рукописи статей в одному примірнику. Обсяг статті не повинен перевищувати **20–25 сторінок** (1 авторський аркуш). **За зміст статті, достовірність фактів, цитат, дат тощо відповідає автор.**

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Матеріал обов'язково має супроводжуватися **анотаціями з ключовими словами та назвою статті** (*українською, англійською та російською мовами*), інформацією про автора (треба зазначити прізвище, ім'я та по батькові (повністю), науковий ступінь, вчене звання, почесні звання, місце роботи та посаду, номери телефонів для зв'язку, адресу електронної пошти).

Неопубліковані матеріали авторів не повертаються. Редколегія не завжди поділяє точку зору автора, зберігає оригінальний стиль матеріалів, залишає за собою право **редагувати й скорочувати** подані матеріали.

Посилання на «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» при передруку публікацій є **обов'язковим**.

Рукопис має бути набраним без переносів слів, у текстовому редакторі Microsoft Word for Windows, шрифтом Times New Roman, кеглем 14, міжрядковий інтервал 1,5, з однократними пробілами між словами, на сторінках формату А4, з нумерацією сторінок внизу.

Абзацні відступи мають форматуватися 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; тел./факс: 272-11- 25, 272-02-17.

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

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

Збірник наукових праць

Випуск 6

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-41Р,
видане Міністерством юстиції України 14.04.2006 р.
(за звітний період перереєстровано за постановою ВАК від 18.11.2009 № 1-05/5)*

ISBN 978-966-493-263-6

*Редактор Т. К. Щегельська
Оригінал-макет і дизайн П. Г. Щегельський
Коректор Т. К. Торецька*

Підписано до друку 26. 10. 2010. Формат 70x100 1/16.
Папір офсетний. Гарнітура Ньютон. Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 30,42.
Наклад 300.

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,
редакція «Наукового вісника» Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.