

**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 2-3

Київ
ВД «ЕКМО»
2008

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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

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

*Зареєстровано Вищою атестаційною комісією України
як фахове видання у галузі мистецтвознавства
(Бюлетень ВАК України, 2008, № 8, с. 22).*

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого
(протокол №3 від 21 жовтня 2008 року).*

Усі науково-теоретичні статті прорецензовані.

У другому і третьому випусках збірника наукових праць досліджено питання теорії та історії театрального мистецтва, кіномистецтва, телебачення, художньої культури, проблеми мистецької педагогіки. Розділ «Персоналії» представлено публікаціями до 120-річчя від дня народження Леся Курбаса. Розділ «Історіографія. Джерелознавство» знайомить з маловідомими архівними документами про наукову творчість визначного театрознавця П.І.Руліна та з історії кіноосвіти в Україні. 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.

Олексій Безгін. Перспективи розвитку мистецької освіти та університетські наукові пошуки..... 6

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Олександр Клековкін
Розщеплення «історії»: Нотатки про користь і шкоду «логічних мотивів» у театрі..... 10

Валентина Заболотна
Поетичність як родова риса українського театру..... 26

Михайло Захаревич
Під багнетом тоталітаризму: Парадокси творчості Київського театру імені І.Франка у 1930-х роках..... 37

Сергій Васильєв
До питання виникнення нових форм взаємодії театру і влади у період Великої Французької Революції..... 55

Катерина Юдова-Романова
Питання творчо-організаційного розвитку муніципальних театрів Києва.. 76

Ростислав Громадський
Управління театральною справою у Фінляндії..... 91

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

Оксана Мусієнко
Контркультура і кінематограф..... 108

Ірина Зубавіна
Трансформації екранного хронотопу доби експансії комп'ютерних технологій (естетичний потенціал та етичні інтенції)..... 123

Надія Ползківа
Феномен крику в кінематографі: види, специфіка, особливості застосування..... 135

Олександр Безручко
Українська довоєнна кіноосвіта: акторські школи на Київській кіностудії художніх фільмів..... 147

Інга Чхатарашвілі-Петраш
Авторство художника фільму..... 157

Оксана Мусієнко-Фортунська
Продюсер і художня творчість..... 163

Oleksiy Bezgin. Prospects of art education development and university scientific researches. 6

DRAMATIC ART

Oleksandr Klekovkin
Splitting of «history»: notes about use and hurt of «logic motives» in theatre 10

Valentyna Zabolotna
Poetics as a tribal character of the Ukrainian theatre..... 26

Mykhaylo Zakharevych
Under the bayonet of totalitarianism: Paradoxes of creativity in Kyiv Ivan Franko Theatre in 1930-ies 37

Sergiy Vasylyev
To the problem of breaking out new forms on collaboration between theatre and authority in the period of the Great French Revolution..... 55

Kateryna Yudova-Romanova
Questions of creative and organizational development of municipal theatres in Kyiv.. 76

Rostyslav Gromads'kyi
Management of theatrical business in Finland 91

SCREEN ARTS

Oksana Musienko
Counter-culture and cinematography..... 108

Iryna Zubavina
Transformations of screen chronotop in the period of the computer expansions (aesthetic potential and ethical intentions)..... 123

Nadiya Polzikova
Phenomena of scream of cinematography: kinds, specificity, particulars of use..... 135

Oleksandr Bezruchko
Ukrainian pre-war cinema education: actor's school in Kyiv cinema studio of features films..... 147

Inga Chkhatarashvili-Petrash
Artist's authorship of film..... 157

Oksana Musienko-Fortun'ska
Producer and creative work of arts 163

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

- Вадим Скуратівський**
До петербурзьких контекстів
молодого Шевченка 170
- Олена Оніщенко**
Лукіно Вісконті:
тяжкий шлях пізнання 185

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА.
ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД

- Інна Кочарян**
Проблеми вищої освіти України
в сучасних умовах 198
- Юрій Висоцький**
Принципові питання практики
і теорії акторського тренінгу 210
- Леонід Остропольський**
Про метод: «зазор і три „я”»:
взаємодія між особистістю
актора та персонажем 226
- Любов Підлісна**
Від творчої уяви
до словесної дієвості 237

ПЕРСОНАЛІЇ

- Неллі Корнієнко**
До проблеми синергії в театрі Леся
Курбаса: енергія як хвильовий процес ... 242
- Раїса Скалій**
Білі плями в біографії Леся Курбаса 248
- Андрій Лягушенко**
Леся Курбас – видатний організатор
театральної справи 270
- Петро Кравчук**
Леся Курбас – театрального педагога 275
- Наталія Єрмакова**
Педагогічна діяльність Леся Курбаса
в театрі «Березіль» (до історії питання) ... 281
- Анна Липківська**
Молода режисура України
XX – початку XXI ст. у контексті
ідей Леся Курбаса 290
- Валерій Курбанов**
Метод «перетворення» Леся Курбаса
в контексті традиційності оперної
вистави 296
- Леся Овчієва**
Про якого актора мріяв Леся Курбас? ... 303
- Ірина Довженко**
Монтажна концепція Леся Курбаса в
контексті «культурної трансмутції»
20-х років XX ст. 307

SCIENCE OF CULTURE

- Vadym Skurativskyi**
To Petersburg contexts
of young Shevchenko 170
- Olena Onishchenko**
Luchino Visconti: hard
way of cognition 185

ARTISTIC PEDAGOGY.
PRACTICAL EXPERIENCE

- Inna Kocharyan**
The problems of higher education of
Ukraine in the modern conditions 198
- Yuriy Vysots'kyi**
Principal questions of practice and
theory of actor's training 210
- Leonid Ostropol'skyi**
About the method: «clearance and
three „I”»: interaction between actor's
personality and character 226
- Lyubov Pidlisna**
From creative imagination to the verbal
activity 237

PERSONALITIES

- Nelli Kornienko**
To the problem of synergy in Les' Kurbas'
theatre: Energy is a wave problem 242
- Raisa Scalii**
White spots in Les' Kurbas' biography 248
- Andrii Lyagushchenko**
Les' Kurbas' – an outstanding
manager of theatre business 270
- Petro Kravchuk**
Les' Kurbas' – theatre teacher 275
- Nataliya Yermakova**
Les' Kurbas' pedagogical activity
in the theatre «Berezil'»
(to the history of the question) 281
- Anna Lypkiv'ska**
Young directory of Ukraine in 20th
and in the beginning of the 21st century
as for Les' Kurbas' ideas 290
- Valerii Kurbanov**
«Transformation» method of Les' Kurbas
as for traditional opera performance 296
- Lesya Ovchiyeva**
What actor did Les' Kurbas dream about? ... 303
- Iryna Dovzhenko**
Les' Kurbas' Montage conception
as for «cultural transmutation» in the
20-ies years of the 20th century 307

ІСТОРИОГРАФІЯ. ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО

- Людмила Приходько**
Джерельна база наукової спадщини П.І.Руліна..... 312
- Роман Росляк**
До історії Київського державного інституту кінематографії: Документи останніх років існування інституту з фондів Російського державного архіву літератури і мистецтва 341

БІБЛОГРАФІЯ РЕЦЕНЗІЇ

- Ірина Яремчук**
Миленька Г.Д. Історія зарубіжного театру (від Античності до Просвітництва)..... 368
- Анатолій Баканурський**
Владимирова Н.В. Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу на межі XIX–XX століть..... 371
- Наталія Владимірова**
Липківська А.К. Світ у дзеркалі драми.. 373
- Наталія Єрмакова**
Гринишина М. Театр української драматургії: Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках..... 375
- Оксана Мусянко**
Зубавіна І.Б. Час і простір у кінематографі..... 377
- Наталія Мусянко**
Нариси з історії кіномистецтва України..... 379
- Оксана Мусянко**
Тримбач С.В. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі 381

МИСТЕЦЬКІ ТА НАУКОВІ ПОДІЇ

- Віктор Собіянський**
Поділися своїм натхненням!
Міжнародний фестиваль театральних шкіл «Натхнення» 384
- Віктор Собіянський**
Відкриття Мексики: зустріч з професором В.Гровасом 386
- Відомості про авторів* 388

HISTORIOGRAPHY. STUDY OF SOURCE

- Lyudmyla Prykhod'ko**
Source ground of P.I. Rulin's heritage 312
- Roman Roslyak**
To the history of the Kyiv state institute of cinematography: Documents of the last years of the work of the institute from the Russian state archive funds of literature and art..... 341

BIBLIOGRAPHY REVIEW

- Iryna Yaremchuk**
G.D.Mylen'ka. History of foreign theatre (from the antiquity to the Age of Enlightenment)..... 368
- Anatoliy Bakanurs'kyi**
N.V.Vladymyrova. West European theatre in the dynamics in culture making process in the period of 9 – 20 centuries..... 371
- Nataliya Vladymyrova**
A.K.Lupkivs'ka. The world in the mirror of drama 373
- Nataliya Yermakova**
M.Grynys'hyna. The theatre of the Ukrainian drama: Modern and classical Ukrainian play on the theatre stages in 1930-ies..... 375
- Oksana Musienko**
I.B.Zubavina. Time and space in cinematography..... 377
- Nataliya Musienko**
Notes from the history of cinema art of Ukraine 379
- Oksana Musienko**
S.V.Trymbach. Oleksandr Dovzhenko: Destruction of gods. Identification of author in the national time space 381

ARTISTIC AND SCIENTIFIC EVENTS

- Viktor Sobiyans'kyi**
Share your inspiration! The international festival of theatre schools «Inspiration» 384
- Viktor Sobiyans'kyi**
Discovery of Mexico: Meeting with professor V.Grovas..... 386
- Information about authors* 388

ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА УНІВЕРСИТЕТСЬКІ НАУКОВІ ПОШУКИ

Минув рік, і ми презентуємо черговий випуск «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого». І хоча рік – занадто невеликий проміжок часу, щоб з упевненістю говорити про утвердження збірника в колі мистецтвознавчих видань, втім, процес підготовки нового видання, а головне – аналіз його змістової частини виявляє певні тенденції, що підкреслюють вагомість і значення досліджень, авторами яких здебільшого виступають науковці і практики університету, у загальному поступі українського мистецтвознавства.

Свідомо порушуючи послідовність презентації матеріалів збірника за хронологічним принципом, звернемося до розділу «Бібліографія». Його перша частина – «Рецензії», що містить відгуки на сім монографічних досліджень, – засвідчує не тільки продуктивність наукової думки, сконцентрованої в університетському середовищі, багатовекторність і глибину пошуків, а й виявляє взаємозв'язок наукових зацікавлень дослідників з проблематикою вищої мистецької освіти. Підкреслимо далі, що праці Г.Миленької («Історія зарубіжного театру (від Античності до Провсвітництва)» та Н.Владимирової («Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі ХІХ–ХХ століть»), А.Липківської («Світ у дзеркалі драми»), М.Гринишиної («Театр сучасної драматургії. Сучасна та класична п'єса на сценах театрів 1930-х років»), І.Зубавіної («Час і простір у кінематографії»), С.Тримбача («Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі»), «Нариси з історії кіномистецтва України», авторами яких є викладачі університету (О.Безручко, В.Горпенко, І.Зубавіна, С.Марченко, О.Мусієнко, І.Побєдоносцева, О.Равлюк-Голіцина, Р.Росляк, В.Скурагівський, В.Слободян, Г.Фількевич, О.Шупик), їх змістове наповнення та рівень теоретично-методологічного осмислення високо оцінені рецензентами. На нашу думку, зазначені дослідження, що набули форми окремих видань, є свідченням послідовності у розвитку наукової зацікавленості мистецтвознавців, а отже – їхньої заглибленості у заявлену проблематику і, поза сумнівом, виступають суттєвим внеском і доповненням до відповідних курсів навчальних дисциплін.

У цьому зв'язку вважаємо за можливе додати, що у вересні цього року відбулася презентація тритомного видання «Українська драматургія. Антологія», підготовленого також у нашому університеті, що засвідчує скерованість навчального закладу до підтримки національних пріоритетів у сучасних умовах самоутвердження української художньої культури.

Автори наукових розвідок, які складають розділи «Театральне мистецтво», «Екранні мистецтва» та «Культурологія», не лише переконливо аргументують окремі сторінки історії та естетичні характеристики явищ національної і зарубіжної культури (В.Заболотна, О.Мусієнко, В.Скуратівський, О.Оніщенко), а й розставляють нові акценти в об'єктивному висвітленні певних історичних періодів (М.Захаревич, О.Безручко), демонструють принципово інші підходи до осмислення й систематизації, застосування важелів методико-методологічної бази мистецтвознавчої науки (О.Клековкін, І.Зубавіна). Таким чином, структурно сконцентрована у підрозділах проблематика збірника увиразнює головні напрями вітчизняного мистецтвознавства: історичні дослідження, аналітико-теоретичні розвідки, методично-методологічні розробки.

Показовим є той факт, що на сторінках «Наукового вісника» поруч із визначними науковцями гідно представлено і молоде покоління – аспіранти та здобувачі університету, які демонструють спроможність ґрунтовно досліджувати проблеми мистецтвознавчої науки і мистецької практики. Зосереджуючись на питаннях взаємодії театру і влади у контексті історії французької театральної культури (С.Васильєв) та специфіці управління театральною справою країн Скандинавії (Р.Громадський), досліджуючи стан організаційно-творчої діяльності київських театрів на сучасному етапі (К.Юдова-Романова), виявляючи творче начало у кінопродюсерській діяльності (О.Мусієнко-Фортунська) та акцентуючи увагу на багатофункціональності професії художника у кінематографії (І.Чхатарашвілі-Петраш), осмислюючи надбання театральних шкіл і театральної педагогіки на сучасному етапі (В.Собіянський), молоді науковці не тільки підтверджують зацікавленість заявленою проблематикою, а й демонструють ґрунтовність у своїх переконаннях і висновках.

У розділі «Мистецька педагогіка. Практичний досвід» знайшли висвітлення як проблеми вищої освіти у загальнодержавному контексті (І.Кочарян), так і питання, що стосуються специфіки формування під час навчання акторської індивідуальності, розвинення техніки акторської майстерності та окремих засобів її творчої виразності (Ю.Висоцький, Л.Остропольський, Л.Підлісна). Багаторічний педагогічний досвід авторів цих статей, підкріплений їхньою мистецькою практикою та безпосереднім залученням до інтеграційних процесів (міжнародні фестивалі, форуми, конференції, науково-практичні семінари), які останнім часом активно репрезентують національну школу театрального мистецтва у світовому культурному просторі, дають можливість гідно представити педагогічні та науково-творчі здобутки викладачів нашого університету.

Розділ «Персоналії» цього випуску присвячений знаковій постаті української культури – Лесеві Курбасу і, на наш погляд, виявляє тенденцію до більш глибокого та детального вивчення творчої спадщини цього реформатора вітчизняного театру. Принагідно нагадаємо, що минулого року до 120-річчя від дня народження видатного митця нашим університетом та Національним центром театрального мистецтва імені Леся Курбаса було проведено наукові конференції, що засвідчили репродуктивність багатьох ідей і позицій режисера у сьогоденні. Матеріали цього збірника, що певним чином узагальнюють наукові орієнтири згаданих конференцій, виявляють інтерес до проблеми синергетики в театрі Леся Курбаса та еволюції

сходження митця до нових естетико-художніх орієнтирів (Н.Корнієнко), всебічно аналізують організаційний досвід діяльності режисера (А.Лягушенко), підкреслюючи головні принципи навчально-виховної програми митця, акцентують увагу на важливих аспектах його театральньо-педагогічної практики (П.Кравчук, Л.Овчієва), окреслюють позицію Л.Курбаса щодо розв'язання педагогічних проблем виховання митців у перспективі (Н.Єрмакова), зосереджуються на кінематографічному періоді творчості режисера (І.Довженко), досліджують тенденції розвитку сучасної театральної культури, що дозволяють виявити об'єднанчі та полемічні моменти у питаннях сприйняття новою генерацією митців засадничих позицій Л.Курбаса (А.Липківська, В.Курбанов).

На наш погляд, аналіз сучасних мистецьких процесів, розробка термінологічних принципів і поняттєвого апарату досліджень, визначення актуальних явищ і тенденцій мистецького сьогодення переконливо свідчать про необхідність подальшого розвитку історико-теоретичних досліджень. Вивчення маловідомих джерельних пам'яток, уведення їх до наукового обігу є одним із найактуальніших завдань української науки. Водночас джерелознавство в загальному науково-методологічному контексті нагромадило розгалужену базу теоретичних узагальнень, що потребують серйозного осмислення. Керуючись цією тезою, пропонуємо у цьому випуску «Наукового вісника» новий розділ – «Історіографія. Джерелознавство». Він репрезентований двома потужними дослідженнями: «Джерельна база наукової спадщини П.І.Руліна» (Л.Приходько) та «До історії Київського державного інституту кінематографії: Документи останніх років існування інституту з фондів Російського державного архіву літератури і мистецтва» (Р.Росляк). Варто зауважити, що ці матеріали, виявляючи глибину поглядів на найважливіші аспекти наукової діяльності видатного українського історика театру і літератури, театрального критика і педагога П.І.Руліна, а також сторінки історії кіноосвіти в нашій державі, надають можливість ознайомитися з великим масивом маловідомих архівних документів. Крім того, вони визначають вектори гуманітаристики, окреслюють межі історичного мистецтвознавства та сприяють розвиткові процесу осмислення і використання джерельної бази як основи наукових досліджень.

Явища і тенденції художньої культури нового століття, її теорія і практика потребують відповідних зрушень і у площині педагогіки, естетичного виховання. У першому випуску «Наукового вісника КНУТКТ імені І.К.Карпенка-Карого», зазначаючи, що радикальні зміни мистецької практики потребують нового бачення, інноваційних моделей відтворення динаміки її руху, підкреслюючи, що саме такий підхід закладає основу для нових освітніх програм та вдосконалення безпосередньої практики навчання, ми висловили сподівання, що матеріали збірників сприятимуть розвиткові університетської наукової думки.

Розширення масштабів мистецтвознавчих пошуків у творчому навчальному закладі на сьогодні є яскравим свідченням еволюції українського мистецтвознавства через механізми вищої освіти та одним із перспективних шляхів розвитку мистецької педагогіки і науки в цілому.

ТЕАТРАЉНЕ МИСТЕЦТВО

Олександр КЛЕКОВКІН

РОЗЩЕПЛЕННЯ «ІСТОРИЇ»

Нотатки про користь і шкоду «логічних мотивів» у театрі

Розглянуто один зі способів викладу «історії», а саме – логічний, що спирається на причинний зв'язок. Висувається теза про те, що логічний зв'язок, як у викладі «історії» театру, так і у викладі сценічної «історії», завжди носить ангажований характер, отже спрощує наше уявлення про дійсність до рівня теореми. Аристотелева «цілісна дія» – на кону буття, в історії театру і у сценічному дійстві – це шлях, який веде до обмеження можливості стереоскопічного бачення світу; це намагання впорядкувати світ за правилами, яким насправді світ не підкоряється. Відтак формулюється й сумнів щодо можливості тотального, універсального методу, придатного для роботи у різних театральних системах, а надто у випадку, коли йдеться про зіткнення логоцентризму психологічного театру і театру, який заперечує логіку, протиставляючи їй ірраціональність абсурду.

It is examined the logic way of bringing «history», the way, based on casual relationship. It is suggested a thesis that the logic relationship both in bringing «history» of theatre and in bringing stage «history» always has an engaged nature. Thus, it simplifies the conception about the reality to the theoretic level. Aristotle's «integral effect» is in the kitty of existence, in the history of theatre and in the stage action; it is an attempt to subordinate the world to the rules that in fact have no power in this case. Therefore, there are doubts about possibility of the total universal method that is applicable for the work in different theatrical systems. First, it concerns the collision between logo-centrism of psychological theater and theatre that denies the logic, opposing it to irrationalism of absurd.

«Людина, котра професійно займається театром, – писав Джоржо Стрелер, – мусить інколи здійснювати спробу відірватися від театру і, повернувшись подумки до минулого, **відшукати логічні мотиви для власної любові до нього <...>**. Хочемо ми того чи ні, але раніше чи пізніше театр примушує усіх, хто ним займається, знайти ... **концепцію Мистецтва як повсякденної праці**, Мистецтва як людської творчості, а не благодаті, посланої їй великодушними богами»¹.

Порада Стрелера – щодо пошуку логічних мотивів – означає **невпевненість у користі (або шкоді) оповідок, які розповідає театр** (інакше, навіщо їх було б шукати, ті мотиви!). Порада Стрелера – щодо пошуку логічних мотивів – означає також, що відшукати «логічні мотиви» «для любові» надзвичайно важко, навіть Майстрові. Порада Стрелера – щодо пошуку логічних мотивів – означає, проте, й інше – розгубленість закоханого, який знаходить у своєму коханні все, що завгодно, **крім теоретичного обґрунтування й «логічних мотивів»**.

Порада Стрелера, врешті, означає **тотальну відносність світу, міфів і забобнів мистецтва**, а надто постулатів, народжених модерною добою, що й досі виступають у вбранні самовпевнених аксіом: мовляв, мистецтво – це артефакт, «естетичні» вимоги до якого є сталими і не змінюються упродовж історії людства; мовляв, художня вартість творів мистецтва носить абсолютний характер і не залежить від коливань моди, смаку тощо; мовляв, статус мистецтва і митця у суспільстві визначається його подвижницькою місією (хоча насправді в усі часи поряд із місіонером, і не менш плідно, працював той, кого називали ремісником, – передусім митець античності й середньовіччя); мовляв, театр «завжди був психологічним» (насправді «психологічний» театр є лише куценьким періодом в історії театрального мистецтва); мовляв, мистецтво нібито може бути вільним від «гріха замовлення» (?); мовляв, твори, які ми вважаємо взірцями «високого» мистецтва, створені виключно для еліти (насправді ледве не все класичне мистецтво – це «масове» мистецтво минулого, ідеалізоване наступними поколіннями) і т. ін., і т. ін. На ґрунті цих і похідних від них міфологем була витворена система сталих, а тому й надзвичайно **шкідливих** опозицій, котрі й віддзеркалюють систему панівних міфів. Усі ці аспекти стосунків «високого мистецтва» і «холодного розрахунку», «вищих принципів», як любили говорити персонажі «Бісів» Достоевського, і «брудного життя» інтегрує атавістичний, як на сьогодні, **міф про вищість мистецтва та його творців над буттям**; і базується цей міф виключно на перекрученні історичних фактів (насправді в історії, на кожному її кроці ми подибуємо винятково якісь стосунки митця й замовника, а не утриманство й благодійність; «складні» й «прості», «вишукані» й «брутальні», «оригінальні» і «банальні» твори мистецтва, як і окремі його жанри, народжувалися лише у відповідь на потреби замовника). Саме завдяки цим і подібним до них протиставленням історію мистецтва, починаючи із сивої давнини, пронизує ледве не трагічний пафос «невізнання» й фатального протистояння митця і влади – влади політичних обставин, грошей, замовника або ж масового смаку. Всупереч життю ці міфи й досі успішно експлуатуються, а надто інтелігенцією пострадянської орієнтації, котра й формує багатоголосий стогін про «риннок, який знищує мистецтво», що добре акомпанує уявленням консервативних систем, які базуються на традиційних цінностях із домішками занесених модних віянь, трендів, брендів тощо. Усі ці суперечності – між «аксіоматичним» образом і реальним буттям театру – провають до запитання: **чи й справді ми приречені на вічні піжмурки з історією, чи, може, правдива історія, коли навіть це «історія» такого зрадливого явища, як «театр», все ж таки можлива?**

Наше уявлення про історію театру, як і світового мистецтва у цілому, нагадує якусь дивну піраміду, котра елегантно балансує на власному вістрі, адже знає – їй ніщо не загрожує, позаяк ніхто не торкатиметься до «священної корови» історії, котра гучно впаде від необережного дотику «неофіта». Відтак і сама течія історії стає схожою на піраміду – з вістря її, неначе з джерельця, утворюється гирло, далі воно ширшає й ширшає, доки не впадає нарешті чи то в море, чи то в океан. Океан, ясна річ, – це пихата сучасність, а витoki й джерела – скромна давнина. Така диспропорція етапів гарно акомпанує нашим уявленням – і не лише про тривалість історичних періодів і ту реальну роль, яку вони відігравали у розвиткові

мистецтв, а й про час, в якому ми живемо, а надто – про самих себе. Проте не менше **шкоди** приносить інша піраміда, котра стоїть на вістрі ідеалізованого уявлення про театр минулого: мовляв, у давнину існував якийсь незвіданий, «достеменний», «великий» театр, з яким сьогоднішній і порівнювати не варто; це театр мудрагелів–мистецтвознавців і вишуканих митців, який жив у просторі, де звичні закони тяжіння не діяли – кошти на утримання цього театру давали шляхетні хореги, меценати й держава, твори писали геніальні драматурги, ролі виконували конгеніальні актори, а плескали їм у долоні тричі конгеніальні глядачі, котрі прийшли до театру лише для того, щоб задовольнити свій надзвичайно вибагливий смак і дістати естетичну насолоду від обрамленого вишуканими епітетами мистецтва – «високого», «елітарного», «вічного» і т. ін. Таке уявлення про «достеменний», «величний», а водночас і надзвичайно нудний театр, з яким сьогоднішній і порівнювати не варто, створює передумови для хворобливої втрати віри у цінності сучасності, втечі у підпілля й нездатності знайти опору в «брутальному» сьогоденні («через цей надмір [історії], – писав Ніцше у праці **«Про користь і шкоду історії для життя»**, – певну епоху охоплює небезпечний настрій іронії щодо себе, а відтак іще небезпечніший настрій цинізму»². Водночас саме таке уявлення провокує й потребу (**надзвичайно корисну!**) скинути: **тягар вигаданого Минулого, «надмір історії»**, до якого ми бучімо не здатні дотягнутися; **театр, якого насправді ніколи не існувало; скинути і зрозуміти, що Реальний, Достеменний або Живий театр, як його називає Пітер Брук, завжди був різним – величним і дріб'язковим, високим і низьким, корисним і шкідливим одночасно**. Але інколи ми вперто не бажаємо усвідомити цього «трюку» історії. Саме тому й продовжуємо вимірювати історію «достеменного» театру в системі звичних понять і закидаємо йому низку «негативних», із сучасної точки зору, ознак: «ангажованість» і «дидактику», «масовість» і «наївну простоту», брак «естетичних» амбіцій і ледь не «канонічність». Відтак кожне мистецьке явище супроводжується сталою системою епітетів: «достеменне мистецтво» завжди «високе» і «чисте», «глибоке» і «серйозне», «моральне» і т. ін., тоді як, на противагу йому, твір мистецтва, виконаний на замовлення, не заслуговує на серйозну увагу (адже «гроші» – «брудні», «життя» – «нище» і т. ін.). До подібних сталих опозицій належить і протиставлення двох мистецтв («буржуазного» і «народного», «прогресивного і реакційного», «реалістичного і антиреалістичного», «сакрального і профанного», «авангардного і ретроградного», «масового» та «елітарного», «політичного» і «достеменного», «ангажованого» і «вільного»), що, звісно, полегшує життя (ось вона, **користь!**) і навіть створює доволі достовірну ілюзію осмислення явищ культури (**також!**), проте насправді не наближає до істини, а навпаки – віддаляє (**шкода!**). Адже протиставлення – це найпростіша форма мислення, а пари, утворені нею, – не що інше, як ланцюг узгоджених і взаємозамінних понять, де «прогресивне» виступає заміном «реалістичного», «позитивного», «сакрального», «передового», «прекрасного» і, врешті, перетворюється на протиставлення «гарного» «поганому», що, у свою чергу, диктується вимогами конкретного, навіть якщо він і неназваний, замовника. Про хиткість протиставлень «кращий – гірший», «високий – низький» свідчать, зокрема, приклади, що їх наводить у книзі «Теорія культури та масова культура» Джон Сторі. «Наприклад, – пише він, – наразі Вільяма Шекспіра вважа-

ють за **усоблення високої культури**, але в ХІХ ст. його твори були невід'ємною частиною **народного театру...**³. Ці паралельні ряди протиставлень виявляють наше підсвідоме інфантильне бажання усе «приємне» й «солодке» зібрати до купи, як, приміром, традиційне уявлення про те, що давньогрецька демократія (у рабовласницькій державі!) сприяла розвиткові театру (що суперечить реальним фактам історії). Ці паралельні ряди протиставлень тягнуться й тягнуться, доки не перетинаються нарешті у неевклідовому просторі – там, де розвиток мистецтв і демократія дуже рідко ходять у парі (**шкода!**), радше навпаки, – розвиткові культури або принаймні видовищних мистецтв, тобто мистецтв потужного бюджету, сприяють заможні замовники, а понад усе – наймогутніший з них – влада. Саме іграми з ними, цими замовниками, породжені найвидатніші твори мистецтва усіх часів. Саме іграми з цими замовниками й обумовлюється сумнів щодо можливості правдивої «історії» театру (адже «історія, – писав Ніцше, – ще й досі є замаскованою теологією»⁴).

Уперше сумнів щодо можливості правдивої «історії» висловило ще ХІХ століття, коли, властиво, й були сформульовані найголовніші опозиції культури, а вже ХХ століття з його орвеллівським дискурсом, здається, остаточно переконалося в її неможливості. Свого часу неможливість правдивої історії усвідомлювали навіть радянські історики театру, коли у передмові до третього тому «Історії зарубіжного театру» за редакцією Г.Н.Бояджієва писали: «Називаючи третю частину видання “Історією”, ми мусимо відзначити певну умовність цієї назви...»⁵. Множинність варіантів у трактуванні подій (театральних, політичних, побутових), що розгортаються на наших очах, привчає до думки про неможливість однозначного трактування минулого, його величезних історичних періодів, особливо ж тоді, коли це пов'язано з таким ефемерним явищем, як театр (саме театр, а не «драматична література»). Це й визначає бажання продертися крізь хаші легенд і байок, міфів і переказів, забобонів і тлумачень, упереджених інтерпретацій і свідомої брехні, перекручень і зручних конвенцій, угод і домовленостей, замовчувань і неписаних правил гри, одним словом, крізь систему умовностей, яку зазвичай називають «об'єктивними фактами», тобто більш або менш вірогідною, актуалізованою для певної доби гіпотезою подій, – до достеменного театру; продертися крізь систему дзеркал, які віддзеркалюють лише іншу систему дзеркал (адже найголовніше «джерело» гіпотез про ефемерне мистецтво театру – це рецензії, тобто людські документи, які, зважаючи на форми їхнього функціонування, мають на меті не фіксацію й встановлення істини, а **«щось інше»**; спираючись на ці «джерела», ми, таким чином, знов-таки відтворюємо не так минуле театру, як імовірне місце Спостерігача та його замовника).

Ще від часів «батька достеменної історії» Геродота, починаючи виклад своїх «історій», автори намагалися поставити «правильні» запитання, укладали зі своїми читачами певні «угоди» й оголошували «правила гри», в яких, зокрема, визначали свої авторські зобов'язання. Вони писали, приміром, таке: «Тут виклад дослідження Турійця **Геродота**, проведеного для того, щоб зроблене людьми з часом не забулося і щоб великі та дивовижні діяння як греків, так і варварів не залишилися невідомими і, зокрема, щоб з'ясувати, чому вони воювали між собою»⁶. За прагненням подати, здавалося б, «об'єктивний» і «безсторонній» виклад іс-

торичних подій важко не помітити «патріотичної» тенденції, коли читаємо слова про «великі та дивовижні діяння греків». І одразу ж постає питання: а хто ж опише «дрібні й брудні» діяння греків, ті діяння, про які й самі греки воліли б забути? Інший історик, **Ксенофонт**, розпочинає «Кіропедію» міркуваннями про владу і про те, як важко її втримати: «...ми дійшли висновку, що людині набагато важче встановити своє панування над усіма іншими живими істотами, ніж над людьми. Однак, ознайомившись із життям перса Кіра, який став володарем багатьох підкорених ним людей, держав і народів, ми були змушені змінити свою думку і визнати, що встановлення влади над людьми не повинно вважатися важким або неможливим, якщо братися за нього зі знанням справи»⁷. Отже, мета Ксенофонта – **вилуштити з історії уроки міцної влади, її стратагеми. Полібій** навіть не приховує своїх «патріотичних» намірів, коли пише: «Пізнання минулого більше, ніж інші знання, може прислужитися людям <...> Де знайти людину, настільки легковажну й недолугу, котра б не побажала осмислити, яким чином і за допомогою яких громадських установ майже весь відомий світ був підкорений римлянами за неповних п'ятдесят років <...> Раніше події на землі відбувалися немовби розрізнено, адже кожна з них мала своє особливе місце, особливі цілі й кінець. Починаючи ж із цього часу історія стає немовби одним цілим <...>. **Особливість нашої історії й варта подиву риса нашого часу полягає в тому, що майже усі події світу доля спрямувала в один бік і підпорядкувала їх одній меті**»⁸. Цією метою, звісно, була велич Риму. Тит Лівій свою «Історію від заснування Міста» розпочав таким співом: «Чи зможу я створити щось таке, що варте праці, якщо я опишу діяння народу римського від створення Міста? <...> Як би там не було, я знайду радість у тому, що і я, в міру своїх сил, намагатимуся увічнити **подвиги народу, який в усьому світі дістав першість <...> Не було ніколи держави більшої й благочестивішої**»⁹. Флавій у передмові до «Юдейської історії» писав: «Я знаходжу в осіб, які пишуть історичні твори, не одну постійно однакову причину, але величезну кількість їх, і у більшості випадків причини ці дуже несхожі між собою. Одні прагнуть взяти участь у науковій роботі, аби виявити свій блискучий стиль і здобути славу; інші починають цю працю, незважаючи на те, що вона їм не під силу, прагнучи здобути прихильність тих осіб, про яких вони розповідають; існують і такі історики, які відчують внутрішню потребу зафіксувати на папері події, учасниками яких вони були; багатьох, врешті, спонукала велич подій <...> Дві останні причини є визначальними й для мене <...> Як безпосередній учасник ... я відчував потребу ... описати нашу з римлянами війну, усі її перипетії й кінець, адже існують **автори, які викривили у своїх описах істину...**»¹⁰. Отже, Флавій, безперечно, знав істину і прагнув її захистити. Стверджуючи, що «держава римлян розмірами й щастям вирізнялася поміж усіх завдяки поміркованості й умінню враховувати обставини»¹¹, **Аппіан Александрійський** визначив не лише сюжет історії – про зростання могутності й величі Риму, а й жанр свого викладу. Схожі вимоги до своїх текстів висували не лише античні історики, а й філософи. Приміром, **Діоген Лаертський** починає свою працю такими словами: «Було б великою помилкою приписувати варварам відкриття еллінів; адже не тільки філософи, а й увесь людський рід бере початок від еллінів»¹². Схожими «**патріотичними вимогами**» визначалася й рецептура художніх творів на «історичну тематику». Так,

Ісократ у своєму «Панегірику» писав: «Кожний помітить, що війна з варварами народжує урочисті піснеспіви, а війна з еллінами – поховальні пісні; перші виконуються під час свят, другі – під час згадки про наші нещастя. Я думаю, що й поеми Гомера отримали велику славу через те, що він так прекрасно оспівав тих, хто вів війну з варварами; тому-то наші предки й вирішили відвести його мистецтву почесне місце і в музичних змаганнях, і у вихованні юнацтва, щоб, слухаючи його пісні, ми дізнавалися про наших одвічних ворогів і, змагаючись у мужності із тими, хто воював з ними, прагнули до таких самих подвигів»¹³. І далі: «Поет Піндар лише одного разу назвав наше місто оплотом Еллади, і за це наші предки зробили його прокшеном і подарували десять тисяч талантів. Я оспівав наше місто більше й краще, ніж він, і було б дуже дивно, якби після цього я не дожив решту своїх днів у пошані»¹⁴.

Не порушували традиції тенденційного висвітлення подій минулого й пізніші історики. Приміром, **Теодор Моммзен**, автор «Історії Риму», розпочинав свою працю доволі стримано: «Наше завдання полягає в описі останнього акту великого всесвітньо-історичного видовища давньої історії...»¹⁵. Однак стриманості йому вистачило ненадовго і, не приховуючи свого розпачу, він усе частіше пише про «маразм», «маразм» і «маразм» Римської імперії! **Едвард Гіббон** писав, що праця «Історія занепаду Римської імперії» є лише результатом його бажання розважити себе, і **Гайден Вайт** радить не відкидати це, здавалося б, надто легковажне зізнання¹⁶, однак вже сам сюжет його праці – «занепад» – свідчить не лише про розвагу, а й про певну політичну орієнтацію. Дуже обережно формулює своє завдання сучасний історик **Майкл Грант** у праці «Цивілізація Давнього Риму»: «Мета цієї книги – відтворити риси цивілізації давніх римлян <...> Після того, як я подам факти загальноісторичного характеру, я спробую виокремити ті досягнення й види діяльності, які, з моєї точки зору, незалежно від того, чи це вірно, видаються найфундаментальнішими і які дозволять усвідомити місце Римської імперії в історії»¹⁷. Однак історик літератури **Девід Перкінс** у праці «Чи можлива історія літератури?» загострює усі полемічні питання історіографії й унеможливує сам історичний дискурс, коли стверджує: «**Ми пишемо історію літератури тому, що хочемо пояснювати, розуміти і любити літературу**»¹⁸. Схожу мету переслідував, здається, й **Буркгардт**, який 1855 року видрукував свій путівник по італійському мистецтву із надзвичайно гарним підзаголовком – «**Керівництво для отримання задоволення від творів італійського мистецтва**».

Однак будь-яка наративна форма вимагає пошуку сюжету, тобто, за словами **Крістофера Прендергаста**, того «алібі, яке рятує від необхідності переживати випадковість і безладність світу»¹⁹. Наративна форма передбачає «надання “сенсу” історії на основі встановлення типу розповіді, тобто пояснення за допомогою побудови сюжету <...> Мішле виконав усі свої історії як **Роман**, Ранке – як **Комедію**, **Токвіль** – як **Трагедію**, а **Буркгардт** використовував **Сатиру**»²⁰. Але таких «історій», пише **Гайден Вайт**, не так вже й багато: це «антикварна», «монументальна» й «критична» історія у визначенні **Фрідріха Ніцше**; «драма тріумфу добра над злом, чеснот над пороком, світла над темрявою і фінальний вихід людини за межі світу»; «драма приреченості»; «*histoire romanesque*» («романтична історія»); «біографічна», «монографічна», «катастрофічна» і «прагматична»

історія²¹. Отже, історія мало схожа на «об'єктивну» хроніку минулого, вона завжди стає інтерпретацією минулого – інтерпретацією, здійсненою конкретними людьми з усіма притаманними їм чеснотами і вадами, з вимогами вибагливих і недолугих замовників тощо. На думку С'юзен Зонтаг, інтерпретація «вперше з'явилася в античній культурі пізнього класичного періоду, коли могутність і достовірність міфа була підірвана «реалістичним» поглядом на світ, упровадженням науковою освіченістю; коли було поставлене питання, яке тривожить постміфологічну свідомість, – питання про благопристойність релігійних символів, – то античні тексти в їхній первозданній формі виявилися вже неприйнятними; отоді й була прикликана інтерпретація, аби узгодити античні тексти із «сучасними» вимогами. Так, стоїки, на догоду своїм поглядам, що боги повинні бути моральними, алегорично трактували грубі риси Зевса та його галасливого клану в епопеях Гомера. Зображуючи адюльтер Зевса і Лето, пояснювали вони, Гомер насправді хотів показати союз сили й мудрості <...> Таким чином, інтерпретація передбачає розходження між чітким змістом тексту і вимогами (пізніших) читачів. Вона прагне усунути це розходження. Ситуація виглядає так, що з якоїсь причини текст став неприйнятним, але відкинути його не можна. **Інтерпретація – це радикальний засіб зберегти шляхом перекроювання старий текст, який є надто цінним, аби від нього відмовитися**»²². Відтак і «звичка підходити до творів мистецтва з метою інтерпретувати їх підтримує уявлення, ніби справді існує така річ, як зміст художнього твору»²³.

Таким чином, незважаючи на те, що минуле у нас спільне, розповіді, залежно від зацікавленості Спостерігача, істотно відрізняються: вони бувають цікавими й нудними, переконливими і непереконливими, лагідними і брутальними, альтернативними і «традиційними». Однак визначається ця відмінність не так розумінням минулого, як баченням майбутнього, адже для того, щоб зрозуміти витоки, слід уявити якщо не кінцеву мету, то хоча б загальний напрям руху («реалізм» і «психологізм», чи різноманіття форм; від мавпи до людини чи навпаки і т. ін.), тобто сюжет або принаймні окремі сюжетні мотиви історії, «відчуття шляху». Це означає, що «велич героїв» та їхні «подвиги», «злети» й «падіння» існують лише у нашій уяві, завдяки традиції, котра з величезним упередженням передає з покоління в покоління якусь систему «загальнолюдських» оцінок, цінностей, пріоритетів. Чималу частину життя саме на те ми й витрачаємо, щоб вивчити цю систему «конвенцій», але настає час, коли зупиняємося, озираємося й несподівано розуміємо, що світ змінився, старі угоди і застереження в ньому не діють, а відтак і не слід ховатися від світу, граючись із ним у піжмурки; усвідомивши, що світ не хоче жити за старими угодами, не слід скиглити, обурюватися й відчужуватися від нього; мусимо прийти до тями й усвідомити: світ змінився, отже, настав час укладати з ним нові угоди і знову починати світом гру в піжмурки, але, як завжди, на його умовах.

Американський історик **Гайден Вайт** вважає, що «історія» як форма словесного дискурсу зазвичай має тенденцію до оформлення у вигляді специфічного сюжетного модусу. Інакше кажучи, **розповідаючи про минуле, автор завжди зосереджений більше на пошукові сюжету, що зміг би впорядкувати описані ним події, ніж на осмисленні їх**. Такими жанровими модусами «історії» стають

для Вайта «романс», «трагедія», «комедія» й «сатира»; тобто історіографія, вважає Вайт, здатна існувати лише в цих жорстко визначених жанрових формах. Врешті, цей висновок підтверджується й нашим повсякденним досвідом: «історія» завжди залежить від панівного історичного жанру, має суб'єктивне забарвлення і, таким чином, хоча й живиться «фактами» минулого (тобто традицією якоїсь інтерпретації), але вплітає їх виключно в адекватні сучасності сюжети. Ці сюжети визначаються кутом зору, під яким ми розглядаємо події минулого, відкидаючи при цьому одні факти, «не помічаючи» їх, натомість зв'язуючи в єдиний причинно-наслідковий ланцюжок інші. Жанр, таким чином, визначає сюжет історичної розповіді і навіть її фабулу. «Якщо я сприймаю історичний процес як видовище занепаду .., – пише Вайт, – я проживатиму історію таким чином, **щоб привести процес до занепаду**»²⁴. Прикладом такого занепаду є праця Ніцше, яку С'юзен Зонтаг коментує так: «У своєму **“Народженні трагедії”**, де насправді трактується **смерть трагедії**, Ніцше покладав вину на радикально новий престиж знань і свідомого розуму, який виник у стародавній Греції з постаттю Сократа, за згасання інстинкту й відчуття реальності, що зробило трагедію неможливою. **Усі наступні обговорення цієї теми були такими ж елегійними або принаймні оборонними: або оплакування смерті трагедії, або обнадійливі спроби створити сучасну трагедію** з натуралістично-сентиментального театру Ібсена й Чехова, О'Ніла, Міллера й Вільямса»²⁵. Сам Ніцше у передмові до «Народження трагедії» писав про завдання своєї «зухвалої книги» – «поглянути на науку крізь оптику митця, а на мистецтво – крізь оптику життя»²⁶. Уникнути жанрового прочитання історії, мабуть, неможливо, однак бажаний шлях видається зрозумілим – крізь постійну зміну оптики й крізь розуміння, що злеті й падіння, розквіти й занепади театру завжди відбуваються одночасно (злет є падінням) і не існує якогось одного «правильного» театру, їх – безліч.

Ясна річ, що «упізнаний сюжет» істотно полегшує сприйняття, однак, так само, як і система бінарних опозицій, він віддаляє від пізнання невідомого, а надто тоді, коли це стосується посилених авторитетом давнини форм театру. Проте в усі часи поряд зі «значним» і «морально серйозним» театром, який амбітно претендував на роль «школи», «кафедри», «храму» й «форуму», одним словом, поряд з театром «аристотелівським», театром «вживання», аргументованих причинно-наслідкових зв'язків та імітації «суцільної дії», **театром теорем**, який зазвичай вважається магістральним шляхом розвитку світового сценічного мистецтва, існували якісь інші театри – брутальні неаристотелівські «анти-театри», творці яких зазвичай відмовлялися від принципу «суцільної дії», театральної ілюзії, мімезису тощо, а у ширшому сенсі – від загальноприйнятих норм театральності, притаманних добі. На тлі уявлення про домінування «аристотелівського театру» з буцімто притаманним йому драматизмом (конфліктна дія – подія – сюжет) інші моделі театру, в яких переважали неструктуровані або слабоструктуровані елементи, зазвичай сприймаються лише як тимчасові вивихи, чудернацькі збочення, манівці й глухі кути, в які інколи зненацька забрідав «достеменний» театр; це – недорозвинені форми «достеменного» театру. Але чи й справді **вимоги «гарного смаку», що буцімто витікають з аристотелівської концепції театру**, мають універсальний характер, а визначений «Поетикою»

шлях розвитку сценічного мистецтва є його магістраллю? Чи й справді логічний аполлонівський театр панує над діонісійським театром екстатичного сп'яніння й психоделіки, втілених снів і унаочнених марень, алогізму й ірраціоналізму? Адже **«гарний смак» – це не «табель про ранги», а здатність тонко диференціювати найширшу палітру власних відчуттів.**

Ще за часів Аристотеля поряд з античною трагедією існували якісь інші форми – **фляки й міміямби**, на які Аристотель не звертає уваги. За доби середньовіччя й Відродження поряд з «головними державними діями» існували комічні сценки з таким викладом подій, який лише дуже умовно можна назвати сюжетом, а замість характерів – не маски навіть, а лише якісь ескізи, натяки на маски. Відмінності між цими шляхами – **театру аргументованої поведінки і гарно скроєної фабули, з одного боку, і театрами з переважно дискретним викладом випадкових подій, з іншого**, – це відмінності між способами викладу історій: «прозоро-послідовним» і «каламутно-плутаним». «Прозора» фабула, котра постійно підштовхує до звичних архетипів, навіть якщо вона спирається на витончене нюансування й суперечності психології персонажів, завжди тяжіє до дидактики й одновимірності, «каламутна» фабула, незалежно від того, складна вона чи проста або ж навіть примітивна – навпаки, завжди залишає можливість неоднозначних інтерпретацій і, головне, пізнання; вона провокує глядача розплющити очі, озирнутися навколо й побачити новий світ. Саме з другим – **дискретним** і дуже часто **алогічним**, або принаймні надзвичайно складним для логічного пояснення способом викладу історій – пов'язані **«інтермедії»** релігійного або принагідного характеру, наступне їх об'єднання у **дивертисменти** (тобто низку послідовних інтермедій) і надзвичайно активне поширення у ХХ столітті ідеї **«антитеатру»**. Врешті саме цей театр витворив із себе цілу низку різновидів комедії ситуацій, в якій винахідлива фабула зазвичай розгортається без сюжету в голові. Саме із сукупності цих атракціонів і утворюється вітраж, в якому, неначе у розтрощеному люстерку, віддзеркалюється **світ соціального й мистецького лицедійства**. Відтак і найголовнішим сюжетом історії лицедійства стає не успіх чи неуспіх конкретної вистави, а та нова лексика і жанрові уподобання, які й намагаються відчутти у соціумі лицедії. На тлі амбітних театральних розваг пізніших часів, вишуканого естетства, плекання «традицій» і перевірки на відповідність вимогам поетик, на тлі богемних витівок й аристократичного спліну ці розваги видаються схожими на лукаві жарти незграбних телепнів. Проте це лише удавана «простота», за якою приховується терпляче плекання нових масових жанрів, які ще не знайшли пояснення, психологічної мотивації та й узагалі будь-яких раціональних обґрунтувань, зосереджуючи увагу на демонстрації ключових реплік буття, в яких і виявляється передчуття нового, поки що, можливо, навіть зібраного з клаптиків й уламків, міфа. Можливо, саме цим пояснюється й **клаптикова фрагментарність і пунктирність** цієї театральної лексики, котра тяжіє до живих картин, панорам, нанизування напівконцертних номерів, гегів і атракціонів, які свідчать про втрату сюжету, але не театром, а самим соціальним буттям. Це театр не дуже впевненого, обережного, неначе у присмерках, обмацування території, яка носить назву сучасності та її ідеалів. Отже, незважаючи на гальмування, створене потужним авторитетом минулого, поряд зі старозавітним «аристотелівським

театром» протягом принаймні вже понад півстоліття цілком легітимно існують й **неаристотелівські «антитеатри», вистави яких об'єднуються прагненням до заперечення принципу «цілісної дії», театральної ілюзії, мімезису, а у ширшому сенсі – загальноприйнятих і унормованих принципів театральності.** Але чи існував «неаристотелівський» театр і «антитеатр» за часів Аристотеля, а якщо існував, то чому Аристотель залишив його поза увагою у своїй «Поетиці»? Чому міф «аристотелівського театру» й досі панує у нашій свідомості, стійко асоціюючись з уявленням про домінуючу модель сценічного мистецтва і про «достеменний» театр? І чому в разі необхідності цей міф так само легко прилаштовується до панівної естетичної доктрини: коли треба, «аристотелівський» театр визнається єдино «народним», а коли естетичні доктрини змінюються, він так само легко перетворюється на «найвище досягнення духовної культури нації» й «елітарний» театр?

В античності «Поетика» Аристотеля не мала успіху, а відтак, напевне, – й істотного впливу на розвиток театру, «занепад» якого розпочався ще за життя філософа; можемо навіть припустити, що ця праця критично сприймалася сучасниками. Так само й далі, протягом майже двох тисячоліть, «Поетика» залишалася поза увагою філософів, доки на хвилі відродження старожитностей на початку XVI століття до коментування праць Аристотеля не взялися інтерпретатори, котрі й сформулювали закони єдності місця й дії і навіть вивели з «Поетики» закон трьох єдностей. Далі тезу про «завершену і суцільну дію» підтримали теоретики класицизму, просвітителі, реалісти, звісно, К. Станіславський («наскрізна дія»), а услід за ними й інші послідовники міметичного театру. Таким чином, лінія ілюзорного театру, нехай навіть пунктирна, з'єднала у часі найпершу історико-теоретичну працю в історії світового театру («Поетику» Аристотеля) з «теорією перевтілення» Станіславського. Відтак, незважаючи на відстань у дві з половиною тисячі років, головні вимоги Аристотеля й Станіславського («суцільна» і «наскрізна» дія) нібито збіглися, що й сформувало уявлення про ілюзорний театр як універсальну й позаісторичну «магістраль» світового театру і, відповідно, про домінуючу «аристотелівського театру», на тлі якого усі інші моделі театру – лише тимчасові вивихи, чудернацькі збочення, манівці й глухі кути. Проте, чи й справді вимоги Аристотеля мали універсальний характер, і чи й справді «аристотелівський» шлях є магістраллю світового театру? Чи й справді логічний аполлонівський театр, в якому кожний вчинок персонажа аргументований, неначе у теоремі, домінує над театром екстатичного сп'яніння й психоделіки, втілених снів і унаочнених марень? **«Хор греків мав би бути давнішим, первиннішим і навіть важливішим за справжню “дію”²⁷**, адже «сцена разом із дією була задумана ґрунтовно та первинно, лише які **візія** <...>; первісно трагедія є лише “хором”, а не “драмою”», – писав у «Народженні трагедії» Ніцше²⁸.

На відміну від Буркгардта, який назвав свій путівник **«Керівництвом для отримання задоволення від творів італійського мистецтва»**, Аристотель міг би назвати свою працю **«Керівництвом для створення драматичних творів, корисних керівництву грецьких полісів»**. Нехтуючи як сучасними, так і давніми видовищами, він виводив свої правила з «головних державних дійств», які припинили своє існування за півтора-два століття до часу написання «Поетики», отже,

виступав радше як пропагандист тієї форми театру, яка видавалася йому **найкориснішою** (!), а не як сучасник і Спостерігач (саме тому не варто виводити історію театральної критики з Аристотеля, він не працював у цьому оперативному жанрі, потреби в якому в його часи ще й не було; про «критика» у сенсі «державного поціновувача мистецтва» вперше пише Платон, а після нього – філософ стоїчної школи Кратет²⁹). Пишучи свою «Поетику», Аристотель вже не мав можливості спостерігати вистави за творами великих трагіків, натомість міг бачити «профановані» сценічні агони, котрі влаштовувалися вже не лише під час Великих Діонісій, а й під час приватних пиятик. Отож, спираючись на логіку й «категорії», він здійснив спробу створити аполлонівську теорію діонісійського театру (приблизно те саме, що й «**теоретичні засади сп'янілого театру**» або ж «**правила наукової пиятики**»). Спираючись на відомі йому твори трьох грецьких трагіків, він приділив увагу виключно «головним державним дійствам», проігнорувавши цілу низку інших видовищних жанрів – **гілародію, магодію, лісодію, симонію; драми дикелістів, фалофорів, автокабдалів, фляків, ітифалів, силографів, кінедологів; масочні дійства титанів, дійства вбивства Піфона** тощо і жодним словом не згадав сучасного йому театру. Театр, який міг бачити перед своїми очима Аристотель, вже давно забув про класичну трагедію (фантазію про яку й намагався дати Аристотель) і на кону стала панувати новоаттицька комедія. Дивлячись ці вистави, Аристотель, як можна судити з його текстів, відчував до них відразу і марив ідеалізованим уявленням про давнину й класичну трагедію, сценічного втілення якої йому вже не довелося побачити. Понад шістьдесят разів Аристотель згадує у «Поетиці» авторів трагедій та їхні твори (Еврипіда та його драми – 21 раз, Софокла – 16, Есхіла – 7, Агатона і Феодекта – 5), однак сучасна драма залишається поза його увагою.

Не будемо, однак, суворо ставитися до Аристотеля за його надто обережні естетичні судження. По-перше, це все-одно його не обходить, а по-друге, нагадаємо, контекстом, в якому писалася його «Поетика», як і за часів трьох великих трагіків, залишалися падіння черепах з неба та інші політичні витівки (остракізм, цикута або добровільні еміграції поетів і філософів), отож не лише драматурги мусили виявляти обережність, а й філософи. Не випадково ж Еліан розповідав про **обережність Аристотеля** таке: побоюючись «демократичного» суду, Аристотель утік з Афін і на запитання якогось чоловіка про Афіни відповів, натякаючи на сикофантів, що вони (чи то Афіни, чи то сикофанти) надзвичайно гарні; коли ж здивований чоловік запитав про причини, які примусили філософа залишити Афіни, Аристотель відповів, що хотів врятувати своїх співгромадян від другого злочину перед філософією (першим злочином він вважав страту Сократа)³⁰. Сприймаючи «Поетику» крізь призму цих обставин, маємо шанс краще зрозуміти її. Залюбленому в давнину Аристотелеві вже не довелося стати свідком злету класичного театру; він міг спостерігати лише ту фазу, яку сприймав як «занепад» і продемонстрував своє ставлення до нього тим, що «не помітив» його у «Поетиці» і засудив у «Політиці»: «Оскільки ми забороняємо нікчемні розмови в державі, то, очевидно, не можна допускати в ній виставляння непристойних картин чи сороміцьких вистав, за винятком хіба тих випадків, коли закон допускає такі непристойні моменти під час святкування культів певних божеств. Закон повинен також заборонити

юнакам бути присутніми в ролі глядачів на виставах ямбів і комедій. Згодом треба буде підійти до цього питання уважніше й точніше визначити: **чи не слід узагалі заборонити молоді відвідини театру**»³¹.

Відразу до сучасності, зауважимо, характеризує не лише Аристотеля: «Антична критична думка завжди повернена назад, її головний об'єкт – Гомер»³². З критикою сучасних трагедіографів виступає й Аристофан у своїх «Ахарнях», «Хмарах», «Жабах» і «Жінках на святі Тесмофорій». Критикуючи Еврипіда, Агатона й Кінесія, він пише, що усі гарні поети померли й залишилися лише псевдопоети. Схожі оцінки творчості Еврипіда дає Нікострат³³. У сцені з комедії Алексиди «Лін» герой виховує Геракла і пропонує йому вибрати якийсь із творів – Орфея, Гомера, трагіків, однак Геракл віддає перевагу іншому творові – про смачну й здорову їжу³⁴. Внаслідок такого вибіркового, а отже й тенденційного аналізу тогочасного «театрального процесу», відбувалася дивна аберація сприйняття: минуле стало надзвичайно гарним, сьогодення – як завжди; в Аристотеля ж ідеалізований образ класичної античної трагедії і тогочасний спосіб виконання об'єдналися в «суцільну дію», що й визначило характер висновків Аристотеля. Насправді, однак, **ніщо так не суперечило класичній моделі античного мистецтва, як «психологізм» і «психологічна мотивація»**. Адже, за слушним зауваженням М. Бахтіна, навіть у старогрецькому романі «усі моменти нескінченного авантюрного часу визначаються однією силою – випадком». У праці «Форми часу і хронотопу в романі (нарис історичної поетики)» Бахтін ілюструє тезу про «антипсихологізм» грецького роману тим, що події тут відбуваються не внаслідок розвитку характеру тощо, а внаслідок втручання несподіванки і «гри долі» («раптом», «саме тоді» і т. ін.). Це стосується і ритуальної драми Есхіла і тим більше Софокла, якого не обходить питання про причини, що змусили Едіпа, усупереч грецькій і пізнішій традиції, одружитися з жінкою, котра принаймні на півтора-два десятиліття старша від нього і т. ін. Щоправда, маючи бажання, щось схоже на розтлумачений сюжет і «поглиблення психологічних характеристик персонажів» можна відшукати і в авторів класичної трагедії – саме про це й писав, звинувачуючи у «занепаді» театру Софокла, Еврипіда й Сократа, Ніцше (як за багато століть до нього – перший «театральний критик» Аристофан).

Можна уявити, як у давньогрецькому театрі (з його напівспівами, котурнами, масками й двадцятитисячним глядачем) співали й танцювали, билися й стріляли, змінювали костюми і маски, влаштовували піротехнічні ефекти і помпезні появи богів, однак неможливо уявити собі цей театр спрямованим на відтворення тонкощів і суперечностей людської поведінки. Тому й **поширена теза про «зародки психологічного театру» в античності можливою стає лише у тому разі, коли ми віримо у «прогрес» мистецтва більше, ніж у логіку**: тоді можемо й справді вважати, що Есхіл «заклав фундамент психологічного театру», далі – передав естафету Софоклові, той передав Еврипідові, і так усі добудовували й добудовували «аристотелівський театр», йдучи шляхом прогресу, доки не завершили будівництво психологічного театру в приміщенні МХТ. Згідно з ідеями естетичного еволюціонізму, просуваючись від нижчої сходинки до вищої, театр еволюціонував, еволюціонував і ще раз еволюціонував, доки не досяг рівня сучасного театру. За такою логікою Шекспір стає прогресивнішим за Софокла, Чехов – за Шекспіра, а

будь-який сучасний драматург – за Чехова і т. ін. Між тим, насправді кожен із них не так творив нові сюжети, як здійснював тотальну ревізію існуючих «історій»; у цьому, власне, й полягало їх **«мистецтво розповідати цікаві історії»**.

Ці міркування підштовхують до припущення, що в різні часи домінує один зі способів викладу історій – з «поясненням» або ж навпаки – із «замуленням» поведінки персонажів, тобто театр «простий» і «прозорий» завжди співіснує поряд з театром «каламутним» і «зарозумілим», театр «суцільної дії» – поряд з театром «клаткиковим». Поряд з естетично легітимним «театром» завжди існує «антитеатр». «Пояснене» оповідання, навіть якщо воно спирається на тонке нюансування й суперечності психології, завжди тяжіє до дидактики й одновимірності (чи не найяскравішим прикладом такої «поясненої» розповіді став казус «Гамлета» у постановці М.Акімова). Так само до кінця пояснена, неначе передвиборчі гасла, шкільна драма і детектив, агітка і навчальні п'єси. Чим простіша, елементарніша п'єса і менший її потенціал, тим більше в ній пояснень, роз'яснень, вичерпаності мотивацій тощо. І це також визначається замовником, який прагне вичерпності або ж невичерпності.

Звісно, соціальний досвід підказує, що будь-яке «логічне» явище можна перетворити на явище «алогічне», як і навпаки. Проте, незважаючи на смакові уподобання й естетичну «віру», попри наше бажання або небажання, час все одно бере своє, призводить до відступництва й низки еретичних запитань: а чи й справді Есхіл розповідав про «логічні мотиви», які примушували його героїв здійснювати ті або інші вчинки? і чи не ставив він перед собою іншого і набагато складнішого завдання: створити не «суцільну дію», а такі сузір'я атракціонів, які б і досі продовжували «шкрябати» уяву глядача? А коли так, то чи й справді може бути виконана «неаристотелівська» драма (включаючи драматургію «епічного театру», «театру абсурду» і т. ін., тобто майже всю драматургію ХХ століття або принаймні його другої половини) засобами «аристотелівського» театру? Відтак народжується й сумнів щодо можливості якогось тотального, універсального методу, придатного для роботи у різних театральних системах. Отже, й сумнів стосовно естетичних тотемів і табу, які, посиляючись на античність, висували пізніші часи, або, якщо бути точнішим, пізніші замовники.

Минуле театру постійно демонструє залежність сценічного мистецтва від інтересів якихось соціальних груп – від державних свят і політичних перегонів у Давній Греції і у Римі, від церкви, міської влади й ремісничих цехів за доби середньовіччя, від короля, герцога або у широкому сенсі «магната» у придворному театрі і т. ін. Врешті й театр майнінгенців був не чим іншим, як забаганкою герцога, Байройтський фестиваль – примхою Людвіга Баварського, МХТ на етапі його формування – забавкою молодого фабриканта Костянтина Алексєєва і т. ін. І чи не був ангажованим античний театр і театр середньовіччя, не кажучи вже про театр пізніших часів? У системі традиційних (особливо для радянської і пострадянської інтелігенції, котра характеризується саме дитячою хворобою фрондерства, удаваного протистояння владі і домінуючим у соціумі інститутам³⁵) опозицій художньої творчості на кшталт «художнє – ідеологічне (політичне)», «священне (достеменне) – казенне», «елітарне – масове» таке твердження видається суперечливим і неприйнятним. Проте зрозуміло, що у цьому випадку ми маємо справу

саме з типовим ідеологічним забобоном, адже, як підкреслював О.Лосєв, «ні середні віки ... ні російський комунізм, який визнавав лише пролетарське мистецтво, органічно не могли і не можуть допустити існування «вільного мистецтва» <...> Вільне мистецтво могло існувати лише в часи розвалу того або іншого культурно-соціального режиму, коли цей режим годував революціонерів, а революціонери ... зруйнували його й підготували революцію»³⁶. Справа, отже, лише в чеснотах замовників. Адже ангажованим можна бути ким завгодно – політичною партією, майбутнім, а то й Богом. Кожен сам обирає собі замовника – отже, образ минулого і майбутнього, а відтак і сюжет, який зв'яже минуле з майбутнім і утворює «цілісну дію». Однак не випадково у давньогрецькій мові слово «історія» (historia) мало декілька значень – «розпитування», «дослідження», «розвідування», «оповідка», «історія» (тобто оповідка про минуле) або ж у широкому сенсі – «наука», «знання». Усі ці значення глибоко пов'язані між собою. Як казав Нільс Бор, «наша здатність до спостереження того або іншого явища визначається тією теорією, на яку ми спираємося». Якщо теорія, на яку ми спираємося, стверджує, що явища не існують, від нас вимагатимуться надзвичайні зусилля, аби ми, усупереч теорії, все ж змогли (бодай випадково!) побачити це явище; так само й навпаки: якщо теорія стверджує, що явище існує, нам надзвичайно важко буде вирватися з-під впливу міражів. Отож, замовник, який відмовляється від аристотелівського театру аргументованої «цілісної дії», змушений припустити й можливість позасюжетного тлумачення буття, тобто відмовитися від векторного сприйняття часу, а отже, й історії. І навпаки: припустивши можливість тупцювання історії на місці, важко уявити собі рух сюжету в театрі. Принаймні, коли йдеться про театр, адекватний часові. Отож, чи варто у піжмурках з безвекторним (або надто багатовекторним) часом шукати «цілісну дію» – на кону буття, в історії театру і у сценічному дійстві? Адже, визначивши «тему», «ідею» й «сюжет» якоїсь історії, ми будемо змушені зізнатися, що спростили буття, унеможливили або принаймні обмежили можливість його стереоскопічного бачення, а усю складність, суперечливість і незбагненність людської поведінки вичерпали відповіддю на питання «чому це сталося?»; ми впорядкували світ за правилами, яким він не підкоряється. Тож не варто дивуватися, що й глядач, навчений митцем, «сприймає» світ переважно крізь призму жанрових матриць (боротьба «гарних» з «поганими») і застосовує їх навіть для тлумачення політичних ситуацій (**тут одночасно бачимо і користь, і шкоду** – залежно від завдань замовника).

Здійснивши коло, ми повертаємося, однак, до витоків: саме зі стосунків митця й замовника (інколи навіть неусвідомленого) народжуються театральні сюжети – «складні» й «прості», «вишукані» й «брутальні», «оригінальні» й «банальні», **«корисні» й «шкідливі»**, – покликані втоптувати у нашу свідомість «логічні мотиви для любові» й навіювати ілюзію «зв'язку часів», коли цей зв'язок остаточно уривається, а звичні пояснення («чому так сталося?») втрачають переконливість і ми вкотре починаємо усвідомлювати, що ми нічого не знаємо навіть про найголовніше: про те, **навіщо взагалі було створено людину і навіщо боги дали їй цю коштовну забавку – мистецтво; ми не знаємо, яку потребу мусило задовольняти мистецтво, як жили й творили натхненні музами митці минулого; ми можемо лише припускати, здогадуватися, фантазувати й тішитися тим, що**

про давній театр (принаймні у теоретичному сенсі!) знаємо, здається, набагато більше, ніж самі давні греки.

Усвідомлюючи свою ангажованість часом і намагаючись уникнути спокусливої впевненості в оволодінні «історичною істиною», можливо, мусимо шукати **закономірності – ті, якими визначається соціальне буття мистецтва, стратегіми митців та їхня повсякденна практика**, ті, що перетворюють будь-яке минуле на сучасність. Лише цей аспект здатен перетворити минуле на дзеркало, **в якому ми можемо спостерігати життєві експерименти наших попередників, а знання шляхів, які привели їх до загибелі або до здобутих ними перемог**, може прислужитися й нам – хоча б для того, щоб ми, повторюючи усі їхні помилки, не відчували себе такими самотніми або, повторюючи їхні відкриття, не надто переймалися власним успіхом. Тим більше, що й саме минуле, як би ми не затуляли йому рота, **все-одно писатиме одні й ті самі сюжети: хроніки перемог і життєписи переможців, а не літописи провалів і помилок; переможці даватимуть роботу літописцям й митцям, а майстри приходитимуть до героїв з пензлями й фарбами, аби увічнити їх у найвищому злеті – у ролі Переможців.**

¹ Стрелер Дж. Театр для людей. – М.: Радуга, 1984. – С.26.

² Ніцше Ф. Повне зібрання творів. – Львів.: Астролябія, 2004. – Т.1. – С.231.

³ Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. – Харків: Акта, 2005. – С.23.

⁴ Ніцше Ф. – Т.1. – С.254.

⁵ История зарубежного театра: Ч.3. Театр Европы и США после 1945 года: Учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1977. – С.3.

⁶ Геродот. Історія в дев'яти книгах. – К.: Наук. думка, 1993. – С. 14.

⁷ Ксенофонт. Сократические сочинения. Киропедия. – М.: Ладомир, 2003. – С.346.

⁸ Полибий. Всеобщая история: В 3 т. – СПб.: Наука, Юванта, 1994. – Т.1. – С.148–149.

⁹ Ливий Тит. История Рима от основания города. В 3 т. – М.: Наука, 1991. – Т.1. – С.9.

¹⁰ Флавий Иосиф. Иудейские древности. – Минск: Беларусь, 1994. – Т.1. – С.10.

¹¹ Аппиан Александрийский. Римская история. – М.: ООО «Издательство АСТ», «Ладомир», 2002. – С.10.

¹² Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. – М.: Мысль, 1979. – С.63.

¹³ Древнегреческая литературная критика. – М.: Наука, 1975. – С.75.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Моммзен Т. История Рима: В 5 т. – М.: ООО Издательство АСТ; Харьков: Фолио, 2001–2002. – Т.1. – С.8.

¹⁶ Уайт Х. Метаястория. Историческое воображение в Европе XIX века. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. – С.76.

¹⁷ Грант М. Цивилизация Древнего Рима. – М.: Центрполиграф, 2003. – С.5.

¹⁸ Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – С. 139.

¹⁹ Там само. – С. 42.

²⁰ Уайт Х. – С.27.

²¹ Уайт Х. – С.28, 69, 91, 315.

²² Зонтаг С. – С. 12–13.

²³ Там само. – С. 12.

²⁴ Уайт Х. Историческое воображение в Европе XIX века. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. – С.78.

²⁵ Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе. – Львів: Кальварія, 2006. – С. 141–142.

²⁶ Ніцше Ф. – Т.1.– С.13.

²⁷ Ніцше Ф. – Т.1.– С.53.

²⁸ Там само.

²⁹ Древнегреческая литературная критика. – М.: Наука, 1975.– С.227.

³⁰ Элиан. Пёстрые рассказы. – М.–Л.: Наука, 1963. – С.39.

³¹ Аристотель. Політика. – К.: Основи, 2000. – С.211.

³² Древнегреческая литературная критика. – М.: Наука, 1975. – С.3.

³³ Там само. – С. 17, 19.

³⁴ Там само. – С. 21.

³⁵ Успенский Б. Этюды о русской истории. – СПб.: Азбука, 2002. – С.396.

³⁶ Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993. – С.51.

Валентина ЗАБОЛОТНА

ПОЕТИЧНІСТЬ ЯК РОДОВА РИСА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

У статті розглядається специфічність поняття «поетичність». Воно визначається як система образного сприйняття і відтворення дійсності людиною (митцем), базоване на засадах посиленої емоційності, чуттєвості, гармонії (краси), багатошарової креативності, виокремленості з буденності та позитивізму світосприйняття. Окреслюються риси особистості, здатної до поетичності.

Оскільки поетичність є рисою ментальності української нації, український театр має поетичність за родову рису. Розглядається поетичність в українській драматургії, режисурі, акторському мистецтві.

The article deals with specificity of the “poetry” concept. It determines as a system of figurative perception and a man’s (author’s) reflection of reality and it is based on principals of emotionalism, sensitiveness, harmony (beauty), multy-layer creativity, separation from routine and positive world perception. There are visible features of personality that is able to make a poetry.

Since poetry is a feature of the Ukrainian national mentality, the Ukrainian theatre has the poetry as a tribal feature. It examines poetry in the Ukrainian dramaturgy, directory and actor’s craftsmanship.

*Поезія – це завжди неповторність,
Якийсь безсмертний дотик до душі.*

Ліна Костенко

Поетичність у кожної нації своя, вона притаманна всім народам. Поетичність виокремлює людину з тваринного світу як особу духовну. Бо краса, яка є першо-основою поетичності, непрактична, для функціонування біологічного тіла непотрібна. Це справді дотик до душі. А без душі людина перетворюється на нелюдь, тобто стає не-людиною, втрачає свою людську сутність, живе тваринними, фізіологічними потребами.

Поетичність – органічна риса української ментальності, спостережена давно (від Г.Сковороди і М.Костомарова) і професіоналізована видатними талантами в усіх різновидах українського мистецтва.

Її національна специфічність полягає у посилено емоційному, ліричному, часто ірраціональному світосприйнятті та відтворенні світу. Поетичність – синонім чарівності, привабливості. Вона навіює стан духовного піднесення, сповнена енергією «аристократизму духу», породжує настрої, виповнені глибоким душевним переживанням, романтичними поривами до незвичайного і надзвичайного. Врешті, стимулює заглиблення в проблеми першосутності. Тобто по-

етичність – це свого роду лірична, чуттєва філософія. На відміну від України, поетичність у культурах західноєвропейського типу притлумлена раціоналістичними світонастановами.

Поетичність – це справді неповторність. Вона втрачає могутні можливості свого впливу, коли не витримується естетична міра, коли надміру тиражується, штампується трафаретний прийом. Тоді заявлені образи національної лірики (калина, тополя, солов'ї, криниця, лебеді тощо) перетворюються з метафори на знак, на позбавлену емоційного і філософського навантаження оздобу. І тільки глибоко щира сповідницька творчість здатна породити справжню поетичність. Адже походження терміна «поезія» від грецького *poiesis* (творчість) та *poieo* (роблю, творю).

В українському театрі поетичність спостерігається *Ab-Ovo*, від початку. Вона розвивалася та існувала нерівномірно, хвилями, спалахуючи і притихаючи залежно від суспільної ситуації і настроїв української громади. Можливо, саме тому, що поетичність є рисою ментальності української нації, а отже і її митців, український театр має поетичність за родову рису і не має прецеденту виокремленого поетичного театру як осібною напрямку, цілісної естетичної системи, на відміну від двох хвиль українського поетичного кіно – Довженко/Демущий та Параджанов/Іллєнко, Осика, Миколайчук... Наразі так зване українське «поетичне кіно» 60–70-х років як естетичне явище, як певний художній стиль краще осмислене в теорії та історії техногенного мистецтва кінематографа. Хтозна, можливо, ця техногенність як нашарування цивілізації, та свого часу орієнтованість кіновиробництва на Москву і геніальні європейські взірці певною мірою нівелювали ментальні риси поетичності в творчості майстрів українського кіно. І потрібні були генії національного духу, щоб запліднити український екран природньою поетичністю.

Поетичність – не стільки естетичний напрямок в українському театрі (хоч і тут прослідковуються певні хвилі), скільки взагалі родова риса національного сценічного мистецтва, яка наявна у його виставах різних жанрів, часів і авторів. Навіть зворотньо – якщо такого поетичного забарвлення у виставі не спостерігається, з певністю можна вважати, що твір, можливо, й перлина, не належить до національного духовного здобутку, а існує десь у міжнаціональному, космополітичному просторі (або професійно недолугий).

Але необхідно розібратися в тому, що таке поетичність як поняття. Хоча, здавалося б, це і так усім зрозуміло. Зрозуміло, але на рівні відчуття. А варто замислитись над цією проблемою розумово. Бо дуже часто українська режисура сьогодні послуговується саме відчуттями, інтуїцією. Наразі можна спробувати перевірити гармонію творчої уяви алгеброю усвідомлених понять.

Витоками поетичності є українська національна ментальність. І виражається вона зокрема в:

- наспівності мови, де так багато голосних;
- декоративності побуту – білені хати, на їх тлі яскраві мальви, тини з ритмізовано настромленими полив'яними горщиками, сьогодні оздоблення будинків і огорож дзеркальцями, металевою ковкою, обов'язково вишиваний народний одяг, квіти в косах, у шапках і т. ін.;
- пісенності народу, майже не втраченій навіть у техногенні радіо-, телечаси, нині по-своєму стимульованій технікою караоке;

– схильності до милування, ліричного світосприйняття на основі позитивізму – звідси така поширеність у побутовій мові зменшувальних суфіксів та форм слова (сонечко, зіронька, травичка, дитинка тощо).

Професійний український театр почався з поєднання драматичного сюжету з могутньою течією народної поезії, з пісні – «малоросійська опера» «Наталка-полтавка» І.Котляревського (1819), якій Микола Лисенко надав уже оперного забарвлення (1889). Тобто від початку національний театр був музично-драматичним, поетичним. І досить часто українська драматургія базувалася саме на сюжетах народних пісень – «Бондарівна» І.Карпенка-Карого, «Украдене щастя» І.Франка («Пісня про шандаря») та ін.

Українська драматургія знала і віршовані форми, драми-поезії – весь драматургічний доробок Лесі Українки зокрема. А також символістичні п'єси Олександра Олеся, вибудовані на поетичних метафорах.

Геніальний Лесь Курбас запропонував у виставах театру «Березіль» сценічний варіант урбаністичної поетичності, напоєної, зокрема, енергетикою експресіонізму як поетичного естетичного напрямку європейського мистецтва. Його вистави – «Гайдамаки» Т.Шевченка (поема прямо перенесена на сцену), «Диктатура» І.Микитенка, «Пролог», «Макбет» та інші – переповнені театральними метафорами, символами, знаками. Вистави Курбаса чітко ритмізовані, просякнуті спеціально створеною музикою Р.Глієра, Ю.Мейтуса. Режисер взагалі вважав ритм основою сценічного мистецтва. Та, власне, і запропонований Л.Курбасом театральний прийом «перетворення» є не що інше, як виражальний засіб поетичності українського театру, система образних аллюзій, емоційних асоціацій, перетворення життєвих ситуацій драматургічного матеріалу в «іншу реальність», чим, власне, і займається поезія і театр.

Радянський тоталітаризм, догматична ідеологія псевдокомунізму закреслили і Курбаса, і його «перетворення», уніфікували всі мистецтва схематичним «соціалістичним реалізмом». Поезія не терпить уніфікації, однастайності і масової подібності – «поезія – це завжди неповторність» (Ліна Костенко). У радянські часи українські театри стали естетично схожими один на одного, близькими за способом і стилем акторського виконання, майже однаковими за репертуаром. Вони різнилися лише рівнем професіоналізму. Поетичність українського театру тоді сховалась у свої первісні, ментальні форми. В яскраву декоративність сценічного оформлення А.Петрицького, Д.Власюка, М.Духновського. У наспівність української мови – недарма Наталю Михайлівну Ужвій, з її манерою потягувати голосні, називали поетесою української сцени. У надмірну емоційність виразу почуттів, що часто переходила в акторську фальш. У щедре використання етнографії – пісень, танців, народних строїв і побуту. До речі, і в умовах тоталітаризму царської Російської імперії, у другій половині XIX сторіччя, під тиском забороняючих указів і циркулярів, український театр наших корифеїв утверджував себе і самодостатність, окремішність своєї нації (не малороси, а українці) саме засобами автентичної поетичності через мовний, музично-пластичний і декоративний шари самотньої національної культури.

Цікаво, що в короткий час так званої «хрущовської відлиги» український театр буквально вибухнув поетичними виставами і п'єсами – повернувся (зі скрипом)

на сцену М.Куліш, побачило рампу «Свіччине весілля» І.Кочерги, О.Левада написав у віршах «Фауст і смерть», А.Шиян у п'єсі «Де тирса шуміла» по суті під власним ім'ям відроджував забороненого українського романтика С.Черкасенка, побільшало поетичності в драматургії О.Корнійчука, О.Коломійця і М.Зарудного, на кону з'явилися трагедії Софокла і Шекспіра...

Нове радянське «закручування гайок» 70–80-х років притишило поетичний напрямок в українському театрі, але він вже не зник цілком, зосередившись в основному у візуальній сфері славетної української сценографії на чолі з геніальним Данилом Лідером і його учнями. Саме сценографи своїми поетично-філософськими конструкціями пропонували режисерам, і навіть акторам, поетичну атмосферу вистави. Достатньо пригадати хоча б хрестоматійні взірці сценографічних творів Лідера – пророчі «Здрастуй, Прип'ять» та «У ніч місячного затемнення», «Сторінка щоденника», «Візит старої дами» і «Гев'є-Тевель», чиє філософськи насичене і до нестями прекрасне зоряне небо з роками від безлічі недолугих повторів у багатьох інших виставах перетворилося на новий штамп української сцени.

Із настанням незалежності України поетичність в українському театрі знову почала набирати обертів. Не так могутньо, як можна було б чекати, але вона явно простежувалась та й нині бринить у режисурі Анатолія Канцедайла, Ігоря Бориса, Олександра Дзекуна, Федора Стригуна та декого з молодших. Цілком поетичний напрямок сповідують львівські театри – «У кошику» (режисер Ірина Волицька) та ім. Л.Курбаса (режисер Володимир Кучинський). Театр «Vie» на острові Хортиця в Запоріжжі (режисер Віктор Попов), театр «Академія руху» в Кривому Розі (режисер Олександр Бельський), окремі поетичні вистави раптом виникають деінде в Україні.

То ж спробуємо сформулювати поняття «поетичність» і простежити його принципи та умови творення.

Поетичність – система образного сприйняття і відтворення дійсності людиною (митцем), базована на засадах посиленої емоційності, чуттєвості, гармонії (краси), багатощарової креативності, виокремленості з буденності та позитивізму світосприйняття.

Протилежністю поетичності є деструкція, естетизування потворності, фізіологізму і бруду, нігілізм. Можна продовжити антитези: ідея добра, м'який гумор у позитивізмі поетичності та, на противагу їм, зла іронія, зловтішний сарказм, вивертання найбрудніших проявів людського ества, що на певний час стало модою для декого із сучасних митців.

На поетичність здатна не кожна людина, а тільки :

- духовно вільна. Раб не спроможний на позитивізм, так само, як і формально вільна людина з психологією раба, меншовартості;
- емпатійна, тобто здатна відчувати іншого як себе, здатна поділяти чуже страждання, співчувати, тобто перейматися почуттями спільно з іншим;
- розвиненої емоційної сфери, яка природа або виховується, яку можна посилити різноманітними враженнями – життєвими і мистецькими;
- з почуттям краси, здатна милуватися краєвидом, освітленням, сполученням фарб тощо;

– чутлива до ритму, музики, тональності звуку і т.д.;

– креативна, тобто чужа стереотипності, загальноприйнятості. Відкрита новому, незвичному. Згодна пробувати розуміти, приймати щось несподіване, до часу незрозуміле, «чуже».

Тобто поетичність – це аристократизм духу, який мало залежить від освітнього і соціального цензу особи, а більше від природної схильності, оточення, в якому зростає дитина. Наразі освіта, культура тільки удосконалюють задатки поетичності, розвивають їх.

Проте сама поетичність містить у собі певну небезпеку саморуйнації. Це крайнощі вияву, до яких вона схильна, коли втрачається почуття міри і щирість висловлювання. До таких крайнощів належить перш за все пафос. Щире піднесення, переповненість почуттями потребують шаленої енергетики вияву. А це вимагає могутньої сили духу. Якщо цієї сили хоч на краплю не вистачає, з'являється на-тужність, нагрощ, удавання, штучність, а, отже, фальш. Миттєво зникає віра реципієнта (глядача) до творця такого роду «поетичності».

Ще однією небезпечною крайністю поетичності є надмірна сентиментальність, те, що часто називають «сюсюканням». Це зайвий натиск на больові точки реципієнта, на його біологічні інстинкти (любов до дітей, до старших, до коханих, до тварин і т.д.). Часто в гонитві за збудженням глядацьких почуттів театр створює надто гострі ситуації. Так, В.Собко у п'єсі «Голосіївський ліс» подає епізод вмирання немовлят з розгромленого фашистами пологового будинку, між якими безпорадно товчється героїня-підпільниця. У театрі ім. І.Франка красуня-актриса Ольга Кусенко в цій сцені щедро вмивалася сльозами, а молоді матері та бабусі в глядній залі разом з нею. Українські актори взагалі полюбляють надміру переpleкувати на кону страждання персонажів.

Отже, театр. Поетичність у театрі. Поетична вистава на сцені.

Роздивимось цю проблему в складових театрального мистецтва.

ДРАМАТУРГІЯ

П'єси поетичного характеру не відтворюють якусь побутову історію. Це, скоріше, п'єси-притчі. Ситуації їх сюжетів є моделями життя. Принцип моделювання, сформульований Бертольдом Брехтом, допоміг зрозуміти цю особливість драматургічної конструкції поетичного театру. Тепер метод моделювання вже цілком свідомо використовується в драматургічній і театральній практиці. І не обов'язково у поетичній. Але в ній – обов'язково. От «Голубі олені» О.Коломійця – не що інше, як «вічна» модель пошуку скарбу, у цьому разі пошук Оленкою коханого Кравцова. В основі п'єси лежить одна з «вічних» сюжетних схем – гонитва за недосяжною мрією. Це схоже на схему пушкінського «Руслана і Людмили» (тільки герої помінялись статями), на казку про Царівну-Жабу, Василису Прекрасну і т. д. Наразі не полишає думка, що драматург у «Голубих оленях» лише інтуїтивно пішов за своїм ментальним українським поетичним покликком, сам не до кінця усвідомивши, який діамант створив. Не розгледів цього поетичного діаманту і театр ім. І.Франка у виставі режисера В.Лизогуба. Якби Олекса Федотович до кінця осмислив результат своєї творчості, він би не писав «Кравцова» – другу серію «Оленів», театр не малював би надто яскрави-

ми, побутовими, «пастозними» фарбами таких персонажів, як Біла Мафія, Федір Іванович та ін.

Казка – це так само модель, і тому вона дуже близька «родичка» поетичного театру, який охоче використовує фольклор, легенди, казки, персоніфікує тварин, фантастичні істоти тощо. Той же Олекса Коломієць у п'єсі «Срібна павутина» оточує героїню персонажами українського пантеїзму.

До речі, ця п'єса використовує містичність, притаманну українській пантеїстичності. Подібне зустрічаємо і в «Лісовій пісні» Лесі Українки, буквально переповненій живими істотами української природи, вірувань і світобачення.

Із пантеїзмом, з народною образністю пов'язана і яскрава метафоричність поетичної драматургії – широке використання символів, знаків, образів. Свічка, слабенький її вогник під ударами шаленої бурі у «Свіччиному весіллі» І. Кочерги – символ світла, боротьби за волю, душі народу.

Дійові особи у поетичній драматургії не стільки живі характери, скільки своєрідні маски, уособлення певних понять або сил. Як у старовинному мораліте, де персонажами є підступність, скнарність, доброчесність, відданість тощо. Хто такий Карфункель у «Майстрах часу» того ж І.Кочерги – диявол часу, своєрідний Мефістофель. Чи герої Винниченкової п'єси «Чорна пантера і Білий медвідь»: Рита – «абсолютна» мати, Сніжинка – ідеальна спокусниця, Корній – вільний, «абсолютний» митець, Мулен – прагматик-диявол і т. д.

Але при всій узагальненості, родових зв'язках зі старовинним мораліте навіть у пом'якшеному варіанті українського барокко, поетичний театр аж ніяк не страждає на моралізаторство. Він має філософський характер. Його казкові притчі несуть філософський імператив: «Стане початком тоді мій кінець», «Своїм життям до себе дорівнятиш» та інші численні поетичні тези Лесі Українки у багатьох на слуху. Тому вирішувати на кону її п'єси (як і будь-яку іншу драматургію поетичного гатунку) не варто без філософської концепції.

Український театр часто звертається безпосередньо до поетичних творів, не інсценізуючи їх, а перетворюючи на сценічну дію, перекладаючи їх театральною мовою – мовою аудіовізуальних образів. Знаменною в цьому сенсі стала вистава Курбаса «Гайдамаки», де авторські діалоги персонажів гралися як п'єса, а текст «Десять слів поета» вимовляли дівчата в сірих свитах. Їхнє голосоведення було розкладене на різні тональності, звучало хором і соло, ще речитативом, а інколи переходило у спів.

Сучасний український театр теж відтворює поезію на сцені безпосередньо. Вистави «Великий льох» за Шевченком у Черкаському академічному українському музично-драматичному театрі ім. Т.Г.Шевченка, «Духів день» за Т.Осьмачкою в київському Молодому академічному театрі, «Берестечко» Ліни Костенко в Рівному в постановці Олександра Дзекуна театральню адекватні поетичним першоджерелам, хапають за душу, спонукають до роздумів. Так само, як «Сон» Шевченка, поетична проза Стефаніка та інші вистави театру «У кошику» (Львів, режисер І.Волицька). Недарма український театр так тягнеться до поезій Ліни Костенко – вони повні драматизму, могутньо емоційні та образні в розкритті внутрішнього світу героїв, їх конфліктів зі світом і з собою, не кажучи вже про геніальність самого поетичного вірша. Мистецькими здобутками стала «Мару-

ся Чурай» у багатоформатній виставі Львівського театру ім. М.Заньковецької, у моновиставах актрис Харкова, Києва, Дніпропетровська, у Києві – виставі-композиції Лідії Жук за її віршами. Знає український театр і поетичні вистави за творами Олександра Олеся, Лесі Українки, Івана Франка, Григорія Сковороди, Бориса Олійника, Івана Драча, Віталія Коротича та інших сучасних та класичних українських письменників.

РЕЖИСУРА

Особливості поетичної драматургії спонукають режисера при постановці відповідної п'єси на сцені враховувати певні умови цього стилю і користуватися специфічною театральною лексикою.

Перш за все поетична вистава – красиве, дивне, піднесене, яскраво-виразне видовище. Вона спирається на національну символіку, ритуали, естетичний ідеал. Гармонійність усіх складових вистави – костюмів, гриму, організованого простору, кольорової гами, пластики, голосоведення, музичності – тут абсолютна, вивірена, узгоджена в усіх елементах. Дисгармонія, бруд на сцені, потворність персонажів і простору в поетичній виставі неможливі, бо їй чужі. Цей образний, цілісний, виокремлений з повсякденності та побутової достовірності художній світ спирається на умовність, узагальненість понять, систему багатозначних символів, знаків, насичених асоціаціями виразних деталей. Їхнє сприйняття залежить від налаштованості глядача на поезію, красу, філософські роздуми, залежить навіть від глядацької культури та освіченості.

Наприклад, барвистий венеціанський карнавал на початку вистави «Брате Чичиков» у театрі ім. І.Франка в постановці Олександра Дзекуна міг здатися несподіваним і дивним, якби не пригадати, що Гоголь писав поему(!) «Мертві душі» в Італії і взагалі карнавальна, ігрова стихія притаманна всій творчості письменника. А прекрасна українська відьма-спокусниця у терново-квітковому вінку, що повсякчас наговорює-наспівує Чичикову/Гоголю, явно родом з Диканьки, уособлення музи автора і його творчої муки, складного психічного стану Миколи Васильовича. Гонитва Чичикова за мертвими душами, що існують лише на папері, – хіба не метафора зафіксованих на папері, тобто на сторінках твору, і тому по суті мертвих душ? Ці персонажі живі тільки в уяві автора. У фіналі франківської вистави вони (філософи-селяни) спалюють Чичикова, прикутого до стовпа, тільки чорний попіл купою засипає йому ноги. Як не прочитати тут безліч смислів – і спалення Гоголем другої частини «Мертвих душ», і прикутість-розп'ятість письменника на творчості, яка інколи здавалась йому стовпом ганьби, і згорання його в цій творчості, і марність успіху, і помста невиписаних як слід героїв, і подвиг самовіддачі, самопожертви, і багато чого ще...

Режисери поетичних вистав якщо і використовують подробиці побуту, то уникають при цьому фотореалізму, перетворюючи їх на символи. Скажімо, вони охоче вдаються до справжніх фактур – води, землі, піску, вогню, дзеркала, дерева, металу тощо. Але тоді відбувається мистецьке чудо. У виставі «Каїн» Дж.Байрона, розіграній режисером Геннадієм Касьяновим з Чернігівського молодіжного театру в звичайній кімнаті, купа піску на чорному оксамиті стола та різновеликі скляні кульки, у ньому – модель всесвіту. Руки акторів, що їх перебирають, пересипають,

перекочують – воля богів-творців, а піщинки – це людство, ми з вами. І тоді вода стає не засобом умивання (гігієни) чи знаком простого дощу, а ритуалом омивання (духовним очищенням) як у «Дяді Вані» А.Чехова в постановці С.Мойсеєва (Київ, Молодий театр). Дзеркала сценографа Михайла Френкеля у «Лісовій пісні» Лесі Українки (Київ, ТЮГ, режисер В.Гирич) не ілюструють і навіть не позначають лісові хащі місця дії, а відкривають потойбіччя природи, задзеркалля людських душ і стосунків. До речі, сама поетеса вдалася до таємної загадковості і потойбіччя дзеркала, увівши свічадо у фінал свого твору «Камінний господар».

На початку вистави О.Дзекун «Берестечко» за поемою Л.Костенко у Рівненському українському музично-драматичному театрі Богдан Хмельницький (артист В.Петрів) сидить у депресії поразки біля гончарного кола, на якому горять свічки, він їх задмухе і запалює, задмухе і запалює, а ноги його забрюхані глиною – брудом гонитви за зрадливими друзями чи ганебною втечі. А син Тиміш ті ноги батькові митиме, наvertsаючи його з прірви ганьби і відчаю до сили, достоїнності і боротьби. У фіналі вистави гетьман знову сяде за те коло, розкрутить його добряче і на наших очах ліпитиме з глини, цього божого матеріалу творіння людства гарного українського горщика, ліпитиме Українську державу. І зліпить таки.

Гра з фактурою предметів, речовин природно виводить митців на стан ритуальності, навіть медитативності сценічної дії. Тому в поетичних виставах помітна специфічна пластика, танці, ворожіння. Здавна в українській національній танок, на зразок аркана чи гопака, введено мотиви медитації, чаклування, аутотренінгу тощо. Це враховують такі балетмейстери, як А.Рубіна, Л.Попович, А.Борисова, О.Семьошкіна та ін. Час від часу і самі режисери знаходять для акторів виразний пластичний малюнок, як-от С.Мойсеєв у «Марії Стюарт» («У моїм завершенні початок мій...»), Київ, Молодий театр). Їхня хода – широченні кроки, вони рухаються, як ляльки, як фігури на шахівниці історії. А театр з Кривого Рогу «Академія руху» під керівництвом Олександра Бельського всю свою творчість на такому принципі і побудував – через складні пластичні візерунки, що не є танком як таким, дорослі і діти перетворюють у сценічне видовище поетичні структури Тараса Шевченка, Олександра Пушкіна, навіть прозу Василя Бикова.

Нарешті, режисери завжди використовують у поетичних виставах музику. Вона тут різножанрова і багатофункціональна. Виступає як тло, що посилює емоційний вплив дії. Може бути співом – хоровим і сольним – як засобом вияву почуттів персонажа чи настроїв оточення. Стає контрапунктом, звуковим носієм ідеї, контрастним підкресленням напруження конфлікту – як гопак Р.Глієра у сцені вбивства Гонтою своїх дітей («Гайдамаки» Т. Шевченка в постановці Леся Курбаса). Музично організованою, навіть ритмізованою є в поетичних виставах і сама драматична дія. Темпоритм поетичної вистави, як правило, вибудовується за законами музичної композиції. Ритмізованою інколи буває і мова героїв. Актори при потребі користуються особливим протяжним голосоведенням, часом переходячи на спів, як-от у виставі Молодого театру «Духів день» за поезіями Тодося Осьмачки (режисер О.Дзекун).

Особливо складно, по-сучасному поліфонічно і виразно буде свої вистави на музичній основі режисер Володимир Кучинський (Львів, театр ім. Л.Курбаса). Він використовує твори сучасних авангардних композиторів, але спирається на наші автентичні співи та твори українських авторів XVI–XVII століть, на духовну,

церковну музику літургій і канонів, народні пісні. Недарма актриса його театру Наталя Половинка утворила на цій основі мистецьке об'єднання «Майстерня пісні». Насправді це поетичний театр, знаний уже у широкому світі.

У виставах поетичного театру музика вплітається в сценічну дію, організовує самовідчуття актора в образі, розкриває потаємний зміст, навіть надсміслові думки і почуття. Сцена соборування духовно занепаłego Богдана Хмельницького (у виставі «Берестечко») перетворюється на своєрідну ораторію. Актор Амвросій Бучма міг на схилі віку відтворити (показати-програти) свої ролі у виставах Курбаса, спираючись на їх музично-ритмічну основу.

У пошуках поетичної виразності режисери часто у своїх виставах є авторами сценографії та музичного оформлення.

АКТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО

Акторська праця в поетичних виставах достатньо специфічна. Загальнослов'янський за природою характер особистості артиста та його українська ментальність відзначаються чуттєвістю, посиленою емоційністю (легкі сльози), емпатійністю, що допомагає йому органічно входити в поетичну систему вистави. В основі акторської школи українського актора лежить традиція національного театру корифеїв, близька до визнаної світом Системи К.С.Станіславського. Основний її принцип – правдиве проживання образу персонажа з певним конкретним характером у певних конкретних запропонованих обставинах, що і породжує знамениту формулу слов'янського акторства – «життя людського духу на сцені».

Від такої конкретики цілком можливо перейти до узагальненості, умовності. Поетичний театр цього і потребує. Тут актор на сцені – це умовне існування образу-символу, образу-маски в умовних, часто абстрактних обставинах. Головним чинником такого узагальненого (часом навіть гіперболізованого) вияву персонажа на сцені є його переконливість. А вона можлива лише при абсолютній щирості актора, яку легше напрацювати для сценічної дії, йдучи в процесі репетицій спочатку від конкретики характеру через поступове відкидання побутових реалій (або через перетворення їх на символи, знаки) до узагальнень, до високості життя людського духу.

Актор поетичного театру мусить бути не тільки природним, органічним в умовностях і пафосі сценічної дії. Він має володіти майстерністю специфічного голосоведення тексту залежно від стилю постановки. Тут можна зустріти наспівність – протяжність голосних, ритмізованість фрази і цілого шматка тексту. Або речитатив, або навіть пробовтування слів без вияву їх змісту, коли засобом виразності стає голосовий діапазон і гучність подачі тексту. Цим прийомом охоче і послідовно користуються у виставах Львівського театру імені Леся Курбаса. У газеті «День» Світлана Веселка пише про їхню виставу «Наркісс» за Г.Сковородою так: «Це вистава-літургія, яку несе, підносить, наснажує духовний спів, вплітається в діалоги, іноді продовжує їх та відкриває потаємне, не дає узвичаїтися ані театральній дії, ані їх сприйняттю».

Іноколи поетичний текст, призначений для вимовляння, у поетичній виставі проспівується. Скажімо, у виставі «Свічине весілля» І.Кочерги (Луганський академічний український музично-драматичний театр, режисер В.Московченко)

Маланка не говорить, а виспіває свої репліки. У такий спосіб вона протипоставлена жорстокому оточенню і піднесена до символу України. Після її загибелі на сів переходить сам Свічка. Звичайно, при такій вокалізації сценічної дії акторові бажано мати широкий діапазон голосу, володіти технікою вокалу і вміти поєднувати його з промовлянням тексту. Та хто ж більш співучий у світі, як не українці?..

У візуальному образі поетичної вистави багато значить пластика актора. Його рух по сцені не може бути незграбним, побутовим, важким. Жести, кроки, падіння, повороти, пози узгоджуються з музикою, а, головне, із системою знаків, символів, метафор вистави. Можливі й парадоксальні рішення. Скажімо, актриса Лідія Данильчук у моновиставі «Сон» Т.Шевченка рухається за схемою східних бойових мистецтв, зокрема ай-кі-до, що надає виставі якоїсь вселенності та підвищеної енергетичності.

Особливо для поетичного театру важлива посилена, але керована і контрольована енергетика – перш за все актора, але й музики, простору, кольорової гами. Сучасний театр тільки-но починає достоту усвідомлювати тезу К. Станіславського про акторське «випромінювання» та «сприйняття випромінювання» («лучеиспускание» и «лучевосприятие») та освоювати відповідну акторську технологію, запропоновану Є.Гротовським. Наразі безпосередній енергетичний обмін між сценою (акторами) і залом (глядачами) і є тією протоприродою театру, яка виокремлює це мистецтво серед інших. Секрети акторської енергетики були відомі геніальним акторам всіх часів, вони користувалися цією мистецькою зброєю свідомо чи інтуїтивно. Але нині енергетика мистецького артефакту стає актуальною проблемою театру в усіх його елементах і цілісності. У поетичному театрі – як в ніякій іншій жанрово-стильовій структурі це важливо.

Актор поетичного театру мусить мати розвинений художній смак, що тісно пов'язаний з почуттям міри. Це дозволить йому існувати в образі відповідно запропонованому стилю вистави, відчуваючи її тональність і ансамбль. Загальна культура актора, обізнаність із законами поетики, гармонії утримає його від порушення цих законів. Він не буде опускається до побутовості ні в інтонації, ні в рухах, ні в спілкуванні з матеріальним світом вистави, що, на жаль, нерідко зустрічається сьогодні.

Нарешті, як особистість, актор поетичного театру має відповідати тим параметрам, про які йшлося вище – бути людиною емпатійною, креативною, духовно вільною (а, значить, і духовно організованою), позитивістом і філософом. І тут в усій повноті постають завдання перш за все фахової освіти.

ОТЖЕ

Поетичний театр – складне, а може, і найскладніше явище драматичного театрального мистецтва. Бо поетичність на сцені органічно поєднує імпульсивну чуттєвість і тверезу розсудливість (філософічність) у творчому акті. Її відтворення на кону вимагає всебічної розвиненості, навіть віртуозності фахового апарату актора, його музичності, пластичності, енергетичної могутності, граничної ширості і природності драматичної дії в складній системі умовностей і узагальнень. Режисерське мислення на терені поетичного театру потре-

бує ясної концептуальності, філософської насиченості, здатності візуалізувати в символах, знаках, діях, мізансценах глибини змісту твору. А це вимагає ґрунтовних знань світової, а найперше національної культури, народних звичаїв, побуту, вірувань і ритуалів, музичної і пластичної специфіки життя народу, його історії і поезії.

Через посилену емоційність, музичність та ритмізованість (інколи до медитативності), багату асоціативність поетичний театр справляє могутній вплив на підсвідомість людини, яку здатен довести до екстазу, вивільнити її душу, пробудити в ній творчі імпульси, відродити і прищепити почуття краси.

І нарешті – чи не є властива театральній поетичності притчевість, своєрідна казковість, ритуальність, ритмізація, романтизована ностальґія за минулим *шляхом вороття людства до генетичної пам'яті про втрачений рай?*

Михайло ЗАХАРЕВИЧ

ПІД БАГНЕТОМ ТОТАЛІТАРИЗМУ**Парадокси творчості Київського театру імені І.Франка у 1930-х роках**

Спираючись на невідомі архівні матеріали, «дзеркало преси», теоретичні праці, автор аналізує вплив політико-ідеологічних і культурних реалій життя України 1930-х років на формування репертуару та сценічного стилю театру імені І.Франка.

Basing on the unknown archive materials, the «press mirror» and theoretical works, the author makes an analysis of cultural life aspects of Ukraine in 1930-s and of the political ideological influence on forming repertoire and stage style of Ivan Franko theatre.

Театрознавці, які за радянських часів займалися вивченням біографії колективу франківців, не могли бути об'єктивними (у 30-ті роки – під загрозою смерті) щодо оцінки шкоди, яку завдавала українській сцені її заполітизованість у комплексі з терором влади. «Ідеологізацію» мистецтва в «імперії брехні» вони не сприймали як причину поступової творчої деградації, що йшла в ногу з політичною стагнацією суспільства. Дозволено було помічати лише кроки до «нових перемог». Ідейно-естетичні перемоги справді були. Не тільки в царині вітчизняної і зарубіжної класики, забезпеченої високим рівнем драматургії, але й на матеріалі сучасних п'єс, написаних за канонами «соцреалізму». Сьогодні хотілося б розібратися в цій подекуди парадоксальній розбіжності між жорсткими політичними умовами часу і можливістю певних позитивних результатів творчого процесу.

У цій статті зосереджено увагу на комплексі проблем 1930-х років, які особливо рельєфно виявилися в 1936–1937-х роках і мали в подальшій історії театру фундаментальне значення. Як методологічне і теоретичне підґрунтя використовуємо деякі висновки наукової роботи Н.М.Корнієнко «Театр як діагностична модель суспільства», передусім погляд на театр і художню культуру в цілому як на систему, впорядковану певним чином щодо індивіда і суспільства, що саморегулюється і самоналагоджується.

У визначенні естетичної специфіки соцреалістичних п'єс у репертуарі театру допоміг їх доказовий аналіз як кітчю, який здійснили Тетяна Свербілова і Людмила Скорина в актуальній для театрознавства книжці «Українська драма 30-х років як модель масової культури та історія драматургії у постатях» (Черкаси, 2007).

ВОІСТИНУ, ПІДЕШ – НЕ ВЕРНЕШСЯ...

Передгрозя 1937-го року відчувалося ще з кінця 20-х років. Так, диспути і дискусії 1929 року на тему драматургії і театру, поза всяким сумнівом, виконували

ли приховане провокаційне завдання – виявити, хто є хто. 1930 року «антирадянським» виставам Курбаса, які розлючували владу, була протиставлена партійна «вистава» – «театралізований» політичний суд, що вершився у приміщенні Харківської опери. Йдеться про сфабриковане засудження великої групи провідних українських діячів доби УНР на чолі з академіком С.Єфремовим як учасників неіснуючої Спілки Визволення України (СВУ). Влада цинічно продемонструє механізм нищення інакомислячих, що далі діяв усе жорстокіше.

1933 року заарештовано Леся Курбаса, Миколу Куліша, Йосипа Гірняка та ліквідовано театр «Березіль». Знайомство зі слідчими справами Л.Курбаса та Й.Гірняка демонструє, що заарештованих примусили оговорити себе – вони погодилися із «справедливістю» висунутих проти них звинувачень. Більше того, кожен назвав прізвища «посібників». Як за ґратами, так і на волі НКВС примушує людей під загрозою знищення їх самих та родичів удаватися до політичних наклепів. 1933 року Наталя Ужвій після «бесіди» в НКВС, де їй дали зрозуміти, що вона втратить сина, якщо не послухає «розумної» настанови, вимушена була оговорити Леся Курбаса, затаврувати його «формалізм». 1934 року в журналі «За марксо-ленінську критику» (Ч.12) вийшла стаття «Про націоналістичну естетику Курбаса» – її «науковий» стиль, закручені «філософеми» кричуще не могли належати ні мисленню, ні перу Гната Юри. Проте під статтею стояв його підпис.

13 травня 1933 року сталося самогубство Миколи Хвильового, якому належить «першість у розкритті справжньої причини і значення штучно організованого жакливого голодомору як засобу боротьби московських окупантів з опором українського народу й українським націоналізмом... Він був головною дійовою особою у драмі „розстріляного відродження” двадцятих років як його натхненник та ідеолог»¹.

Розгрому піддано кооперативний рух та ряд кооперативних видавництв, ВУАН та її гуманітарні установи, закрито Інститути української наукової мови, шевченкознавства, єврейської пролетарської культури, український інститут марксизму-ленінізму.

Із системи Наркомосу після самогубства наркома освіти М.Скрипника у липні 1933 року звільнено дві тисячі працівників як «націоналістів». Письменницькі лави зазнали страшних втрат: 200 з 240 майстрів пера впродовж 30-х років було знищено. Планомірно руйнувалося церковне життя: повністю розгромлено «націоналістичну» УАПЦ, репресовано 23 із 24 її єпископів.

Усюдисущим стражем праведності у суспільстві був НКВС – «партійний мечоносець».

Будь-яке зіткнення з владою часто мало вигляд дороги на ешафот. Подібна небезпека чатувала і на Г.Юру. Згідно з нотатками «Щоденника» – книги записів роботи колективу франківців у сезоні 1936–1937 років – впродовж січня, лютого, березня та на початку квітня 1936 року Г.Юра вів регулярну репетиційну роботу над новою п'єсою І.Кочерги «Підеш – не вернешся». Зайняті були Ю.Шумський, К.Осмяловська, В.Дуклер, П.Отава, П.Сергієнко. І от фінальний етап. Запис 10 квітня 1936 року: «11 год – 15 год 30 хв. Перегляд начупрмистецтв „Підеш – не вернешся”. Ухвалено в такому вигляді і редакції п'єсу не пускати. Автору запро-

поновано зробити значні переробки в п'єсі». Запис через тиждень, 16 квітня 1936 року: «9 год 30 хв – 14-00. Закритий перегляд. Від ЦК – т. Червоний; гол. сп. письм. т. Сенченко; нач. Укр. упр. мист. т. Хвиля. „Підеш – не вернешся”»³. Резюме відсутнє. Більше у «Щоденнику» п'єса І.Кочерги не згадується. Вистава не мала сценічного життя.

Спостереження театрознавця М.Гринишиної: «У сезоні 1935/1936 рр. „Підеш – не вернешся” була взята до репертуару багатьох українських театрів. Однак театри Револуції Харкова і Одеси скоро від п'єси відмовились, а в театрі ім. І. Франка готова вистава не отримала дозвіл на громадський показ від комісії міністерських та реперткомівських чинів. Так спектакль за твором І.Кочерги вперше попав до „чорного списку” вистав, що не дійшли до широкого глядача. Списку, який у 1928 році очолив „Народний Малахій” М.Куліша в „Березолі”. Щоправда, тодішні претензії чиновників різних рангів до „опозиційної” п'єси, чию опозиційність вистава тільки посилила, були наперед зрозумілі. Чим не вдоволився А.Хвиля та його підлеглі у випадку з твором І.Кочерги і виставою театру ім. І.Франка, наразі невідомо: не маємо ні посилань у наукових монографіях, ні стенограм обговорення вистави серед архівних документів»⁴.

Висловимо свою точку зору. У 1936 році загострений «ідеологічний слух» чекав від образу комуніста величного, сакрального набору фарб, а не тих, в яких виписав автор фігуру свого героя, давши йому грайливе, ледь не опереткове прізвище Мальванов. Як для комуніста епохи Сталінської Конституції у його романтизмі багато прожектерства. Його більшовицька риторика втомлює. Невдовзі у «Правді» О.Корнійчука на кілька хвилин малослівно з'явиться Ленін і саме цей ефект дієвості без базікання глибоко вразить глядачів. Мальванов запалює людей непевними ідеями-привидами – веде на пошуки води до середньоазійської пустелі Барса-Кельмес, що в перекладі значить «підеш – не вернешся». Сама назва відлунує жахом! Воду Мальванов не знайшов. Не може він бути прикладом і в особистому житті. Для 1936–1937 рр. багато тут ніби з учорашнього дня. Рекомендоване допрацювання п'єси з автором, гадаємо, нічого б не дало. І.Кочерга написав напрочуд цільну п'єсу, але вся її романтична тональність, філософсько-книжна, умоглядна ідея підкорення комуністами простору була не на часі. Більшовицькі і «час», і «простір» увійшли у фазу «переможної величі» і віднині не підлягали розтинанню у мистецтві.

Ясна річ, прорахунок було записано на ім'я мистецького керівника, хоча, на щастя, справи не дали широкого розголосу – це було в період святкування 15-річчя театру.

Серія подальших подій стала схожою на вибухи навколо Гната Юри. Серед них одна – з відтінком трагікомедії. Трапилась вона до призначення К.Гетьмана на посаду директора, а, можливо, й підштовхнула Г.Юру до рішення передати комусь цю посаду. Тоді ж Гнат Юра як директор доручив кваліфікованому головному адміністраторові викликати до себе кількох працівників театру (серед них і пожежника М.Бражника), щоб повідомити їм про звільнення з роботи. Такі «чистки» проводилися дирекцією щорічно за узгодженням з комітетом профспілки. Пожежник був людиною вкрай нервовою, зайшов до кабінету головного адміністратора, витяг з кишені пістолет і застрелив його. Само по собі – кепсько, а якщо врахува-

ти, що головного адміністратора звали... Яків Свердлов... Добре, хоч по батькові не збігалось... Газета «Пролетарська правда» дала на цю тему п'ять матеріалів. В одному з них фігурує й ім'я Гната Петровича Юри:

«Незважаючи на те, що наказ про звільнення Бражника був підписаний директором театру Гнатом Юрою, Бражник уперто йде розмовляти з приводу свого звільнення з Свердловим.

– Чому ж ви не звернулись безпосередньо до тов. Юри зі скаргою на Свердлова? – запитує голова.

– Я вважав, що звертатись до директора не мало рації...»⁵

Покарання Бражника було в дусі часу. Відхиливши пом'якшувальні докази захисника, суд констатував, що вбивство – «контрреволюційний терористичний виступ проти керівника театру і громадського працівника»⁶ та засудив винуватця до вищої міри кари – розстрілу.

1937-й рік (свято 20-річчя Жовтня!) приніс сувору ревізію стану мистецтва. У квітні в Києві відбулися збори активу працівників мистецтв. Вони зайняли 9 днів, а доповідь начальника управління в справах мистецтв при РНК УРСР А.Хвилі тривала 5 год. У дебатах взяло участь 70 осіб. Звіт у пресі про цю масштабну акцію ніс погрозливу інтонацію: «Доповідь не дала розгорнутого аналізу вузлових творчих питань кожної мистецької ділянки, не намітила перспектив і шляхів дальшого піднесення мистецтва» (у вересні 1937 року А.Хвилю вже названо ворогом народу і страчено). «Директор театру ім. І.Франка т. Гетьман обмежився лише полемікою із заслуженим діячем мистецтв арт. Шумським, нічого не сказавши про недоліки свого керівництва театром. Художній керівник цього театру народний артист Г.П.Юра теж не критикував своєї роботи, висловлюючись лише на загальній темі, пов'язані з організацією театрального процесу»⁷. Збори визначили актуальну «больову точку»: «І в апараті мистецтв, і в багатьох театрах широко процвітало підлабунництво, сімейність, протекціонізм, зазнайство при глухоті до сигналів низових працівників. Цим скористалися ворожі елементи, які пролазили в деякі мистецькі заклади і в апарат самого управління»⁸.

Країна потерпала від звинувачень-фальсифікацій, терору, крові. Восени 1937 року пролунали (на честь 20-річчя Жовтня!) тисячі пострілів, у тому числі за дротами Гулагу, де тоді загинули Лесь Курбас і Микола Куліш... Лихо не обминуло театр: був розстріляний колишній завіт театру, літератор, перекладач Яків Савченко – автор брошури «П'ятнадцять років театру імені Ів.Франка», виданої 1936 року державним видавництвом «Мистецтво». Тоді ж безслідно зник І.К.Микитенко, що на той час займав посаду завіта театру. Під суд пішов викладач акторської Студії при театрі Гліб Затворницький, учень Вс.Мейерхольда і Л.Курбаса.

Було розстріляно директора театру К.А.Гетьмана. До театру ім. І.Франка він тривалий час працював директором Одеського оперного театру. Судової справи нам знайти не вдалося, а біографічні дані стали відомими завдяки листуванню з сином К.А.Гетьмана Юрієм Кириловичем Гетьманом, який живе у Севастополі і написав нам листа: «27 жовтня 2007 року в історико-меморіальному заповіднику „Биковнянські могили” відбулася скорботна церемонія чергового перепоховання 1998 останків жертв політичних репресій 1937–1941 рр., ексгумованих у цьому році. Можливо, там були останки мого батька Гетьмана Кирила Андрійовича,

1900 року народження, якого заарештували в жовтні 1937 року, а в грудні (21–23) його було розстріляно»⁹.

Велика часова дистанція та відсутність оприлюднених фактів стали підставою для хибної точки зору, ніби Гнат Юра в той час був особою недоторканою. Насправді ж його високе становище керівника театру не гарантувало привілеїв у цьому плані, а часто, навпаки, породжувало наговори та провокації. З цього приводу ми взяли інтерв'ю у сина режисера – Юрія Гнатовича Юри: «У театрі в середині 30-х років працював актор N, що займав громадську посаду голови профспілкового комітету. У батька склалося враження, що той за ним слідкує. Пасивного спостереження йому видалося замало, і він перейшов до „виховної” діяльності. Прилюдно робив Гнатові Петровичу зауваження, вишукуючи у виставах вияви українського буржуазного націоналізму. Особливо його непокоїло в декораціях будь-яке використання жовтого і блакитного кольорів. <...> Тоді ми жили в багатоповерховому будинку №6 по вулиці Карла Маркса (нині вулиця Городецького). У квартирі на другому поверсі займали три кімнати. Квартира була комунальною – обік нас жив якийсь лікар з родиною. Майже щоночі „чорний ворон” „викльовував” людей з нашого будинку. Ці моторошні картини я сам не один раз бачив, непомітно стоячи на балконі. Безумовно, і ми чекали чогось подібного. Бували ночі, коли знервовані тато і мама не могли заснути.

Після війни Микита Сергійович Хрущов, побачившись десь з татом, сказав йому: „Гнате Петровичу, перед війною ваше прізвище кілька разів стояло в списках тих, кого мали заарештувати. Я тоді під особисту відповідальність домігся, щоб ви лишилися на волі. Проте аби не початок війни, то, можливо, і я б не допоміг. Війна ж дещо змінила в державі – не до того стало»¹⁰.

Ця розповідь мусить увійти до контексту біографії митця та історії колективу, який він очолював понад чотири десятиріччя. Інтерв'ю засвідчує, що «неушкодженість» Гната Юри – щасливий випадок, а не результат його «мистецтва пристосування» (більшою чи меншою мірою цією наукою оволодівали всі). Тим паче – не результат «гарантій», яких тоді ніхто нікому не давав.

1939 рік також приніс сюрприз. Був заарештований і просидів під допитами десять місяців у київській Лук'янівській в'язниці артист Віктор Добровольський. Він щойно влився до колективу франківців, приїхавши на запрошення Г.П.Юри із Сталінського державного українського драматичного театру. У франківців на нього чекала роль Михайла в «Украденому щасті» І.Франка. Органи ж НКВС готували нову справу «націоналістів» і «терористичного замаху на життя товариша Сталіна», де жертвами мали стати провідні творчі сили Сталінського театру – В.Василько, Л.Гаккебуш, В.Добровольський. На щастя, у той час саме керівництво НКВС підпало під підозру, справа луснула, і В.Добровольський вийшов на волю.

У РУСЛІ СТРАТЕГІЇ ПАРТІЇ і ТВОРЧОЇ ВІРИ ТЕАТРУ

Культуролог О.Гриценко так узагальнює більшовицькі плани виходу СРСР на орбіту нового суспільно-політичного ладу: «Сталінська модель побудови соціалізму, прийнята до енергійного виконання в «рік великого перелому» (1929), мала три складники: індустріалізацію, колективізацію села, «культурну революцію». Під останньою розумілося «швидке подолання культурної відсталості, піднесення

культурного рівня трудящих, створення й розквіт нової за змістом і формами соціалістичної культури» [УРЕ, т.7, с.486]. Поза офіційно проклятованими, «культурна революція» в СРСР мала й суто практичні цілі – підготовку із селянської молоді «кадрів індустріалізації», створення розгалуженої системи масової ідеологічної обробки населення... Створення «нової культури» здійснювалося передусім шляхом знищення культури старої – як елітарної, так і традиційної народної, тісно пов'язаної з християнством. Національна культурна тяглість та самобутність за цих умов ставала зайвою, навіть шкідливою для справи соціалізму й мусила зникнути, а в кінцевому рахунку приреченими оголошувалися національні культури взагалі»¹¹.

І все ж театр ім. І.Франка, працюючи в руслі цих накреслень, не вдаючись до декларацій, плекав у своїй творчості і «традиційну народну культуру», і «національну культурну тяглість». У цьому була історична заслуга Г.Юри. У 20-ті роки він відстояв право свого театру не бути схожим на березильців, а в 30-ті роки, переходячи на «соціалістичні рейки», підтримуючи дружбу з російськими та іншими іншонаціональними театрами СРСР, вибудовував власну модель українського театру нового часу.

Для розуміння характеру Г.Юри багато дає його акторська професія – ця химерна паралель до натури митця. Ролі сповідальні «промовляють» зі сцени і можуть служити джерелом вивчення психології їхнього творця. Зовсім не дарма, як на нашу думку, в 30-ті роки Г. Юра-артист повертається до своїх попередніх образів – Фігаро і Швейка. Характери цих кмітливих героїв, що живуть у небезпечному середовищі, «психотерапевтично» допомагали митцеві почувати себе внутрішньо озброєним. Жест Швейка, що слухняно віддає честь рукоюлопаткою, приставленою до скроні, а при цьому думає «непокірно», є самопроекцією соціоповедінки Гната Юри в екстремальних обставинах. Н.М.Корнієнко нагадує, що «компроміс – один із соціально-психологічних механізмів адаптації людини і суспільства щодо соціального навколишнього середовища»¹². А скільки «сьогоднішнього» міг сказати глядацькій залі виконавець ролі Фігаро такою реплікою:

*Якщо лиш благо навкруги – що ж означає,
Що деспот злий мою свободу викрадає!*

... Традиція відзначати кожну п'ятирічку діяльності колективу стала свого роду відкритим для громадськості контролем її якості. На тридцяті роки припало три таких святкування – 10-річчя, 15-річчя та 20-річчя роботи театру ім.І.Франка

До 15-річчя готувалися заздалегідь. Воно відзначалося 27 березня 1936 року. До Києва надійшло поздоровлення від МХАТу за підписом К.С.Станіславського та В.І.Немировича-Данченка, в якому підкреслювалося, що мистецтво франківців «завжди виходило з основ справді народної творчості»¹³. Вс. Мейєрхольд у привітанні відзначив, що «15-річчя театру імені Франка – свято не лише українського, але і всього радянського мистецтва»¹⁴. Вклонялися українським митцям керівники московських уславлених колективів О.Таїров, С.Міхоелс та ін.

Святкування виконувало ідеологічне, пропагандистське надзавдання – нагадувало про інтернаціональну дружбу, спільність ідейної та творчої мети театрів на-

родів СРСР. Павло Тичина відгукнувся віршем «Воля непреложна», позначивши в ньому ієрархію радянського суспільства:

*В'їдливо ж цікавляться
Пани за різнації:
Як в нас уживаються
Між собою нації?*

<...>

*Хай же знають ниці:
В нас нема різниці.
Нація в нас кожна
рівна і художна, –
великого Сталіна
воля непреложна¹⁵.*

Актуальним стало поздоровлення визнаного символу українського театру, живо-го корифея Панаса Саксаганського та виступ у пресі прикраси франківської сцени, «останньої з могікан» – артистки Ганни Борисоглібської. Вона була активно зайнята в репертуарі; у країні, можна сказати, існував мистецький культ Борисоглібської. Фотографія Ганни Іванівни поруч з буряківницею – «п'ятисотенницею» Марією Демченко давала неабиякий пропагандистський ефект! Партнерка корифеїв української сцени кінця XIX століття мала підстави написати: «Я вдруге народилася як акторка на українській радянській сцені. І ця свідомість в мені ніколи не згасне»¹⁶.

Преса публікує високе партійне вітання і побажання франківцям: «ЦК КП(б)У певен, що театр, стоячи на позиціях радянського соціалістичного реалізму, працюючи над дальшим розвитком кваліфікацій своїх працівників, над вихованням молодих кадрів, дасть нові високохудожні постанови, гідні нашої великої соціалістичної батьківщини»¹⁷. Щодо виховання молодих, керівництво вжило заходів негайно – того ж року була започаткована акторська Студія при театрі, яка діяла чотири десятиріччя і дала країні низку прекрасних фахівців (і понині робота франківської Студії, на жаль, не досліджена).

До свята 15-річчя театру Постановою Центрального виконавчого комітету УРСР від 25 березня 1936 року звання народної артистки республіки одержала Г.І.Борисоглібська, звання заслуженого діяча мистецтва – Ю.В.Шумський та О.М.Ватуля, звання заслуженого артиста республіки – Т.П.Юра, М.Х.Пилипенко. Гната Петровича Юру нагороджено орденом Трудового Червоного Прапора. Це був час, коли поруч із зростанням культу Сталіна продумано діяла широка система державних заохочень у різних галузях господарства і культури. Так, 1936 року введено присвоєння найвищого почесного звання – народного артиста СРСР. Одним з перших серед українських митців його одержав П.К.Саксаганський.

У численних виступах у пресі в ці дні Г.Юра аналізує пройдений театром шлях і розкриває секрет гармонійного поступу колективу. Хоча секретом це ніколи не було: вірність раз і назавжди обраному спрямуванню – розбудові театру для народу, зрозумілого та близького йому і без естетичного спрощення. Майстер узагальнював: «Театр ім. І.Франка дуже міцно ствердився на двох основних і провідних своїх традиціях. Перша традиція – найтісніший зв'язок з масовим пролетарським

глядачем. Ї ми почали ще з вінницького періоду... Друга традиція, якою ми так само пишаємося, – традиція сценічного реалізму. Вона для нас була провідною»¹⁸.

Це «права правда» Г.Юри-митця, кредо його серця, що жило у злагоді з пам'яттю про мистецтво минулого. Принагідно звернемося до такої тези Н.М.Корнієнко: «Театр – мистецтво стратегічне, родове, яке володіє великим „банком даних” стосовно архетипів поведінки, архетипів сприйняття реальності і культури, мистецтво зберігання давньої космологічної пам'яті етносу та його морального „коду”»¹⁹.

Помітимо, що в цей час Г.Юра вже був комуністом – до лав партії він був прийнятий парторганізацією підшефного заводу «Укркабель», пройшовши тут 7-річний (!) кандидатський стаж. У його «ідейності», «партійності» – багато від поетичних струн душі. І говорили вони в ньому від юності.

Перебуваючи від 1926 року в Києві, який із січня 1934 року став столицею України, франківці після арешту Леся Курбаса і знищення театру «Березіль» за волею партії перебрали на себе функції прапороносця соціокультурного середовища не тільки Києва, а й усієї України. У практиці Гната Юри це був другий випадок, коли театрові треба було підтягувати рівень своєї роботи, узгоджуючи його зі статусом колективу столичного. Художній керівник не забув уроки 1923 року, коли уряд перебазував театр ім. І.Франка з провінції до Харкова. Колишні березільці Амвросій Бучма, Наталя Ужвій, Дмитро Мілютенко – найкрупніші майстри українського кону – від 1936 року стають лідерами театру ім. І.Франка, зміцнюючи його творчий потенціал і поруч із художнім керівництвом несучи моральну відповідальність за поступ колективу.

На зборах франківців після святкування його 15-річчя і перед початком сезону 1936–1937 рр. завдання стати столичним театром набуло наочного зразка. Оприлюднюємо документ з архіву франківського музею: «8 серпня 1936 року. Початок підготовчої роботи до сезону 1936–37 рр. О 12-00 відкриває збори художнього складу та інших цехів Гн. П. Юра. У промові вітає з початком роботи, повідомляє про зміну в керівництві театру, а саме: директор – К.І.Гетьман, зав. худ. част. – Гн.П.Юра, зав. літ.-реперт. част. І.К.Микитенко; про завдання, що стоять перед театром у зв'язку з ухвалами театральної наради, *про утворення т.зв. українського МХАТу з театру ім. Франка* (курсив мій. – М.З.) та закликав до дружньої роботи. Виступали: тт. Гетьман, Микитенко, Юра Гн.П., Пруслін, Гофман, Кошевський, Коханенко, Білоцерківський, Шумський, Борисоглібська. Промовці, вказуючи на хиби в роботі театру, накресливали завдання до піднесення театру ім.Франка на рівень столичного провідного театру України»²⁰.

Незадовго до цього, у червні 1936 року, колектив МХАТу гастролював у Києві. «Ми, франківці, – писав Г.П.Юра, – дуже шкодуємо, що наш театр буде під час гастролей МХАТу відсутній. Правда, нас чекає велика творча радість у Тифлісі, де почнуться спектаклі театру імені Франка. Але все ж шкода, що наш колектив не побачить москвичів. Багато дечого слід у них запозичити. У першу чергу наш артист повинен запозичити у Художнього театру його високу сценічну культуру. Проглянути спектаклі МХАТу – це настільки важлива справа для українських театральних працівників, що, як мені здається, доведеться організувати поступово ряд творчих відряджень франківців з Тифліса до Києва»²¹.

У середині 20-х років Г.Юра відкрив двері для Б.Глаголіна, що прищеплював театрові «ліве експериментаторство»; у середині 30-х років художній керівник

відшукує «вчителів», що зналися на психологізмі, актуальному тоді теоретичному вченні К.С.Станіславського і живому прикладі МХАТу.

У червні 1941 року під час гастролей театру ім. І.Франка в Москві з нагоди 20-річчя колективу актори вгамовували цікавість до МХАТу, який зі столиці не виїздив. Тоді Н.М.Ужвій повідомила у пресі про бажання зіграти роль Анни Кареніної, роль, яку на сцені МХАТу почала грати від 1937 року Алла Тарасова.

Обслуговування глядачів – одна з важливих граней діяльності мистецького колективу. Від кінця 20-х років франківці переважно використовували форму колективного відвідування. У середині ж 30-х років вона коригується на користь індивідуального знайомства з мистецтвом театру. Управлінням у справах мистецтв при Раднаркомі УРСР «встановлено новий порядок продажу театральних квитків, який значно полегшить відвідування театрів і усуне ті перешкоди, що були внаслідок відсутності широкого продажу квитків у касах театрів. Надалі заборонено влаштування цільових вистав, крім вистав для дітей та для учасників з'їздів, нарад тощо, коли ці вистави для глядачів безплатні... З початку сезону 1936–1937 року кількість постійних місць для продажу організаціям не буде перевищувати 25 % загальної кількості місць, решту місць продаватимуть у касах»²². Оголошена боротьба замінам вистав, поданих в афішах.

Перехід до нової практики пов'язаний передусім із зресолю культурою радянського глядача, можливістю наповнювати зал не гуртовим засобом, а індивідуальним, себто добровільним відвідуванням. Проте на практиці швидкого переходу на новий спосіб не вийшло. Ще довго після виходу прем'єри театр експлуатував її щодня до 20 разів поспіль, покладаючись на випробувану практику культпоходів.

ТЕАТРАЛЬНА РЕПРОДУКЦІЯ

Колосальна пропагандистська користь, яку клало на олтар комунізму театральне мистецтво, заохочувала ідеологічних керманів розширювати, репродукувати театральні форми і функції. Колектив франківців брав у цьому процесі найактивнішу участь, віддаючи справі шефства дорогоцінний творчий час.

Передусім – про серйозний театральний резерв. «На Україні тепер працює 36 пересувних робітничо-колгоспних театрів. Деякі з них існують уже понад 10 років. Колектив кожного з них складається з 25–40 чол. Найбільше таких театрів є в Київській, Харківській і Дніпропетровській областях України (по 6 театрів). Ставлячи на сценах „будинків колективіста”, районних і сільських клубів кращі твори радянської і світової класичної драматургії, робітничо-колгоспні театри УРСР обслужили в минулому театральному сезоні до 4 млн колгоспних глядачів. У репертуарі цих театрів, в основному, ті ж п'єси, що і в міських театрах»²³.

Велика надія покладалася на шість театрів, які підлягали київському обласному відділові мистецтв. «Виключна увага, яку віддають цим театрам партія та уряд, створює всі можливості для їх невпинного розквіту. Якщо у 1935 році уряд Радянської України відпускав кожному театрові дотацію до 80.000 крб на рік, то в 1937 році ця дотація збільшилася до 120–130 тис. крб»²⁴.

Гроші до кінця не вирішували головні проблеми – формування кадрів, репертуару та його належне художнє втілення. Стимулом до цього стало проведення олімпіад робітничо-колгоспних театрів. Навесні 1937 року на черговому огляді

Київської області шість колективів показали серйозні твори вітчизняного і світового репертуару (п'єси Ф.Шіллера, О.Пушкіна, М.Гоголя, О.Островського, М.Горького). Подекуди вибір постановки звучав як виклик державним театрам високого професіоналізму. Так, у Другому робітничо-селянському театрі колишній актор франківського колективу Т.Терниченко поставив... «Бориса Годунова» О.Пушкіна, не побоявшись зіставлення зі сценічним втіленням твору на кону театру ім. І.Франка. На олімпіаді вистава одержала одне з призових місць.

У 1937 році колективи робітничо-колгоспних театрів планували показати 1650 вистав, обслужити 735 тис. глядачів.

Гнат Юра, режисери і провідні актори театру ім.І.Франка опікувалися зростанням цих колективів, були членами журі олімпіад, дехто (як К.Кошевський) здійснював там постановки.

Незважаючи на те, що в Україні працювала велика «робітничо-колгоспна» армія митців, франківці щороку розробляли плани регулярного показу вистав на селі. Це могло бути в рамках офіційного шефства чи поза ними. Характерне газетне повідомлення: «До району ім. Петровського прибув колектив артистів державного драматичного театру УРСР ім. Франка – шеф району. Серед прибулих – заслужений діяч мистецтв О.Вагуля, заслужені артисти республіки Ф.Барвінська й Є.Коханенко. Франківці показали делегатам надзвичайного районного з'їзду рад п'єсу К.Гольдони „Мірандоліна”. Франківці дадуть спектаклі також у с. Старосілля й на цукрозаводі»²⁵.

До Старосілля була прокладена особливо відповідальна стежка – там працювала під керівництвом Марії Демченко знаменита трудовими перемогами жіноча бригада буряководів, над якою театр шефствував. Жінок урочисто зустрічали в Києві на виставах, не раз виступав театр і в Старосіллі. З газетного репортажу «Маруся Шурай» (І. Микитенка. – М. 3.) в Старосіллі: «Усе село жило цього дня однією думкою: потраплю на виставу чи не потраплю?.. Колгоспники – старі і молоді, чоловіки і жінки – прикидали в голові цифри своїх здобутків у готуванні до весни. Бо це вирішувало. Бригадири сиділи в конторі колгоспу і вписували прізвища кращих стахановців до бланків запрошень. Щасливі посідачі запрошень ходили, осяяні радістю, по селу, нетерпляче чекаючи на початок вистави. <...> Франківці привезли із собою електроустаткування, щоб показати старосільцям свою виставу *при електричному світлі* (курсив мій. – М.3.). <...> Ранком 3 лютого франківці показали переповненій залі (на сімсот місць. – М.3.) школярів і старих колгоспників фрагменти з „Марусі Шурай”, а увечері – цілу виставу районній конференції комсомолу. <...> Під керівництвом акторів-франківців старосільський драмгурток розпочинає роботу над п'єсою „Початок життя”. Водночас за допомогою театру починають працювати хоровий, балетно-хореографічний і музичний гуртки. Кожного з артистів прикріплено до певної колгоспної ланки, щоб розгорнути там художню самодіяльність»²⁶.

Цитати, взяті в основному з центральної республіканської газети „Пролетарська правда”, як на сьогоднішнє сприйняття, лицемірно вихваляли неіснуючий добробут радянського народу і міфічну турботу про нього партії, основними методами управління якої були насправді визискування та залякування.

Щоправда, плекання сільської самодіяльності дало велику користь у найближчій до того часу історичній перспективі. Коли почалася війна і Україна опинилася під чоботом німецького фашизму, плеяди юних аматорів на окупованій території утворювали театральні угруповання, що своїми виступами допомагали поневоленому народу вірити в перемогу.

Щодо робітництва, воно було від часу заснування театру головним об'єктом мистецько-ідеологічного впливу. У Києві багаторічна «дружба-гра» поєднувала артистів з колективом заводу «Укркабель». «Робітники не раз обговорювали за участю акторів і режисури вистави підшефного театру і давали корисні вказівки. 13 березня франківці організували на заводі масовий творчий звіт. Художній керівник театру Г.П.Юра розповів робітникам про творчий шлях театру ім. Франка і про готування до святкування 15-річного ювілею»²⁷.

У «Щоденнику» роботи театру за 1936 та 1937 роки зафіксовано проведення виїзних вистав, творчих зустрічей і шефських концертів колективу. Серед них – як адресація часу – культурно-шефські вистави для робітників заводів – кабельного, імені П'ятакова Петровського району, у полках НКВС, концерти у військових частинах, у райрадах, на фабриках міста тощо. Регулярно, систематично, щотижня... Напружене, збурене громадськими обов'язками, ідеологічно заплановане і контрольоване творче життя...

ПАНЕ КОРНІЙЧУК, УСІ ВАШІ П'ЄСИ – КІТЧ...

23 квітня 1932 року вийшла Постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», якою розпускалися всі існуючі на той час літературні та мистецькі спілки й угруповання в усіх республіках СРСР. Натомість 1934 року було оголошено створення Спілки Письменників СРСР і проведено її 1-й з'їзд, де відбулася свого роду «презентація» нового ідеологічного винаходу більшовиків – єдиного для всіх «творчого методу», яким мусили користуватися радянські митці – методу «соціалістичного реалізму», що полягав у «зображенні дійсності в її революційному розвитку», тобто не зовсім такою, як вона є, але такою, якою вона «повинна бути» з комуністичного погляду. Мистецькі твори, зроблені інакше, у кращому разі не мали шансів потрапити до «споживача», у гіршому – означали судовий вирок авторові... Підпорядкованість естетики ідеології вилилася в поділ усього мистецтва на «реалістичне», яке відповідало засадам соціалістичної ідеології, та «формалістичне», яке нібито відображало ідеологію буржуазну. При цьому «особливі прикмети» обох підвидів мистецтва визначалися настільки жорстко, що під кваліфікацію «соціалістичних» або «буржуазних» могли підпадати не лише жанри та стилі, а й навіть окремі засоби виразності.

Принцип «народності» також використовувався як каральна зброя проти небажаних для режиму митців – проти них висувалися звинувачення в «антинародності»²⁸.

У пострадянський час театральні твори соцреалізму (драматургія та вистави) розглядалися в основному з ідеологічного боку як явище, що «збанкрутувало». Відкрилася така картина. Олександр Корнійчук вже до війни захопив неозорий сценічний простір СРСР. Ставши мільйонером, прообразом сьгоднішніх маскультівських письменників та зірок естради, він, по суті, одним з перших порушив «справедливу»

радянську «систему розподілу». У цьому було щось від корупційності. У 60–80-ті роки цією спокусливою стежкою пішло молоде покоління драматургів-соцреалістів, дбаючи більше про кількість написаних п'єс, ніж про їх якість.

Розглядати естетику соцреалізму літературознавці почали лише в останні роки, стимульовані працями західних дослідників. «Соцреалізм – не лише політичний, але й естетичний феномен літератури двадцятого століття», – нагадує Т.Гундорова²⁹.

Спроб осмислити природу соцреалізму є немало. Г.Веселовська: «Теорія соцреалістичного мистецтва як мистецтва реалістичного, правдивого, життєподібного не витримала ні перевірки часом, ні докладного розгляду процесу його становлення. Його можна було б охарактеризувати як соціологічний міфологізм, творчий напрям, що базується не стільки на реальності, скільки на соціальних утопічних ідеях, які мають бути втілені в майбутньому»³⁰. М.Попович одну зі своїх статей на цю тему закінчує емоційним пасажом: «Ніякого мистецтва „соцреалізму” немає, а є лише кон'юнктурна псевдокультура, спроможна лише на виробництво макулатури. А все талановите і справжнє, що в тісних рамках диктатури все-таки народжувалося й існувало, пережило епоху і залишилося у спадщину нащадкам»³¹.

Радикальний концептуальний погляд пропонує Т.Гундорова, що стає ясним вже із заголовка її статті «Соцреалізм як масова культура»³².

Літературознавці Т.Свербілова і Л.Скорина, спираючись на концепти Т.Гундорової та залучаючи до аналізу праці зарубіжних дослідників (таких, як К.Грінберг, Б.Гройс, С.Бойм, К.Кларк, М.Лейдерман, Е.Нойман, Л.Енгельштейн, Р.Скратон, А.Терц) своєю монографією «Українська драма 30-х рр. як модель масової культури та історія драматургії у постатях» (Черкаси, 2007) дають сучасним театрознавцям методологічні підстави для розгляду великого масиву соцреалістичного набутку радянського театру в комплексі його ідеологічних та естетичних особливостей. «30-ті роки, – пишуть вони, – це освячення спрофанованого ставлення до життя, коли зовнішнє наслідування і сповідування великих ідей за умови внутрішньої порожнечі перетворюється на культурний кітч»³³. Автори дають можливість почути з цього приводу різні голоси. Російський дослідник М.Лейдерман: «Сьогодні стає зрозуміло, що утворився метод соцреалізму не за вказівкою партійної влади, було інакше – влада чудово використовувала прагнення суспільства, засмиканого катастрофами, невизначеністю, непередбачуваністю, – до порядку, до певної добре зрозумілої, пояснюючої світ і надихаючої міфології і всіляко підтримала художню тенденцію, що народилася, надала їй статус державного мистецтва»³⁴. Роджер Скратон: «Кітч ґрунтується на кодах і кліше, що конвертують вищі емоції в легко засвоювані і нескладні форми, вони сприймаються дуже легко, без зайвих духовних зусиль, на які здатні не всі люди»³⁵. Абрам Терц: «Кожний твір соцреалізму ще перед своїм початком уже має запевнений щасливий фінал. Кожен без винятку текст несе повідомлення про запевнену остаточну перемогу, й утопічний елемент стає неодмінною складовою соцреалізму»³⁶.

Ще 1924 року Гнат Юра, ставлячи п'єсу М.Куліша «97», змінив на мажорний її фінал. Незаможники, яких у кінці дії волею автора страчували, у виставі театру ім. І.Франка волею режисера були врятовані. Подібне рішення диктувалося

передусім розумінням режисера глядацьких інстинктів (добро має перемагати), крім того – інтуїтивним прозрінням ще не сформульованих офіційно законів новонароджуваної радянської літератури та мистецтва. Тільки сьогодні можна гідно оцінити історичну висоту мислення М.Куліша, в якого провина за трагізм голоду лягала на революцію.

Екстраординарною стратегією художнього керівника слід вважати те, що впродовж трьох років (1930, 1931, 1932) театр випускав лише прем'єри сучасних п'єс, присвячених проблемам революційного завоювання нового життя та соціалістичного будівництва в країні. У цих часових рамках вийшло 12 прем'єр, з яких 9 поставлено Г.Юрою, – своєрідна режисерська лабораторія сучасної п'єси. На цій хвилі режисер стимулює драматургічну творчість молодого О.Корнійчука. Три перші постановки – невдалі, проте в процесі спілкування драматург зростає, опановує закони театру.

А в цілому впродовж 1930-х років світло рампи побачили твори О.Корнійчука, Л.Первомайського, І.Микитенка, О.Безименського, О.Афіногенова, М.Ірчана, О.Ржешевського, В.Кіршона, Я.Городського, Л.Славіна, І.Кочерги, О.Крона, Г.Мдівані, В.Катаєва, В.Шкваркіна, Ю.Яновського, В.Малакова та Д.Шклярського.

Більшість назв новонароджених п'єс і вистав – одного понятійного ряду і нагадують закодовані терміни глобального конфлікту епохи: 1928–1929 рр. – «Заколот», «Бронепоезд 14–69», «Сигнал», «Диктатура»; 1930–1940 рр. – «Комсомольці», «Кадри», «Постріл», «Невідомі солдати», «Справа честі», «Штурм», «Страх», «Трибунал», «Суд», «Інтервенція», «Загибель ескадри», «Майстри часу», «Боягуз», «Правда», «Потомки», «Державна справа»...

У листопаді 1933 року підсумком ідейних устремлінь театру стає постановка Г.Юри (художники М.Драк і М.Уманський) «Загибелі ескадри» – вірця романтично-піднесеної «оптимістичної трагедії».

Історія радянського театру зберегла факт народження цього парадоксально-го терміна – його запропонувала Аліса Коонен драматургові В.Вишневіському як заголовок п'єси, що 1933 року її прийняв до репертуару і поставив художній керівник Камерного театру О.Таїров³⁷. Дещо подібна «підказка» відбулася вже на більш високому рівні – Й.Сталін у бесіді з М.Горьким запропонував вживати щодо визначення сучасного методу радянського мистецтва термін «соціалістичний реалізм»³⁸. Ці приклади цікаві тим, що свідчать про часом випадкові та штучні підвалини, на яких виростала громіздка будівля соцреалізму.

Минуло близько вісімдесяти років після театрального диспуту 1929 року, коли Гнат Юра відстоював висунуті в доповіді М.Скрипника три жанрові типи пролетарського театру (театр соціальної героїки, соціальної побутової драми і соціальної побутової комедії), а Лесь Курбас, критикуючи провінційність Г.Юри, рекомендував програму художніх шукань у напрямку до європейського театру. Сьогодні Т.Свербілова та Л.Скорина пропонують по-новому подивитися на конфлікт 1929 року: «Не погоджуйчись з Гнатом Юрою стосовно обмеженості жанрової палітри, можна підкреслити в його визначеннях повторення слова „соціальний”». Сьогоднішня рецепція інтерпретує його не стільки як пристосування до панівної ідеології класово-соціальної боротьби як рушійної сили про-

гресу, а як термін естетичний, загальнокультурний, який наразі ототожнюється з визначенням „масовий” у сполученні „масова культура”. Тобто, якщо Лесь Курбас справедливо вбачав в обмеженості Г.Юри потурання смакам пересічного глядача, то він помилявся стосовно відсутності подібних масових жанроутворень у європейському театрі того часу. А цей театр був різним – жанрова елітарність, яка продовжувала традицію драматургії модерну, співіснувала з відвертим кітчем. Просто творчим пошукам Курбаса був ближчий театр інтелектуальний, а його опонент виступав за мистецтво підробки, спрощення, імітації високої драми – тобто за кітч»³⁹.

Розглядаючи «Камінний острів» – ранню п'єсу О.Корнійчука, автори резюмують: «Наявна стратегія кітчу: використання класичної української естетичної й історіософської думки XIX століття, доведення її до абсурду, включення в сучасний „шпигунський” сюжет з відвертим політичним забарвленням. Приймаючи модель кітчу, автор свято вірить у те, що він створює не підробку, а нове мистецтво»⁴⁰.

Доказово препаруючи драматургію О.Корнійчука, віддаючи належне тому новому, що вносив драматург у бачення навколишнього світу радянської людини та її історії, Т.Свербілова і Л.Скорина роблять такий висновок з приводу його п'єс: усі вони – кітч. Щоправда, різної вартості, генези, жанрового відтінку. «Антиісторична п'єса» «Загибель ескадри» демонструє «майстерно використані стратегії масової культури» і є «масовим кітчем»⁴¹. У «Платоні Кречеті» «вперше в офіційній українській драматургії на чільне місце поставлені питання не класові, а морально-етичні, суттєвим став не зовнішній конфлікт, а психологічне наповнення характерів». Тут автор подає «національний варіант „високого” кітчу»⁴².

Про п'єсу, яку франківці старанно приготували до 20-річчя Жовтня: «У творі під назвою „Правда”, власне, правди й не було, втім, для кітчу реальність протипоказана... „Правда” – приклад погано зробленого кітчу не тому, що він політично заангажований, а тому, що порушує головний принцип цього жанру: герой повинен бути шляхетним і не вбивати безневинних людей, а сюжет має демонструвати перемогу моральної правди, а не фізичного насильства і насильницького захоплення влади купкою політичних авантюристів»⁴³. «Справжнім безсмертним професійно зробленим кітчем про „щасливе українське село” стала комедія „В степах України” (1940)»⁴⁴.

ОСОБИСТІТЬ І СУСПІЛЬСТВО В ДЗЕРКАЛІ ТЕАТРУ

У виставах різних українських театрів 30-х років спостерігаємо цікаву специфіку роботи над маскультовим і класичним матеріалом. У маскультових виставах за п'єсами із «правильною» ідеологією годі було шукати відображення подій, що гострою косою пройшли по радянському суспільству, – голод, політичний терор, кара на смерть тощо. Вся тогочасна драматургія – це система компромісного тематичного і конфліктного спрощення та фальсифікації відображення життя. А щоб «поглибити» художність твору, автори намагаються залучити до свого мистецького арсеналу філософічність та високу образність апробованої драматургічної класики. Хрестоматійний приклад – монолог Платона з черепом у руках у «Платоні Кречеті». Режисура також прагнула дати соцреалістичним сюжетам більш образного виміру. Популярним шляхом до цього було скорочення багатослів'я п'єси

й активізація театральної поетики. Хрестоматійний приклад з практики повоєнної роботи франківців над п'єсою О.Корнійчука «Макар Діброва». Під час репетиції виконавець заголовної ролі А.Бучма у сцені, де герой тримає в руках ватник сина, загиблого від рук фашистів, запропонував викреслити написаний драматургом великий монолог, залишивши слова «Сину мій, сину...». Переживання героя актор-майстер передав, по суті, через пластико-мімічний монолог. Талановита театралізація дії викликала у глядачів гострі емоції.

Щодо вибору та інтерпретації творів класичних. У них у 30-ті роки стає особливо збудливим текст, співзвучний із переживаннями, принесеними глядачами із суворого простору життя до простору театру. Небезпечним вже на вербальному рівні стає ряд понять, таких як «свобода», «ув'язнення», «народні муки», «голод», «абсолютизм», «тиранія» тощо. Вибір для постановки того чи іншого твору, безумовно, залежав від особистості художнього керівника театру. «Характерною рисою лідера є його здатність до створення пошукових художніх моделей»⁴⁵. У театрі ім. І.Франка такою моделлю, обраною Г.Юрою передусім за ідейним повнозвучанням, стали два світових шедеври – «Дон Карлос» Ф.Шіллера та «Борис Годунов» О.Пушкіна (до пушкінського ювілею попередньо планувався не «Борис Годунов», а «Капітанська дочка» чи «Дубровський»).

«Театр як частина художньої культури володіє її провідними характеристиками – саморегуляцією та самоналагодуванням, – розмірковує Н.Корнієнко. – Тип його естетико-соціальної гнучкості пояснюється первісною його багатозначністю як об'єкта естетичного та художнього. Як текст культури, театр так само надлишковий, як і мистецтво в цілому. В цій надлишковості, яка багатократно страхує його поведінку (в різних ситуаціях – від стабільних до екстремальних) і приховується його потенція як саморегулятивної системи»⁴⁶.

Історія має берегти пам'ять про цей вибір франківців – «театр натяку», театр історичної паралелі, в якому всупереч притаманній часові обережності передусім талановиті актори якимись метафізичними флюїдами давали глядачам зрозуміти, про що колектив сьогодні грає, кого викриває, кому співчуває. У цьому плані велика заслуга митця широкого діапазону і видатного психологічного таланту Юрія Шумського. У 30-ті роки він грав Платона Кречета, Устима Кармелюка, Богдана Хмельницького, Галушку, а у постановках 1937-го року «Дона Карлоса» Ф.Шіллера і «Бориса Годунова» О.Пушкіна створив з витонченою майстерністю психологічні портрети короля-тирана Філіпа II і царя-вбивці Бориса Годунова. Принаймні сьогодні у того, хто читає відгук рецензента на роботу Шумського в ролі Філіпа II, не виникає сумніву, на кого він схожий з тиранів ХХ ст.: «Найвлучніша зовнішня характеристика образу (грим, жести, рухи, погляди), надзвичайно характерна уривиста манера розмовляти, величезна сила й виразність у виявленні різко мінливих настроїв – все це визначало акторську майстерність високого розмаху. Перед нами був глибоко усвідомлений шіллерівський образ бездушного іспанського короля-деспота, самотнього, підозрілого, охопленого муками ревнощів, живий образ холодного тирана, піднятий талантом Шумського на височінь трагедії»⁴⁷.

Певно, тоді для зіставлення із «замаскованим» Сталінім, якого ще не сприймали головним винуватцем зла, образ Філіпа II був занадто «високотрагедійним». Для портретування «друга і вчителя» більш підійшли «занижувальні», сатиричні

фарби, знайдені 1933 року, мов для злодія в законі, О. Мандельштамом у вірші «Мы живем, под собою не чуя страны...»:

*Его толстые пальцы, как черви, жирны,
А слова, как пудовые гири, верны.*

*Тараканьи смеются усища,
И сияют его голенища.*

*А вокруг его сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей⁴⁸.*

Цей вірш-памфлет, до речі, міг би прислужитися для розуміння атмосфери виникнення сталінського соцреалізму – кітчу. Як і ряд наведених у цій статті майже фейлетонних, трагікомічних, фарсових фактів та епізодів: фото Г.Борисоглібської з М.Демченко як тотем часу; призначення акторів і режисерів як шефів до кожної ланки буряководів; 7-річний стаж кандидата партії Г.Юри, який він «проходив» на заводі «Укркабель»; план утворення т. зв. українського МХАТу з театру ім. І.Франка; ситуація з ненародженою виставою за п'єсою І.Кочерги із необережною, двозначною назвою «Підеш – не вернешся»; врешті, історія вбивства адміністратора Якова Свердловла – ніби з «Театрального роману» М.Булгакова...

Стиль франківців у постановках «Дон Карлоса» і «Бориса Годунова» набув яскравих фарб повчального історизму, динамічної монументальності режисури та сценографії, першокласної виконавської майстерності, що виявляла себе у злагоді із загальною масштабністю сценічної дії. Це були сценічні твори, гідні уваги європейського загалу.

Театр мав уже ту певність у своїх силах, коли міг прогнозувати постановку «Гамлета» В.Шекспіра та «Війни і миру» Л.Толстого. Ці заявки Г.Юра кілька разів повторює у пресі⁴⁹, що свідчить про мистецьке сприйняття світу в крупних історичних, філософських та естетичних категоріях.

Вибір Г.Юрою «Дон Карлоса» і «Бориса Годунова» був пов'язаний з ювілейними датами великих авторів і, певно, саме це уможливило дозвіл на постановку як першого твору, де (цитуємо рецензентів) «великий німецький поет епохи „Штурм унд Дранг“ устами Карлоса й маркіза Пози громить жажливий деспотизм монархів»⁵⁰, так і другого, де йдеться «про трагедію злочинного царя-вбивці»⁵¹. Гуманізм у цих п'єсах – бажаний, але недосяжний ідеал. Специфіка «пошукового» напрямку франківців полягала у тому, що вони говорили зі сцени про дефіцитні для суспільства цінності.

Досить тривалий, як для «підозрілих» творів, прокат п'єс-колосів на тлі соцреалістичних «казочок» міг створити враження небезпечної гри з владою, її ревізії як інституту пригнічення мас. У біографії театру це був центральний парадокс ешафотного 1937 року, а в біографії Гната Юри – гідно не поцінованою істориками мистецькою акцією на тлі гулагівської вакханалії.

У часі між «Дон Карлосом» та «Борисом Годуновим» у грудні 1936 року вийшов «Устим Кармелюк» В.Суходольського (передвіщаючи «Богдана Хмельницького» О.Корнійчука, 1939), а також – через чотири місяці, у травні 1937 року – «Останні» М.Горького. Обидві – режисури Костя Кошевського, який продемонстрував комбіноване вміння психологічного та масово-монументального рішення несхожого матеріалу. Мистецтво режисерського, сценографічного образного узагальнення в

«Останніх», ролі-символи А.Бучми (Коломійцев – кат) і Н.Ужвій (Софія – жертва) стали класичними на творчому шляху українського театру взагалі.

На матеріалі української класики – «Украдене щастя» І.Франка – того ж ефекту об'ємності, стереоскопічності ідеї і образів досяг постановник Г.Юра разом із виконавцями ролей головного конфліктного трикутника – Н.Ужвій (Анна), А.Бучмою (Микола), В.Добровольським (Михайло). У показовому ряді – «Суєта» І.Карпенка-Карого, вирішена Г.Юрою у світлих ностальгійних тонах і повторювана впродовж кількох десятиліть.

Цими виставами театр відсував назад час, коли поняття реалізму розглядалося не як художній прийом, а як ідеологічний код. Дозвіл 30-х років на повернення до репертуару національної класики допоміг зануритися в екзистенційні глибини людського існування і там знайти відповіді на сучасні проблеми. Розкриття «внутрішньої людини», думання серцем, мотиви депресії, абсурду існування, божевілля і самовбивства знайшли осмислене через досвід сьогодення втілення у постановках передусім «Украденого щастя» І.Франка, а також «Безталанної» і «Хазяїна» І.Карпенка-Карого, «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці...»

Художнім керівником колективу, таким чином, у 1930-ті роки був створений, всупереч владним перешкодам, плідний алгоритм творчості, що забезпечував збалансоване виконання поставлених завдань і посилив потужність етичної енергії театру. «Головною функцією всіх форм пошукової поведінки театру (і художньої культури в цілому), – справедливо стверджує Н.М.Корнієнко, – є підтримка в суспільстві механізму ідентифікації особистості з її глибинними кореневими структурами, а суспільства – з найстійкішими матрицями, які йому відомі з власного історичного досвіду»⁵².

¹ Голубенко П. Поза межами можливого: памфлети Миколи Хвильового // Сучасність. – 1983. – Ч.12. – С.58.

² Шпакуватий М. (Об'єднання гуманістів України). Трисуття, або Ностальгія за майданом // Дзеркало тижня. – 2008. – 5 липня. – №25(704).

³ «Щоденник 1936–1937 рр.» (книга записів роботи театру ім. І.Франка). – Архів театру ім. І.Франка. – С. 9, 10.

⁴ Гринишина М. Театр української драматургії. – К., 2006. – С. 221.

⁵ Вбивця перед судом // Пролетарська правда. – К., 1936. – 8 серпня.

⁶ Вбивство адміністратора театру ім.І.Франка // Пролетарська правда. – К., 1936. – 3 червня.

⁷ На зборах активу працівників мистецтв // Пролетарська правда. – К., 1936. – 17 квітня.

⁸ Там само.

⁹ Лист Ю.К.Гетьмана до дирекції театру ім. І.Франка від 7 грудня 2007 року.

¹⁰ Розмова автора з Ю.Г.Юрою. –Київ. – 7 липня 2008 року.

¹¹ Гриценко О. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі. – К., 2000. – С. 157.

¹² Корнієнко Н.М. Театр як діагностична модель суспільства (деякі універсальні механізми самоорганізації художньої культури). – Автореферат дисертації на здобуття вченого ступеня доктора мистецтвознавства. – К., 1993. – С. 29.

¹³ Привітання ювілярові // Пролетарська правда. – К., 1936. – 24 березня.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Тичина П. Воля непреложна // Пролетарська правда. – К., 1937. – 24 вересня.

¹⁶ Борисоглібська Г. Творити повним серцем // Пролетарська правда. – К., 1936. – 24 березня.

¹⁷ Українському драматичному театрові ім. І.Франка // Пролетарська правда. – К., 1936. – 26 березня.

- ¹⁸ **Гнат Юра.** Шлях театру // Пролетарська правда. – К., 1936. – 24 березня.
- ¹⁹ **Корнієнко Н.М.** Театр як діагностична модель суспільства (Деякі універсальні механізми самоорганізації художньої культури). – Автореферат дисертації на здобуття вченого ступеня доктора мистецтвознавства. – К., 1993. – С. 8.
- ²⁰ «Щоденник 1936–1937 рр.» (книга записів роботи театру ім. І.Франка). – Архів театру ім. І.Франка. – С. 16.
- ²¹ **Гнат Юра.** Честь і обов'язок // Пролетарська правда. – К., 1936. – 29 травня.
- ²² Театральний квиток // Пролетарська правда. – К., 1936. – 11 квітня.
- ²³ Робітничо-колгоспні театри України в 1936–1937 році // Пролетарська правда. – К., 1936. – 28 серпня.
- ²⁴ **Слуцький Є.** Колгоспні театри без керівництва // Пролетарська правда. – К., 1937. – 16 вересня.
- ²⁵ Артисти столичних театрів у районах Київщини // Пролетарська правда. – К., 1936. – 17 листопада.
- ²⁶ «Маруся Шурай» в Старосіллі // Пролетарська правда. – К., 1936. – 5 лютого.
- ²⁷ Творчий звіт театру // Пролетарська правда. – К., 1936. – 15 березня.
- ²⁸ **Гриценко О.** Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі. – К., 2000. – С. 160.
- ²⁹ Див. **Т.Гундорова.** Соцреалізм як масова культура // Сучасність. – 2004. – №6. – С. 52.
- ³⁰ **Веселовська Г.** Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950)//Український театр ХХ століття. – К., 2003. – С. 294.
- ³¹ **Попович М.** Від диктатури Комуністичної партії до тоталітарної особистої диктатури // Український театр ХХ століття. – К., 2003. – С. 275.
- ³² **Гундорова Т.** Соцреалізм як масова культура // Сучасність. – 2004. – №6. – С. 52.
- ³³ **Свербілова Т., Скорина Л.** Українська драматургія 30-х рр. як модель масової культури та історія драматургії у посталях. – Черкаси, 2007. – С. 37.
- ³⁴ Там само. – С. 21.
- ³⁵ Там само. – С. 29.
- ³⁶ **Гундорова Т.** Соцреалізм як масова культура // Сучасність. – 2004. – №6. – С. 54.
- ³⁷ Див. **Аліса Коонен.** Страницы жизни. – М., 1975. – С. 353.
- ³⁸ **Гундорова Т.** Соцреалізм як масова культура // Сучасність. – 2004. – №6. – С. 52.
- ³⁹ **Свербілова Т., Скорина Л.** Українська драма 30-х рр. як модель масової культури та історія драматургії у посталях. – Черкаси, 2007. – С. 59.
- ⁴⁰ Там само. – С. 321.
- ⁴¹ Там само. – С. 324, 328.
- ⁴² Там само. – С. 335.
- ⁴³ Там само. – С. 336–337.
- ⁴⁴ Там само. – С. 337.
- ⁴⁵ **Корнієнко Н.М.** Театр як діагностична модель суспільства (деякі універсальні механізми самоорганізації художньої культури). – Автореферат дисертації на здобуття вченого ступеня доктора мистецтвознавства. – К., 1993. – С. 17.
- ⁴⁶ Там само. – С. 8.
- ⁴⁷ **Шелюбський М.** «Дон Карлос» Шіллера // Пролетарська правда. – К. – 1936. – 5 жовтня.
- ⁴⁸ **Мандельштам О.Э.** Собрание сочинений в четырех томах. – М., 1991. – Т. 1. – С. 202.
- ⁴⁹ Див. **Гнат Юра.** Театр ім. І.Франка в новому сезоні // Пролетарська правда. – К. – 1937. – 30 серпня; Г.П.Юра. Театр щасливого українського народу // Пролетарська правда. – К., 1937. – 24 грудня.
- ⁵⁰ **Шелюбський М.** «Дон Карлос» Шіллера // Пролетарська правда. – К., 1936. – 5 жовтня.
- ⁵¹ **Шелюбський М.** «Борис Годунов» // Пролетарська правда. – К., 1937. – 27 лютого.
- ⁵² **Корнієнко Н.М.** Театр як діагностична модель суспільства (деякі універсальні механізми самоорганізації художньої культури). – Автореферат дисертації на здобуття вченого ступеня доктора мистецтвознавства. – К., 1993. – С. 70.

Сергій ВАСИЛЬЄВ

ДО ПИТАННЯ ВИНИКНЕННЯ НОВИХ ФОРМ ВЗАЄМОДІЇ ТЕАТРУ І ВЛАДИ У ПЕРІОД ВЕЛИКОЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ

У статті розглянуто зміни, що відбуваються в стратегіях отримання дозволу на постановку п'єси в 1780-х роках. На прикладах «Весілля Фігаро» і «Карла ІХ» проаналізовано вплив аристократії та натовпу на рішення цензора, причини зростання політичної зацікавленості театром, алгоритм організації сприятливої суспільної думки, розроблений Вольтером і розвинений Марі-Жозефом Шеньє.

In this article are examined the changes in strategies of granting the permission to stage the play in the 1780s. The examples of «Marriage of Figaro» and «Charles IX» are used to analyze the influence of aristocracies and crowd on the censorship decision, clauses of growth of political interest in theater and the algorithm of organization of a positive public opinion, which was conceived by Voltaire and developed by Marie-Joseph Chenier.

Останнім часом у світовому театрознавстві активізувалися дослідження з історії театру Великої Французької Революції (1789–1799) (далі – Революція). Звісно, не можна стверджувати, що цей потужний історичний період, надзвичайно насичений важливими подіями, у тому числі й мистецькими, не викликав достойної дослідницької зацікавленості раніше. Втім, нині йому приділено дійсно особливу увагу – і не лише як вигідному об'єктові з вивчення алгоритмів законодавчого вивільнення творчості, дотримання яких представляє митцям можливості повноцінно виражати себе в театрі, орієнтуючись передусім на власні художні переконання, а не ідеологічну волю впливових меценатів чи високопоставлених чиновників¹.

Першочерговий інтерес істориків, театрознавців та економістів культури привертають насамперед масові форми театралізованого дійства, всі ті численні свята, організовані державою для відзначення і закріплення у громадянській свідомості «свіжих» революційних звершень², а ще – оригінальні художньо-стилістичні й організаційно-виробничі особливості професійного театру Революції, які за західною театрознавчою традицією до останнього часу оцінювалися якщо й не похвалою, то доволі критично і стримано – адже короткотерміновий ліберальний епізод історії французького театру 1790-х років нагло закінчується одразу по приході до влади Наполеона Бонапарта, обертаючись на цензурний та економічний колапс усієї мистецької сфери, і загалом не лишає по собі серйозного масиву достойних драматургічних робіт, які б пережили свій час і закріпилися у масовій свідомості (про можливість збереження глибокої народної пам'яті про конкретні вистави, які

споживаються глядачем безпосередньо в момент свого сценічного втілення, так само не йдеться)³.

Також сучасні дослідники, зокрема американські⁵, намагаються встановити динамічний зв'язок між сценічним мистецтвом Революції і новими демократичними перетвореннями, які відбуваються в країні, вивчаючи феномен театру як транслятора прогресивних ідей, інструменту досягнення конкретних політичних цілей і ситуативної переваги у боротьбі за владу. Вони пропонують розглядати його своєрідним дискусійним «майдаччиком», у межах якого й відбуваються принципові змагання за визначення провідної стратегії державного розвитку між представниками консервативних старорежимних і прогресивних демократичних сил, а у процесі поглиблення політичної кризи (чи то пак Революції) – ще й між різними групами революціонерів, помежованих за рівнем агресивності, рішучості, радикалізму ідеологічних постулатів і наявності їх масової – «фізичної» – громадянської підтримки.

Розгляд театру під таким кутом зору, коли набагато важливішими за безпосередні події на сцені, замкнені у достатньо жорсткі художні рамки драматичного тексту й акторської гри, виявляються гострі громадянські конфлікти, які вибухають у приміщенні театру до, під час і після вистави – іноді у тісному зв'язку з творчістю, спричиняючи відміну запланованого видовища чи навіть зміну репертуарної політики художнього колективу, а іноді, навпаки, відбуваючись цілком «автономно» від представленого на розгляд культурного продукту, – для історика суспільних процесів Революції може виявитися дуже плідним. Він дозволяє випулко і яскраво проявити особливості масштабної тогочасної внутрішньодержавної боротьби і на прикладах конкретного художньо-політичного протистояння продемонструвати важливі етапи трансформації країни і суспільства, які проходять непрості випробування і яacobінським терором, і «святковою» Директорією.

Щоправда, такий, сказати б, політологічний підхід до демонстрації стосунків театру і влади має свої недоліки. Вони пов'язані з тим очевидним фактом, що вказані дослідження, встановлюючи взаємозв'язки між мистецтвом і політикою, не концентрують увагу виключно на оригінальній театральній проблематиці, а «вмонтовують» її в ієрархію загальнонаціональних суспільних турбот. Це дає можливість отримати промовисту і об'єктивну картину існування театру в інтер'єрі непростой епохи, однак у той же час – через «загальність» представлених до розгляду тем – унеможливорює максимально чітку фіксацію уваги на еволюції провідних театральних практик і позбавляє шансу на ґрунтовне осмислення природи перетворень, які відбуваються у сфері культури періоду Революції. Саме природи – наголосимо на цьому слові; адже, докладно представляючи функціонування видовищної сфери у її стосунках з владою за допомоги демонстрації конфліктних ситуацій, в які потрапляють театральні колективи, вкинуті у бурхливу політичну боротьбу, науковці ніби викреслюють з широкого списку тем свого розгляду достатньо важливе питання визначення передумов виникнення новаторських форм взаємодії театру і суспільства, одразу розпочинаючи безпосередньо з приємного і плідного розгляду «прикладних» наслідків впровадження в обіг цих оригінальних практик.

При цьому подібне нехтування «витоками» революційного театру на перший погляд виглядає навіть цілком справедливим і обумовленим кроком зі страти-

фікації наявного для дослідження матеріалу, за якого відкидання загалом дургорядних деталей, що лише затрудняють виклад і не є визначальними для реалізації поставлених перед науковцями завдань, виглядає необхідною умовою створення якісної та наочної розвідки: радикальна зміна алгоритму контактів між театром і владою, яка відбувається на зламі налаштованого на утиск і репресію Старого Режиму і відкритої до громадянських свобод і вільної творчості Революції, – саме вона лишається поза детальним розглядом – настільки природно вписується у загальний «визвольний» контекст дебютних перетворень, здійснених Генеральними Штатами, що майже не викликає тривожних сумнівів і запитань. Її можна пояснити за допомоги загальнопоширених знань щодо Революції, визначивши наслідком загального політичного вивільнення суспільства, пов'язаного з державницькою апробацією постулатів філософії Просвітництва, з одного боку, та послідовним галузевим втіленням високохудожньої критичної драматичної традиції французької сцени, започаткованої ще самим Мольєром і продовженої Бомарше, з іншого. Наведені чинники видаються цілком достатніми для раптової появи іншої моделі функціонування театральної справи і таки дійсно дозволяють обмежитися виключно побіжним оглядом цієї проблеми, хутко переходячи до складніших питань.

Утім, при детальному розгляді стосунків театру, влади і суспільства (а воно у перші роки Революції активно долучається до впливу на усі внутрішньополітичні процеси, стаючи тим новим, агресивним і часто визначальним гравцем, який і спричиняє трансформацію традиційної кон'юктурно-бінарної схеми контактів театру і держави) ця тема також втрачає свою позірну простоту. Адже нові та вельми варіативні способи взаємовпливів численних політико-художніх гравців, попри раптовість і навіть позірну революційну випадковість свого виникнення, постають надзвичайно впевнено і моментально впроваджуються в широкий суспільний обіг, посідаючи місце старорежимних методів регулювання мистецької сфери, які у свою чергу налагоджувалися владою практично сторіччями, а тепер – буквально в один день – відходять у небуття.

У своєму практичному використанні ці нові оригінальні методи досягнення адміністративного дозволу на здійснення суперечливих театральних постановок і подальшої організації вигідної для театру реакції на них і влади, і публіки дуже часто виявляють видатну – і тим самим доволі неочікувану – ефективність. Вона виражається у гострих, заздалегідь спровокованих і спроектованих публічних конфліктах, які виносять галузеву театральну проблематику на рівень передових національних турбот і примушують залучати до вирішення цих загалом незначних для майбутнього країни суперечок не лише неформальні угруповання політично організованих і ангажованих на боротьбу громадян, але й парламенти, які, орієнтуючи свою увагу на сферу мистецтва, вимушено перебирають на себе частину повноважень монарха, спричиняючи поглиблення кризи між виборним депутатським корпусом і лідером нації, політична позиція якого піддається активному опротестуванню ще й у гуманітарній сфері – посилення рівня критичного ставлення до королівської влади, з якою конкурують новітні громадянські утворення, зокрема й формує одну з функцій революційного театру як дієвого елемента реалізації постулатів радикальної «прямої» демократії.

Алгоритми впливу театром на владу і суспільством на театр видаються дуже ефективними і заздалегідь якісно прорахованими – на декілька кроків наперед, кожен з яких виявляє свою формальну сталість і обумовленість. За таких обставин цілком природно припустити, що, крім використання загальних політико-ліберальних «джерел», пов'язаних, зокрема, з публічним процесом осмислення просвітницьких поглядів Жан-Жака Руссо щодо виховної функції театру або ж художньої творчості драматургів-новаторів, ідейно заснованих на тій-таки демократичній філософії Просвітництва, театральні діячі, орієнтовані на досягнення власних цілей методами залучення суспільного тиску на консервативну владу, ще за часів Старого Режиму винайшли певну формулу подолання адміністративного опору: у бурхливий період Революції її лише певним чином видозмінили відповідно до нових політичних обставин та інших силових «диспозицій». Саме цю попередню матрицю тиску на державні інститути, на основі якої й було розроблено революційні стратегії стосунків театру і влади, ми і спробуємо окреслити у нашій статті.

Загалом, першим старорежимним кроком до нових – ускладнених і публічних – форм контактів театру з владою, які залучають до вирішення традиційних проблем суспільної думки і можливості її видатного тиску на адміністративні рішення передовсім цензурного плану, прийнято вважати випадок з постановкою у Французькій Комедії «Весілля Фігаро» Бомарше – п'єси, яка зуміла вдало поєднати демократичні, філософські й мистецькі сподівання інтелектуальної еліти, витворивши на основі провідних просвітницьких позицій щодо необхідності досягнення громадянської рівності високохудожній і привабливий для глядача драматичний текст. Копітка і вельми тривала робота автора з „просування” своєї ризикованої комедії на офіційну сцену всупереч формальній волі Людовика XVI і бюрократичних «делегатів» його консервативних політичної та ідеологічної позицій традиційно видається прекрасним зразком з організації активної і широкої реакції громадськості на творчість, на якому ґрунтуються майбутні революційні спроби з досягнення постановки суперечливих творів усупереч волі їх впливових і наділених повноваженнями супротивників⁵.

Однак, якщо прогресивні позиції Бомарше як проникливого художнього «передвісника» Революції і її цілком справедливих і виправданих змагань за наділення рівними правами всіх без винятку громадян сумніву майже не підлягають (п'єса ніби пророкує майбутній голосний суспільний конфлікт, який переосмислить не лише політичну роль аристократії, а й державотворчу позицію самого монарха), то вважати вироблені ним у процесі здійснення постановки власних творів формули «публічної» організації роботи з театром і владою тими зразками до наслідування, які використовували і активно калькували його революційні театральні наступники вже у період широких ліберальних змагань, на нашу думку, все ж є недоцільним. Їх необхідно піддати сумніву хоча б з огляду на те, що ані в приватному, ані в художньому, ані в політичному плані життя Бомарше після скликання Генеральних Штатів не було позначене успіхом, проходячи, так би мовити, не завжди «адекватно» до визначених його творчістю «революційних» позицій⁶.

Щоб зрозуміти, чи дійсно саме розроблений ним метод досягнення бажаної театральної постановки запозичується і удосконалюється в революційну епоху,

розглянемо докладніше процедури, які використовує Бомарше, щоб знищити адміністративні перепони на шляху до постановки «Весілля Фігаро», в якому ризиковані й загалом небажані погляди на французьку дійсність огорнуті у вишукані комедійні інтонації, і порівняємо його вчинки з найпершим – і водночас найбільш промовистим – випадком тиску суспільства на владу і театр, що стався вже після скликання Генеральних Штатів і був задуманий, ініційований і практично втілений молодим драматургом-ентузіастом Марі-Жозефом Шеньє, який хотів побачити на головній сцені країни свою надзвичайно суперечливу трагедію «Карл IX», що її критичні інтонації підвели під величезний знак запитання релігійну обумовленість монаршого управління і тим самим у символічному плані серйозно прислужилися до утвердження ідей Революції, ставши своєрідним художнім доказом на користь продовження боротьби з неконтрольованими повноваженнями державного лідера.

«ВЕСІЛЛЯ ФІГАРО»: АРИСТОКРАТІЯ ПРОТИ МОНАРХА

«Читацький комітет» Французької Комедії одногосно приймає «Весілля Фігаро» до свого репертуару наприкінці 1781 р.⁷ Твір, будучи продовженням творчої і комерційно вдалого «Севільського цирюльника», виглядає для «стратегів» королівського театру ідеальним варіантом п'єси, яка може привабити глядача і, зробивши видатну касу, покращити достатньо невтішне (і це попри допомогу від монарха і привілейований статус на ринку видовищних розваг) тогочасне фінансове становище колективу. Одразу по цьому Бомарше передає свій твір на цензурний розгляд до лейтенанта паризької поліції Ленуара – і у п'єси розпочинаються проблеми, що їх можна підсумувати активно поширеною тогочасними мистецькими колами Парижа приказкою: «Написання п'єс вимагає менше таланту, ніж досягнення їх постановки»⁸.

Щоправда, з формального, не забарвленого емоціями погляду на регламент проходження контролю на добросовісність і нешкідливість драматичного твору, динаміка процедурного «просування» «Весілля Фігаро» до глядача виглядає цілком прийнятно: адвокат Коклей, якого було визначено цензором п'єси, ставиться до неї загалом приязно і – за умови кількох незначних змін – дозволяє і підтримує її постановку на провідній сцені країни. Негативна реакція на комедію, а з нею і практична неможливість здійснення наступних кроків з роботи над її сценічним втіленням, «виходить» не від адміністративного поліцейського апарату, призначеного зберігати Старий Режим неушкодженим. Вона йде безпосередньо від монарха.

Інформація про новий твір Бомарше, задуманий і начорно «накиданий» ще у другій половині 1770-х роках одразу по прем'єрі «Севільського цирюльника», вже відтоді активно ширилася світським середовищем Парижа, традиційно ласим до театру і «високих» драматургічних новинок, а після її авторського читання у Французькій Комедії, на якому, до речі, крім членів трупи, були присутні ще й драматурги, традиційні салонні завсідники, і тріумфального прийому до репертуарного плану театру, «Весілля Фігаро» стало викликати ще більший інтерес; тож воля Людовика XVI роздобути й собі екземпляр модного й ексклюзивного твору була цілком прогнозованою. Однак не його реакція: після того, як йому було

прочитано комедію, він зопалу розцінив її відразливою і негідною театральної постановки⁹.

На думку Бомарше, який був шокований неочікуваною появою настільки високопоставленої перешкоди на шляху сценічного втілення «Весілля Фігаро», що катастрофічно звужувала шанси на її заплановано оперативне здійснення, хай і не відкидала їх остаточно (надія, звісно, вмирає останньою), роздратування монарха було умисно спровоковане консервативним оточенням Людовика XVI. Саме його представників драматург – непрямо і з багатьма пересторогами, пов'язаними небажанням поглиблювати кризу своїх і без того неоднозначних стосунків з королівським двором, – звинуватив у невдалому «озвучуванні» тексту своєї комедії, під час якого на перший план виводилися потенційно суперечливі думки і фрази, що за інших обставин не привернули б аж такої прискіпливої критичної уваги і не призвели до ситуації, коли начебто вже «легітимізовану» владою п'єсу, яка формально існує у сфері дозволеного і публічно озвученого слова і навіть отримує більш-менш схвальну адміністративну реакцію на можливість своєї постановки від професійних поліцейських «контролерів» театральної справи, виявляється заборонено дворовим поголосом про одну-дві негативні фрази, висловлені на найвищому політичному рівні¹⁰.

А втім, ситуація, в якій «замкнено» сценічне майбутнє «Весілля Фігаро», виявляє себе достатньо парадоксальною і не полишеною оптимістичних перспектив, наявність яких засвідчує внутрішню кризу Старого Режиму, позначену загальною переоцінкою його установчих цінностей – процесу, до речі, характерному передусім привілейованому середовищу, позиції якого консервативні інститути влади і покликані захищати від зазіхань пересічних французів, виокремлюючи аристократію з безправної громадянської маси. Бомарше активно використовує момент фінальної невизначеності розташування свого твору на прямій «дозвіл – заборона», який уможливорює безкарне інформування про «Весілля Фігаро» – волею монарха комедії відмовлено не в колективному ознайомленні, а лише в постановці на театрі, – та внутрішній опір частини еліти до рішень Людовика XVI для подальшого поширення своєї п'єси. Він розпочинає проводити її регулярні читання по салонах, витворюючи зі своїх виступів модну і привабливу розвагу, яку хоче собі мати чи не кожен поважний паризький дворянин: протягом 1782 р. до зневаженого державцем автора вишикується черга з високих персон, в яку стають навіть члени тієї-таки королівської родини, наприклад принцеса Ламбаль, сестра Марії-Антуанетти. Судячи із захоплених вражень учасників цих драматичних читань, справа того вартує: Бомарше є блискучим майстром салонної бесіди і при підготовці своїх виступів звертає увагу абсолютно на всі, навіть найменші, деталі – від вигідно переплетеного екземпляра рукопису до вишуканої передмови, яка налаштовує слухачів на позитивний лад¹¹.

Зрештою, поголос про «Весілля Фігаро» доходить і до іноземців – через посередників-інтелектуалів, популяризаторів філософії Просвітництва, таких, як барон Грімм, який не погоджується з рішенням монарха, але водночас і не хоче залишати свого сліду у справі боротьби за п'єсу. У травні 1782 р. драматургу пропонують прочитати комедію перед поважною російською делегацією на чолі зі спадкоємцем імператорського престолу великим князем Павлом і передати рукопис на

ознайомлення Катерини II. Наявність міжнародного ажіотажу Бомарше використовує як черговий аргументований засіб тиску на чиновників, щоб отримати собі від лейтенанта поліції іншого цензора, рішення якого, прийшовши після репліки монарха, все ж буде чинним. Перш ніж передавати рукопис імператриці, необхідно зіграти п'єсу перед публікою, стверджує Бомарше, шантажуючи владу. «Драматичний твір вважається завершеним лише тоді, коли його зіграли на сцені»¹², а ознайомлення поважної особи з чорновим варіантом відгонить неповагою. Його план вдається лише наполовину – рецензувати «Весілля Фігаро» доручають абату Сюару, який ставиться до комедії вкрай негативно і не підтримує її постановку.

Повернення на позиції формального діалогу влади і драматурга, хай його результат і не виглядає моментально-позитивним, все ж обнадіює та відіграє «заспокійливу» роль. Напруження адміністративної реакції на п'єсу поступово зменшується, лише часом прориваючись спазмами репресивних загострень, які, втім, вже не мають вирішального впливу на долю комедії, – автор просто повинен дочекатися моменту, коли їй буде дозволено, а до того регулярно виконувати символічні акти покори верховній волі, подаючи «Весілля Фігаро» на чергові цензурні читання і змиряючись із черговими цензурними виправленнями, хай якими дразливими ці процедури не були – зрештою, п'єса матиме шістьох цензорів («Севільському циркульнику» вистачило чотирьох).

Уже в середині 1783 р. актори Французької Комедії отримують наказ готуватися до постановки п'єси, яка має бути зіграна перед придворними. Роблять вони це не лише без дозволу, але навіть без відома монарха. Людовик XVI дізнається про спрагло очікувану розвагу лише за кілька годин до її початку (промовисте свідчення «меж» його влади) – і зранку 13 червня забороняє виставу зі знаменитим формулюванням «ця п'єса ніколи не буде поставлена в театрі». Втім, його раптовий вибух агресивності триває недовго і виявляється пов'язаним не так з комедією, як з тим способом, яким найближче оточення намагалося пошити – і майже пошило – його у дурні, швидко затухаючи в зіткненні з раптово масштабним вибухом невдоволення аристократії, збунтованої проявом «тиранії» (двір також відчув себе ображеним і обманутим, адже вже був отримав запрошення на виставу). Через три місяці прем'єра «Весілля Фігаро» таки відбувається: поза Парижем¹³, згідно з чинно витребуваним дозволом монарха, нового, очікувано позитивного, цензурного висновку і у присутності членів королівської родини.

Бажання аристократичного бомонду організувати світську прем'єру «Весілля Фігаро» Бомарше використовує як «пробивну» силу до його постановки у Французькій Комедії, надаючи дозвіл на грання своєї п'єси у високоповажному товаристві виключно за умови підтвердження театром і лейтенантом поліції рішення про її прийом до репертуару, адже по формальній монаршій забороні жодні дії з публічним виконанням комедії виявляються неможливими, а договір між автором і театром – розірваним. Наявність згоди короля на постановку неприємного твору – хай і в жорстко обмеженому «статусом» товаристві – свідчить про поступовий відхід Людовика XVI з агресивних заборонних позицій. У березні 1784 р., після трьох додаткових цензурних читань «Весілля Фігаро», він таки видає дозвіл на публічну постановку твору. Прем'єру грають 27 квітня за видатного ажіотажу публіки і рекордних для Французької Комедії зборів у 6511 ліврів¹⁴.

Боротьба між противниками і прихильниками п'єси відбувається водночас у «бюрократичній» та «придворній» сферах, причому змагання аристократичних потенціалів повсякчас виходить на авансцену, нехтуючи адміністративними чинниками і нормами права задля реалізації власних приватних побажань. Мотиви, які штовхають представників двору боротися за «Весілля Фігаро», лише частково пов'язані ідеологією та мистецтвом. Зокрема, актор Флері іронічно наділяє Бомарше «доброю ідеєю» порадитися з Луїзою Контат з приводу розподілу ролей¹⁵. Молода актриса Французької Комедії, яка була «офіційною» коханкою брата короля графа д'Артуа¹⁶, від першого читання «Весілля Фігаро» мріяла про роль Сюзанни. Попри те, що образ не вкладався в її амплуа, Бомарше стратегічно мудро пообіцяв згодитися з кандидатурою актриси, тож вона робила все від неї залежне, щоб досягти постановки комедії: саме граф д'Артуа стояв за першою невдалою придворною спробою постановки п'єси, а потім активно сприяв її світській та публічній прем'єрам¹⁷.

Зважаючи на викладене, ми не можемо погодитися з твердженням, що «примножуючи читання п'єси у приватних колах... Бомарше отримував можливість загравати суспільну думку»¹⁸. Якщо авторські читання «Весілля Фігаро» і дозволяли йому тиснути на владу, то лише тому, що вони не були тотально публічними, а розраховували на увагу надзвичайно обмеженого сегмента французького суспільства. Він здійснював вплив на монарха завдяки ексклюзивному «відбору» слухачів з представників найближчого оточення Людовика XVI: їх прихильна позиція щодо п'єси позбавляла лідера нації відчуття правоти і сили. Якщо ж максимально утрирувати ситуацію з отриманням дозволу на постановку «Весілля Фігаро», то слід зазначити, що думка суспільства відіграла в цьому процесі значно меншу роль, ніж думка брата короля і його коханки.

Широкий суспільний розголос навколо «Весілля Фігаро», виражений у глосній літературно-критичній дискусії, загалом, вибухає вже за «результатами» прем'єри, виражаючись, до речі, у не надто вдалим публіцистичних «спробах» самого драматурга¹⁹: досягши бажаного успіху, Бомарше втрачає у пильності й делікатності суджень, чим одразу користуються поліцейські служби, налаштовані на нейтралізацію негативних висловів про посадовців і членів королівської родини, і оперативно ув'язнюють автора, хай розголос його опосередкованих друкованих закидів і є вужчим за вплив п'єси²⁰. Втім, це вже не шкодить переможній ході комедії. «Весілля Фігаро» отримує не просто видатний – унікальний успіх, повторити який видається неможливим жодному тогочасному драматургові: цей факт вони визнають самі²¹.

«КАРЛ ІХ»: ПАРИЗЬКА ГРОМАДА ПРОТИ ЦЕНЗОРА

Тепер розглянемо конфліктну ситуацію, яка склалася з постановкою трагедії Марі-Жозефа Шеньє, майже невідомого широкому загалу молодого поета і драматурга. «Карла ІХ», якому судилося стати першим твором, що «відзначив» прихід Революції на театральну сцену, було прийнято до репертуару Французької Комедії – єдиного театру з правом практикувати високий жанр трагедії – наприкінці 1787 р. і відтоді ж заборонено цензурою, усі рішення якої автор публічно приписував виключно абату Сюару, головному супротивнику «Весілля Фігаро», а відтак

вигідному уособленню агресивного консерватизму Старого Режиму. Небажання влади дозволити постановку п'єси, втім, цілком обґрунтовував її сюжет – у політично нестабільному суспільстві, яке вже розпочало процес переосмислення меж влади корони, драматична історія знищення гугенотів у ніч Святого Варфоломія, яка до того ж змальовувала державного лідера безхребетним невротиком, що дозволив здійснити кривавий злочин, скидалася на ідеологічну бомбу, здатну підірвати і без того невисокий статус монархії і спричинити до радикальних і масових політичних виступів.

Щоб подолати цензурний спротив, попервах драматург вдається до традиційних кроків. Він примножує салонні читання своєї п'єси у пошуку впливового заступника, який високим статусом і придворними зв'язками тиснутиме на поліцейські інститути контролю театру (ідеальною кандидатурою намарно видається герцог Орлеанський) і намагається взяти у союзники провідного актора Французької Комедії, який спраглим бажанням зіграти в трагедії тиснутиме на колектив, пропагуючи її якнайшвидшу постановку, – теж без успіху. Той факт, що титульну роль слабкодухого злочинного монарха, зрештою, отримує маловідомий Тальма, про якого ще на початку 1789 р. не пишуть взагалі нічого – ані доброго, ані поганого, – є доволі промовистим свідченням ставлення акторського товариства до «Карла IX» і його сценічних перспектив. До всього, наприкінці 1788 р. Шеньє втрапляє в неприємну історію зі звинуваченням у порушенні авторських прав²². Справа вирішується на його користь, але нічого не додає невисокому театральному авторитетові. Сценічна доля «Карла IX», за словами Шеньє – першої національної історичної трагедії, навіть за умови подолання ідеологічних заборон видається геть невтішною.

Початок діяльності Генеральних Штатів представляє драматургові нові можливості досягнення мети. Буяння публіцистики, спровоковане проголошенням Людовиком XVI тимчасової свободи преси, виражається в появі кількох записок щодо театральних реформ²³. Шеньє також не залишається осторонь цього процесу. 15 червня 1789 р. він видає брошуру «Про свободу театру у Франції» – гостропатріотичний виступ проти цензури²⁴. Ставлячи в один «синонімічний» ряд «Тартюфа» Мольєра, «Магомета» Вольтєра (п'єси – жертви консервативної влади) і свого «Карла IX» (який залишається жертвою несвободи і понині), автор пропагує заміну приватної оцінки художнього твору, яка передбачає видатну варіативність бюрократичних суджень, законом Національної Асамблеї, в якому відповідно до вроджених прав людини і громадянських свобод були б чітко прописані ті надзвичайно широкі межі, в яких творець може почувати себе вільно. Відштовхуючись від критичних закидів, виставлених владою його п'єси і, на його думку, спрямованих не на захист моралі, релігії та честі французького народу, а виключно на захист негідних вчинків монарха від громадянських оцінок публіки, він переводить дискусію зі сфери творчості на загальнополітичний рівень, стверджуючи, що вистава є одним із способів опублікування власних думок, не менш важливим за пресу, тож без свободи театру реформаторські потуги Національної Асамблеї враз зійдуть на пси. Так постановка його «Карла IX» у Французькій Комедії стає чи не єдиним можливим доказом руху країни у бік демократичних перетворень.

Перший перехід Революції у «активну» фазу, коли після взяття Бастилії у Парижі на базі політичних угруповань починають формуватися муніципальні органи влади, які, нагло порушуючи закон, привласнюють повноваження лейтенанта поліції та адміністративних ставлеників монарха, Шеньє, як і багато інших театральних діячів, так би мовити, «другого ешелону», інтерпретує на власну користь. Він вважає його свідченням радикального – і остаточного – зламу кодифікованих статутів влади і громадянина, на якому цілком може постати нова театральна продукція, вільна від впливу цензури. 19 липня 1789 р. Шеньє нагло вривається до Французької Комедії зі словами, що відтепер паризькі театри переходять до відання громади, а тому ніщо не заважає колективу одразу ж приступити до постановки його історичної трагедії, яка – принаймні, для нього – очевидно є на часі.

Зустрівши прохолодний прийом від трупи, яка, попри підготовку до перейменування на Театр Нації, продовжує замикатися у статусі «акторів його величності короля», він починає розробляти план цілком революційного штурму редутив Французької Комедії і нейтралізації старорежимної цензури. Новація Шеньє полягає в агресивному залученні публіки до цілеспрямованого тиску на театр, який змушуватиме колектив бодай якось реагувати на його вимоги і не лишатиме шансів на відкладання вибору на потім. 18 серпня повідомлення про рішення театру не ставити п'єсу в репертуар через цензурні міркування з'являються у пресі²⁵, 19 серпня під час вистави глядачі починають голосно вимагати постановки «Карла IX», а з ярусів по залі розкидають листівки зі «Зверненням до добрих патріотів», в якому стверджується, що ця політична і патріотична трагедія «викликає ненависть до фанатизму, деспотизму, аристократії та громадянської війни», а її постановці шкодять вороги міністра Некера, «рятівника Франції», які бояться невидічних для них історично-художніх аналогій²⁶.

Глядачів закликають прибирати собі роль королівських радників і самим видавати театру накази – прийом, за якого воля небагатьох перетворюється на бажання маси, характерний для Революції. Його очевидну софістичну природу «розкусити» нескладно²⁷, втім, маневр досягає мети. Вже наступного дня делегація акторів Французької Комедії, які не можуть самостійно прийняти рішення щодо майбутнього «Карла IX», адже за будь-якого розвитку ситуації зазнають болісної поразки (зігравши п'єсу – порушать цензурну волю монарха, відмовивши в постановці – стануть жертвами натовпу), приходять за порадою до мера Парижа. Той, попри відразу до п'єси, яка посилює політичну нестабільність і громадське напруження, не наважується проголосити її заборону. Він рекомендує акторам звернутися до паризьких депутатів; вони діють колегіально і тому здатні приймати непрості рішення: «колективна відповідальність позбавляє відповідальності»²⁸, і це, звісно, не може не тішити.

Актори викладають непросту ситуацію з «Карлом IX» на засіданні Комуни того ж дня²⁹, а депутати, у свою чергу, запрошують до слова драматурга, відкриваючи шлях публічному зіткненню «офіційних» революційних установ з театральнo-художньою проблематикою (вона ще не раз підніматиметься на рівень високих національних зацікавлень, найвизначнішим випадком тут є, без сумніву, проголошення свободи театрів, ініційоване іншим драматургом – Лагарпом). У своєму виступі перед Комуною, який відбувається 23 серпня, Шеньє міцно дотримується

логіки, визначеної у есе «Про свободу театру у Франції»: стверджує, що театр і преса є тотожними засобами вираження громадянської позиції, рівнозначними елементами свободи слова, які потрібно захищати, і черговий раз відкидає міркування щодо небезпеки масових збурень, які може викликати постановка його п'єси, адже вони є меншим злом, ніж приватні «оціночні» обмеження громадянських свобод рішеннями цензорів, які наближають тиранію. Шеньє справедливо стверджує, що депутатам, розглядаючи випадок «Карла IX», не варто зупинятися на мистецьких якостях трагедії – лише на недосконалих «цензурних» аспектах. Втім, не втрачає нагоди продемонструвати парадоксальну доцільність п'єси навіть прихильникам монархії, викрутивши її політичний смисл у «вірнопідданому» ключі: виступи проти тиранії та аристократії тут поєднано з апологетикою ліберальної діяльності Людовика XVI і його уряду, які мусять асоціюватися не з жорстокостями Карла IX, а з реформами Генріха IV, до якого французи плекають дещо ідилічні почуття³⁰.

За результатами почутого Комуна визначає трьох депутатів для розгляду п'єси на предмет її можливої постановки³¹, виправдовуючи необхідність попереднього аналізу художнього твору, яка і для них відгонить цензурою, необхідністю збереження суспільного ладу. Поки комісії визначають рівень «шкідливості» «Карла IX», Шеньє виступає з кількома новими публіцистичними атаками на цензуру, які, загалом повторюючи ті самі тези, закріплюють його позиції як борця за свободу і першого революційного драматурга³². Слід відзначити, що його стратегія досягнення сценічного втілення «Карла IX» виглядає вкрай ефективно, а аргументи на користь постановки – непереможними. Шеньє максимально звужує сферу дискусії щодо цензури, аксіоматично визначаючи тотожність театру, преси, слова і думки. Відтак, цілком мирні і розумні пропозиції опонентів щодо впровадження формули попереднього контролю за театром заради досягнення позитивних цілей забезпечення суспільного спокою і миру перетворюються на автоматичний символ тиранічних утисків громадянських свобод, які неможливо толерувати.

«Динаміка» депутатського аналізу драматичного твору, хай нам про неї відомо і небагато³³, дещо нагадує процес цензурування «Весілля Фігаро», в якому грубі репресивні загострення-заборони відтіняє невимовна впевненість у загальній перемозі автора над опонентами. За нових обставин позитивний настрій підтримують вже не салонні читання та половинчасті рішення «театральних» чиновників, а передовсім регулярні появи на сценах паризьких театрів інших творів, заборонених за Старого Режиму (наочно ствердження відсутності цензури)³⁴, і загальне «спрямування» суспільства на протест. Щоправда, «Карлу IX» доводиться чекати прем'єри довше за інших: трагедія, визначена «публіцистичною» волею свого автора унікальним драматичним твором, який відповідає високому духу Революції, втрапляє між двох форм контролю, викликаючи очікуване і вкрай негативне ставлення від консерваторів-монархістів, які формально втрачають свою владу, і водночас дуже обережні реакції новообраних депутатів муніципальної ради, які, попри фактично необмежені повноваження, не бажають її постановки – через страхи «поховати» стабільність.

Шеньє доводиться чекати чергового кривавого вибуху паризького невдоволення, на фоні якого міркування про суспільну небезпеку «Карла IX» починають

выглядати абсурдно. Події 5–6 жовтня штовхають драматурга до «королівських акторів» з новою агресивною вимогою розпочати роботу над п'єсою. 12 жовтня контроль за Французькою Комедією остаточно переходить від радників монарха до депутатів і їх рішення про дозвіл «Карла IX» формально набуває чинності. Щоправда, вже наступного дня делегація паризького округу Карм успішно вимагає призупинення роботи над постановкою³⁵. Ненадовго. Чергове звернення Шеньє до депутатів³⁶ і протест «рідного» округу Кордельєрів³⁷, в якому він є секретарем, повертають трагедію в репертуар. Зрештою, 4 листопада 1789 р. «Карл IX» таки з'являється на сцені. Збори з прем'єри сягають рекордних 5018 ліврів³⁸. Хтось у залі вигукує, що п'єса має називатися «Школа Королів» – і задоволений Шеньє оперативно змінює підзаголовок, реагуючи на вимогу Революції³⁹.

Символічне «наближення» історичної трагедії до знаменитого твору Бомарше – а про бажання такого порівняння опосередковано свідчать регулярні апеляції Шеньє до цензора Сюара – одразу по прем'єрі в афористичній формі підсумовує Дантон, стверджуючи: «Як Фігаро вбив дворянство, Карл IX вбиває монархію»⁴⁰. Втім, попри ідейну близькість обох драматичних творів позиціям Революції, несхожість стратегій їх просування до глядача не викликає жодного сумніву. Звісно, спільних рис також вистачає; за бажанням однією з них можна заважити, наприклад, використання високоморального приводу добродійності для спонукання театру продовжувати грати вже поставлену п'єсу⁴¹. Або збереження в міркуваннях автора фігури впливового патрона, що допомагатиме подолати глухий опір цензури: «кандидатами» на цю престижну роль тепер стають вже не аристократичні монарха, а політичні лідери – той-таки Дантон чи Мірабо, з яким Шеньє підтримуватиме добрі стосунки і надалі⁴². І все ж, контакти театру і влади зазнають набагато ґрунтовнішої трансформації, ніж банальна заміна аристократа на революціонера як «пробивну» силу театральної постановки: за нових обставин роль кожної конкретної особи в цьому процесі стає, за великим рахунком, незначною, рудиментарною.

Маємо справу з парадоксом Революції. Головна і найперша зміна, яку вона привносить у суспільне життя, полягає у появі формалізованих можливостей для прояву індивідуальної громадянської свободи – попередньо їх пов'язано виключно з високою діяльністю Генеральних Штатів і виражено у вільному поіменному депутатському голосуванні, а потім оперативно поширено ще й на інші сфери людської діяльності. Однак, таке посилення ролі кожної конкретної особи у визначенні власної долі, неприпустиме за Старого Режиму, не приводить до вивільнення абсолютно усіх громадянських потенціалів – головним наслідком руйнування традиційної станової організації суспільства стає максимальне збільшення впливу людської маси і її «фізичних» потужностей тиску на всі процеси без виключення. «Диригентами» масштабних рухів суспільного неспокою, що змітають будь-які перешкоди на своєму шляху, можуть бути і конкретні політики, і громадські діячі (якобінці і Робесп'єр вибудовують свою політичну кар'єру саме на таких надзвичайно майстерних маніпуляціях), однак їх роль видається скоріше посередницькою. Колишня «механістична» простота використання привілею, згідно з яким, переконавши аристократа допомогти у певній справі, можна було очікувати саме на його самостійні вчинки, які дають результат, зникає. І випадок Шеньє прекрас-

но демонструє появу нових масових форм тиску на владу – через крик глядачів у залі, голосування депутатів у парламенті, рішення політичних клубів у збунтованому окрузі. Їх ініційовано однією особою – драматургом, праглим досягти дозволу на постановку своєї трагедії, однак втілено виключно завдяки юрбі.

Зі зміною традиційного ексклюзивно-аристократичного «агента впливу» на більш демократичний і масовий, у стратегію боротьби з адміністративним спротивом влади очікувано впроваджується й інша визначальна новація, яка дозволяє регулювати саме прояви колективної непокори і незадоволення, ефективно скеровуючи їх у потрібне драматургу русло. Йдеться про заміщення провідної форми контактів автора з владою і суспільством. Революція відмовляється від старорежимної «камерності» дружнього слова-вмовляння, яким намагається подолати цензурний опір високоповажний і пристойний драматург, апелюючи до інтелекту свого співрозмовника у світській бесіді, граючи епістолярним жанром у приватних листах до патрона, чиновника чи колеги-драматурга, на користь агресивності публіцистики, яка орієнтує авторське висловлювання – надруковане і розповсюджене – на максимально широке коло читачів, універсальну аудиторію, безпосередньо не знайому ні з драматургом, ні з п'єсою, ні з театром та навіть художньою проблематикою взагалі.

Культура спілкування і поведіння у вишуканому товаристві, яка апріорі вважається необхідними умовами для допущення драматурга, що має надію працювати в елітарній Французькій Комедії, на шлях подолання цензурних перепон вкрай кодифікованого Старого Режиму, за нових обставин лише шкодить перетворенню слова на якісний інструмент тиску: революційна преса, свобода якої була гарантована монархом для того, щоб надати суспільству шанс обмірковувати установчі проблеми національного співжиття, що потребують нагального вирішення, представляє вигідні можливості передовсім для закидів, не позначених вишуканістю і етикетом, і швидко перетворюється на спосіб досягнення приватних – іноді ніщих – цілей, лише помежованих турботою про національне політичне благо. Більш драматурга, якому не дають можливості побачити поставленою своєю п'єсою через монаршо-релігійне неприйняття її достоїнств, стає елементом інтересу збунтованих мас, спраглих до конфлікту; відтак міркування Шеньє щодо драматургії як способу ствердження громадянської позиції та необхідно-безконтрольного елемента досягнення свободи отримують додаткові «виконавські» потужності. Театральна проблематика проростає наріжним елементом вибухонебезпечного політичного життя – і саме цим долає консервативну цензуру. Публічна заборона вистав відтепер лише слугує посиленню виступів проти монарха і стає більш небезпечною за їх дозвіл, а власне прем'єра «Карла IX» за нових обставин виглядає скоріше на констатацію Революції, аніж на мистецьку подію – максимально ускладнений процес її сценічного втілення перетворює трагедію на визначне суспільно-політичне явище, до якого неможливо ставитися критично, адже ніхто не критикує щойно проголошену Декларацію прав людини і громадянина.

Однак сформульоване нами перед початком аналізу шляхів досягнення постановок «Весілля Фігаро» і «Карла IX» запитання все ще лишається без відповіді. Попри активне і вправне використання публіцистичних засобів, представлених революційною свободою, скликанням Генеральних Штатів і посиленням політич-

ної активності парижан, Шеньє не виглядає на повноцінного і самотнього автора новітньої стратегії завоювання народної популярності та професійного успіху, що приходить до нього ще до появи його історичної трагедії на сцені. Сфокусувавшись на двох визначальних особливостях нового способу тиску драматурга на владу – залученні агресивних реакцій суспільства і використання для цього засобів друкованого слова, – спробуємо знайти в гуманітарній діяльності Старого Режиму ті аналоги, якими Шеньє та інші автори, що прийшли після нього, надихалися для створення власних ефективних «пробивних» метод.

АДВОКАТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВОЛЬТЕРА. ТЕАТРАЛЬНИЙ ВИМІР?

Виведення конфлікту пересічного громадянина і налаштованої на репресію влади на територію широкого суспільного обговорення завдяки засобам масової інформації бачимо передовсім у адвокатських практиках, які розробляють і починають активно використовувати у другій половині XVIII ст. головню для досягнення перегляду очевидно несправедливих і вкрай жорстоких судових рішень, звинувачені – і страчені, – за якими безправні французи цілком очікувано не мають жодної можливості постояти за себе, довівши консервативним парламентарям, які відають судочинством і демонстративно практикують архаїчні слідчі алгоритми, власну невинність. Зіставлення фігур адвоката, визначально спрямованого на слідування праву, а отже, сталій державницькій традиції, і драматурга, що він своєю творчістю так чи інакше, але відкриває нове й незвідане, пориваючи з нею, на перший погляд, здається не зовсім адекватним і переконливим. Однак при ближчому розгляді, хіба пересічний старорежимний автор, який мусить самотужки здобувати цензурний дозвіл на постановку власного твору і маневрувати між інтересами влади і мистецтва, не є „офіційним” захисником власного твору?

Сферу права і театру стягує в одне ціле не лише символічна спільність завдань, які стоять перед юристом і драматургом, а ще й цілком конкретна постать Вольтера – унікальної особистості, філософа, просвітителя, письменника, історика, непересічного драматурга, а також вельми самотнього і талановитого адвоката, який, за власним зізнанням, зробленим наприкінці життя, був гордий саме тим, що Бог створив його для поважної адвокатської роботи⁴³. Зрештою, саме Вольтер, силований непереборним бажанням добутися відновлення справедливості, розробив ті оригінальні методи захисту упосліджених судом громадян, про які щойно йшлося.

Не будемо докладно зупинятися на розгляді судових справ, за які він брався протягом життя: від 1758 р., коли філософ оселився у своєму маєтку на кордоні зі Швейцарією й почав активно займатися адвокатурою, і до його наглої смерті у Парижі за двадцять років по тому їх набралось з кілька десятків – попри поважний вік і очевидні «негоди» здоров'я, він приділяв їм першочергову увагу і зусилля, активно цікавлячись французьким судочинством, яке все ще користувалося тортурами і відмовляло підозрюваним у об'єктивному досудовому слідстві. Скажемо лише, що найбільш помітними випадками, за які брався філософ-просвітник і робота над якими, власне, й принесла йому загальнонаціональну славу палкого захисника зневаженої справедливості та поважне ставлення професійних юристів, стали справи, в яких банальна кримінальна історія поєднувалася з відверто

бездарними слідчими діями поліції та вузьколобістю міркувань суддів, які своїм апіорі жорстоким і ангажованим ставленням до підозрюваного – «іншого» віросповідання або філософськими поглядами – намагалися не звершити чесне правосуддя, але передовсім посилити власний «позасудовий» вплив на життя місцевої громади, непосвяченої в огидні деталі справи.

Історія тулузького протестанта Жана Каласа, страченого 10 березня 1762 р. за абсурдним звинуваченням в умисному вбивстві сина, який цілком очевидно наклав на себе руки; випадок протестантської родини Сірвенів, нагло і бездоказово переслідуваних за вбивство дочки, яка нібито зібралася повернутися до католицизму; зрештою, показовий процес проти 19-річного дворянина Лабарра, публічно і витребенькувано замученого 1 липня 1766 р. за традиційною вкрай жорстокою середньовічною процедурою після того, як його було визнано винним у святотатстві, чи не головним доказом якого став знайдений у нього томик філософських творів – першочергову правозахисну увагу Вольтера привертають саме екстремальні історії, в яких не лише «адвокат», але й «філософ» може знайти поживу для міркувань щодо сучасних французьких звичаїв і порядків, запропонувавши поруч з докладним аналізом конкретної справи ще й програму прогресивних реформ, які гармонізуватимуть життя країни.

Подібні «загальні» міркування виходять у професійного філософа-просвітника набагато краще за банальне слідування юридичній процедурі, в якій він, попри свої видатні таланти, все ж почувається не надто вправно і впевнено, часто гублячись у нормативно-правових тонкощах французького законодавства, про що свідчать його відносні неспіхи у «камерних» процесах, які не мають загальнонаціонального розголосу. Відтак, Вольтер цілком логічно переводить свою адвокатську діяльність на рейки видатної публічності, щоб в умовах вигідної суспільної дискусії якнайкраще проявити свої риторичні таланти, і, орієнтуючись саме на ці міркування, витворює алгоритми організації захисту обвинуваченого, а якщо точніше – пошуку справедливості щодо вже скараної особи.

Процедури, обрані ним для досягнення успіху, можна виразити у трьох послідовних стадіях, цілеспрямоване і якісне виконання яких майже завжди дозволяє досягати позитивного результату і якщо не завершувати справу безумовним виправданням жертви судової помилки, то, принаймні, максимально наближувати проблемний випадок до повторного апеляційного розгляду, під час якого записані архівні документи вже самі промовлятимуть на користь закатованих, а судді, позбавлені необхідності нашвидкуруч відновити справедливість, щоб заспокоїти громадян жорстокою ефективністю закону, зможуть з холодною головою переглянути обставини забутої справи й самим побачити та визнати недосконалість прийнятого рішення, на яку раніше вони свідомо закривали очі, – через страхи народних бунтів і бажання роздмухуванням релігійного конфлікту відвести суспільну думку подалі від споглядання несправедливості існуючого державного устрою в цілому.

Своїм найпершим завданням після вибору об'єкта захисту Вольтер визначає консолідацію навколо себе інтелектуальної, фінансово-економічної та привілейовано-потужної групи однодумців, яка, з одного боку, підтримуватиме його правову боротьбу порадами, слухними зауваженнями, пошуком історичних

алюзій та моніторингом загальнополітичної ситуації у її зв'язку з конкретною судовою справою, а з іншого – і це є вкрай важливим для Вольтера – ширитиме через салонну бесіду і власні кола спілкування його думки щодо розглядуваної справи та, власне кажучи, інформацію про те, що він, знаменитий філософ-просвітник, взявся за захист чергової жертви судової помилки. Слід зазначити, що реалізація цього пункту програми для Вольтера не викликає серйозних труднощів; вона проходить головню каналами приватного листування, а у нього налічуються феноменальні 1385⁴⁴ більш-менш регулярних кореспондентів, які являють собою інтелектуальний цвіт Європи.

Після того, як поважна публіка виявляється «інфікованою» інтересом до нової адвокатської звитяги Вольтера, він переводить дискусію з «елітної» салонної сфери на нижчий і ширший рівень друкованого слова, ознайомлення з яким доступне практично кожному громадянину. Публікуючи докладні «Мемуари» щодо кожної з голосних справ, які він розглядає, Вольтер перетворює сухий правовий жанр, побудований на викладі аргументів та доказів, на вигідну, цікаву і захоплюючу публіцистику, інтелектуально-напружений привабливий твір, в якому поруч з обов'язковим докладним аналізом правових аспектів справи представлено ще й художньо довершене змалювання позитивної для незаконно засудженого версії подій, а також наведено достатньо ризиковані філософські міркування – в цьому, власне, й полягає оригінальна перевага вузькоспеціалізованих правових «Мемуарів» для Вольтера, адже, будучи абсолютно легітимізованим Старим Режимом жанром, вони дозволяють йому безболісно «ввести» проблематику Просвітництва, до якої влада ставиться надзвичайно обережно, у традиційно консервативну сферу, призначену для ствердження категорично про-владних інтелектуальних позицій, і тим самим до певної міри «узаконити» її.

Зрештою, коли підживлення високого салонного інтересу до забутої справи, створюючи потужний інтелектуальний пресинг на владу, і поширення друком трагічної історії невинно засудженого⁴⁵, додаючи до нього ще й позитивний суспільний тиск, приводять до бажаного рішення судового органу про прийняття апеляції до розгляду, Вольтер тихо і скромно відходить на другий план. Не маючи, так би мовити, «ліцензії» на виступи в суді, він передає ґрунтовно підготовлені ним матеріали і розроблені стратегії захисту, частково вже виражені на письмі, професійному законнику, який, власне, і завершує третій етап адвокатської «програми» – визначально важливого для всієї затії формального виправдання жертви «системи»; виправдання, яке в суспільній свідомості фактично вже здійснено видатним філософським і літературним талантом визнаного майстра.

Схожість «технологій» досягнення справедливості щодо несправедливо засудженої особи і несправедливо засудженої п'єси доволі очевидна. Та чи було відомо Шеньє про адвокатську діяльність Вольтера? Питання виглядає суто риторичним. Автор «Карла IX» не дарма згадує в своїх записках, спрямованих на боротьбу з цензурою, марудне перешкоджання постановці «Магомета». Воно засвідчує його захоплену обізнаність не лише з творчістю, але й з життєвим і професійним шляхом видатного француза. Докази цього знаходимо і в період наполеонівської реакції, коли драматург, виступаючи з віршованим «Посланням манам Вольтера»⁴⁶, промовистим панегіриком втраченій Францією свободі, розміщує себе поруч із

знаменитим філософом-просвітником – це надзвичайно критичне висловлювання про наполеонівську владу кладе край його добрим стосункам з імператором і вкидає автора у художньо-політичну немилість⁴⁷, а сучасників остаточно стверджує на думці, що творчість «революціонера» цілком логічно вплітається в традицію просвітницької літератури⁴⁸.

Звісно, адвокатська практика Вольтера все одно може здаватися другорядною і не надто показною сферою його діяльності, щоб привертати першочергову увагу молодого драматурга, навіть захопленого видатними творцями національної культури. Однак справа Каласа – перший випадок публічного вольтерівського правозахисного досвіду – таки дійсно переводить філософа в розряд широковідомих на національному рівні особистостей, до якого за допомогою – і саме правовою – звертаються не лише освічені й фінансово забезпечені громадяни, що вбачають у факті привернення уваги знаменитого сучасника додатковий козир для втілення власних амбіцій, але й неписьменні, цілком пересічні французи, які перебувають у стані граничного відчаю і для яких він видається останнім шансом на спасіння.

З іншого боку, методи активного залучення публіки до сфери, яка традиційно вважається максимально кодифікованою і замкненою у процедурах, що біжать публічності, використовує також і Бомарше, про символічний зв'язок якого з Шеньє ми згадували неодноразово: йому також одного разу доводиться зіграти роль адвоката, виступивши на власний захист у боротьбі із суддею Гьозманом, розвінчуючи його ниці закиди засобами друкованого слова. За головну мету своєї юридичної апеляції, яка під назвою «Мемуарів» регулярно виходить друком у 1773–1774 рр., він ставить переконування у власній правоті і невинності саме громадськості, її поважний і консолідований тиск повинен нейтралізувати «корпоративні» міркування парламентарів і відмовити їх від заздальгідь сформованого негативного ставлення до його справи – на користь об'єктивного вивчення усіх її обставин; і успішно ладнає з цим завданням – його «Мемуари», як і у Вольтера, більше нагадують привабливі художньо-публіцистичні твори, вони користуються настільки видатною популярністю, що своїм масштабним розголосом навіть впливають на сценічну долю «Севільського цирюльника»⁴⁹.

Залишається відповісти ще на одне запитання. Як ж перспективи відкрилися перед новим методом організації публічного суспільного тиску на владу з метою опротестування суперечливих «театральних» рішень після тріумфу «Карла IX»? Можемо побачити його ефективне використання самим Шеньє під час поновлення «Карла IX» в репертуарі з нагоди святкування першої річниці взяття Бастилії – попри бажання трупи Французької Комедії, якій представниками монарха формально все ще заборонено виконувати п'єсу; також свідоме «проявлення» галузевої дискусії у пресі задля максимального розвінчування позицій супротивника яскраво помітне під час законодавчого проголошення свободи театрів, ініційованої Лагарпом, дописувачем і своєрідним паризьким «секретарем» Вольтера, який брав участь в його адвокатській діяльності, і, як бачимо, ефективно засвоїв уроки вчителя: у доповіді парламентської комісії Лашапелє з приводу лібералізації театральної справи згадано виключно публіцистичні аргументи драматурга. А ще – і це вже не надто успішний приклад, що дозволяє оглянути «межі» нової технології тиску, – у марних спробах драматурга і політика Олімпії де Гуж до-

сягти постановки своїх п'єс на головній сцені країни, переконавши суспільство в їх «корисності» Революції, не меншій, ніж «Карл IX», і zarazом спровокувавши черговий вибух невдоволення акторами Французької Комедії⁵⁰; її невдача засвідчує одну революційну істину – у випадку, коли бажання митця, навіть ефектно оформлені у публічні закиди й голосні лозунги, не співпадають з установчими бажаннями натовпу (а Олімпія де Гуж, аболіціоніст і борець за зрівняння жінок і чоловіків у правах, очевидно, випереджає час мінімум на століття), вони не дають результату⁵¹.

Зрештою, попри кілька гострих суспільно-художніх вибухів, спровокованих новою «технологією» і назавжди «вписаних» в історію театру Революції, використання тиску друкованого слова з метою подолання консервативних заборон видається доволі незначним і нетривалим. Метод не набуває поширення, адже попри широке апелювання до маси потребує високоінтелектуального і стратегічно вивіреного виконання, а до того ж у вправних руках може бути хитро обернений навіть проти революційної адміністрації – і цим викликає тривогу в нових політичних еліт. По приході до влади якобінців, які, попри формальну підтримку громадянських свобод, фактично відроджують цензуру і перетворюють театр на елемент патріотичного виховання і художнього підживлення «бійцівських» настроїв громадян, «опротестування» рішень чиновників і посадовців за допомогою публічної демонстрації їх несправедливості очікувано сходиться на пси. До речі, так само, як і зникає процедура захисту підозрюваного під час судового розгляду – за терору її скасовують як непотрібну деталь юридичної конструкції, що залишилася від гнилого і віджилого Старого Режиму: у новому суспільстві, сформованому Революцією, адвокат є апіорі непотрібним, оскільки порушником може бути лише порушник – судової помилки чи неправедного обвинувачення, особливо у державній зраді, просто не існує. Відтак, вже у 1793 р. контакти драматургів і влади повертаються до старорежимного алгоритму, яскраво представленого у випадку «Весілля Фігаро» Бомарше, виражаючись у пошуках патрона і виконання визначеною владою процедури символічних вмовлянь. Щоправда, відтепер ці дії позбавляються аристократично-салонної вишуканості високого слова, набуваючи, натомість, дещо брутального і навіть плебейського акценту, не відзначеного толерантністю, збиваючись на агресивні кляузні записки, сповнені ненависті⁵².

А втім, технологія залучення театром засобів масової інформації до формування толерантної суспільної думки щодо твору мистецтва і подальшого використання консолідованого тиску громади на владу для реалізації оригінальних художніх проєктів нікуди не зникає. Власне, навіть якщо нівелювати її політичний аспект, пов'язаний боротьбою з цензурою та іншими адміністративними обмеженнями творчості, а залишити виключно «рекламну» складову, обмежившись аналізом формальних повідомлень про оригінальну і нетипову художню подію, поява яких обґрунтовується виробничою потребою «організації» потенційного глядача, то все одно вплив цього методу на функціонування і еволюцію театральної справи неможливо переоцінити. Активно запроваджений у перші роки Революції, а потім трохи призабутий, він буде проявляти себе і надалі, у XIX ст. найяскравіше виразившись цілеспрямованим «пресовим» поширенням знань про новаторські театральні шукання романтика Віктора Гюґо⁵³ і натураліста Андре Антуана⁵⁴, сві-

домих потужних можливостей друкованого слова. Годі й говорити про вплив «технології» на сферу культури у ХХ ст. І тим більше ХХІ ст., в епоху стрімкого розвитку ще й електронних ЗМІ, перенасичення життєвого простору інформаційним шумом: без попереднього анонсу розваги чи видовища і подальшого закріплення думки про них у публічній сфері неможливо уявити жодної театральної події – ані в Франції, ані в Україні.

Розгляд революційно-просвітницьких «витоків» цього масштабного процесу дозволяє вибудувати промовисту «історичну перспективу» дієвих контактів митця, влади і суспільства, в яких автор не виступає жертвою – об'єктом адміністративного утиску, а навпаки – активним гравцем. Також він надає шанс дещо під іншим кутом поглянути на динамічний розвиток «високого» французького театру саме як виду мистецтва, що максимально залежить від глядача, без фізичної присутності і матеріальної підтримки якого є банально неможливим. Політико-ідеологічний і економічний злам Старого Режиму, на якому активно проявляються нові форми «спілкування» театру і суспільства, є яскравим майданчиком для першого випробування «ринкових» практик реагування художнього колективу, орієнтованого передовсім на плекання культури, традиційно не пов'язаної комерцією, на потреби демократичної публіки, але водночас і місцем для розбудови планів «виховання» глядача у відповідності саме до художніх стратегій театру. Поглиблене вивчення цього питання надає шанс для розуміння ще й складної природи виробничих стосунків у театральному підприємстві, в яких тема «театр і влада» проявляється на більш делікатному рівні зіткнення творчо-адміністративних потенціалів членів трупи.

¹ Грунтовні ліберальні зрушення культурної сфери, здійснені головно у 1789–1791 рр., є тим центральним епізодом історії Революції, на який звертають увагу абсолютно всі автори, незалежно від специфіки їх театрознавчих зацікавлень. Див.: **Berthier Patrick**. Le théâtre au XIXe siècle. – Paris: Presses Universitaires de France, Que sais-je?, 1986. – 128 p., **Bianchi Serge**. Le théâtre de temps nouveaux// L'Etat de la France pendant la Révolution 1789–1799. Sous la direction de Vouelle Michel. – Paris: Editions la Découverte, 1988. – P. 149–150, **Gengembre Gérard**. Le théâtre français au 19^e siècle (1789–1900). – Paris: Armand Colin, 1999. – P. 12–16.

² Див.: **Озюф Мона**. Революционный праздник: 1789–1799. – Москва: Языки славянской культуры, 2003, а також **Frantz Pierre**. Théâtre et fêtes de la Révolution// Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours / Sous la direction de Jacqueline de Jomaron. – Paris : Armand Colin, 1992. – P. 505–532.

³ Див.: **Emmet Kennedy, Marie-Laurence Netter, James P. McGregor, Mark V. Olsen**. Theatre, Opera and Audiences in Revolutionary Paris: Analysis and Repertory. – Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1996. – 414 p. та **Leroy Dominique**. Histoire des arts du spectacle en France. Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale. – Paris: Editions de l'Harmattan, 1990. – 392 p. Загалом, прихильне ставлення до театру Революції проявляють передовсім радянські театрознавці. Див. напр.: **Державин Константин**. Театр французской революции. 1789 – 1799. – Москва, Ленинград: Искусство, 1937. – 312 с.; **Дмитрова Людмила**. 3 історії всесвітнього театру. Підручна книга. – Державне видавництво України, 1929. – С. 333–338.

⁴ Див.: **Friedland Paul**. Political Actors: Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution. – Cornell University Press, 2003. – 351 p., **Maslan Susan**. Revolutionary Acts: Theater, Democracy, and the French Revolution. – Parallax, John Hopkins University Press, 2005. – 288 p.

⁵ **Petitfrère Claude**. 1784. Le Scandale du «Mariage de Figaro». Prélude à la Révolution française? – Bruxelles: Editions Complexe, 1999. – 256 p.

⁶ Перші «звитяги» Революції, пов'язані із захопленням і руйнуванням Бастилії, дуже тривожать Бомарше, адже навпроти в'язниці він збудував свій масток, якому загрожують гучні народні ви-

ступи і святкування. **Beaumarchais M. de.** Une lettre (1789)// Bulletin de la société de l'histoire du théâtre. – №1. – 1902. – P. 136–137. Прем'єра «Злочинної матері», заключного «епізоду» трилогії про Фігаро, відбувається 26 червня 1792 р. в театрі Марє, аж ніяк не на провідній сцені, і «оминає» успіх і у критики, і у публіки. **Welschinger Henri.** Le Théâtre de la Révolution 1789–1799. Avec documents inédits. – Paris: Charavay frères éditeurs, 1881. – P. 6. Зрештою, тимчасово покинувши Францію, виконуючи урядове завдання, він офіційно визнається за «емігранта» і не має можливості повернутися на батьківщину до 1796 р., його майно конфіскують, а родину ув'язнюють.

⁷ Див. про постановку «Весілля Фігаро»: **Loménie Louis de.** Beaumarchais et son temps : études sur la société en France au XVIIIe siècle d'après des documents inédits. – Paris : Michel Lévy Frères, 1858. – Т. II. – P. 293–357.

⁸ **Mémoires de Fleury** de la Comédie Française publiés par J.B.P. Lafitte. – Paris : Adolphe Delahays, 1847. – Première série (1757–1789). – P. 320.

⁹ Loménie Louis de... – Т. II. – P. 295.

¹⁰ Там само. – P. 294.

¹¹ Там само. – P. 300.

¹² Заместителю начальника полиции// **Бомарше.** Избранные произведения. – Москва: Художественная литература, 1966. – Т. II. Проза. – С. 460–461.

¹³ У маєтку графа Водрєя у Женевільє наприкінці вересня 1783 р.

¹⁴ Petitfrère Claude... – P. 7.

¹⁵ Mémoires de Fleury... – P. 323.

¹⁶ **Blanc Olivier.** L'amour à Paris au temps de Louis XVI. – Paris : Perrin, 2002. – P. 112.

¹⁷ Втім, у художньому плані вибір Луїзи Контаг був надзвичайно вдалим і вигідним – на думку сучасників, вона зіграла прекрасно, ствердивши свій статус зірки паризької сцени.

¹⁸ Petitfrère Claude... – P. 190.

¹⁹ Издателям «Журналь де Пари»// Бомарше... – С. 469–473.

²⁰ Бомарше ув'язнюють за образу брата короля графа Прованського.

²¹ Під час революційної дискусії щодо лібералізації театральної справи. **Réponse aux observations pour les Comédiens Français.** – Paris, 1791. – P. 42–43.

²² Драматург Блен де Сенмор стверджує, що Шеньє вкрав його сюжет, переробив його на «Аземіру» і зіграв у Французькій Комедії 14 лютого 1785 р. Про це і про конфліктну постановку «Карла IX» див.: **Brown Gregory S.** A field of honor: writers, court culture and public theater in French literary life from Racine to the Revolution. – Columbia University Press, 2007. – [Цит. 2008, 7 червня]. – Доступний з: <<http://www.gutenberg-e.org/brg01/print/brg08.pdf>> – 66 р.

²³ **Васильєв С.** Питання організації театральної справи у французькій суспільній думці напередодні Революції: феномен «Зошитів скарг і нарікань» 1789 р.// Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. – Вип. I. – К.: ВПП «Компас», 2007. – С. 69–74.

²⁴ **Chénier Marie-Joseph de.** De la liberté du théâtre en France. – Paris, 1789. – 46 p.

²⁵ «Патріот франсе» від 18 серпня стверджує, що поліція примушує театр відмовитись від «Карла IX», наступного дня він друкує «Звернення до патріотів». **Actes de la Commune** de Paris pendant la Révolution. – Paris: Cerf, 1894-1899. – Т. I. – P. 294.

²⁶ **Croisi du.** Adresse aux bons patriotes. – Paris : 19 aout 1789.

²⁷ «Прохання публіки – це прохання кількох осіб, кабали в театрах останнім часом лише зросли», з сумом стверджує мер Парижа Сильвен Байї. **Mémoires de Bailly.** Avec une notice sur sa vie, des notes et des éclaircissements historiques par MM. Berville et Barrière. – Paris : Baudouin frères, 1822. – Т. II. – P. 286.

²⁸ Там само. – P. 287.

²⁹ Actes de la Commune... – Т. I. – P. 284–286.

³⁰ **Chénier Marie-Joseph de.** Discours prononcé devant les représentants de la Commune// Théâtre de la Révolution ou le choix de pièces de théâtre qui ont fait sensation pendant la période révolutionnaire. – Paris: Garnier frères, 1877. – P. 99–100.

³¹ Actes de la Commune... – Т. I. – P. 321. Депутати підтверджують свій вибір через кілька днів, 25 серпня. Actes de la Commune... – Т. I. – P. 295, 335.

³² Одразу по засіданні Комуни 23 серпня Шеньє друкує свій виступ, а також написане за місяць до цього «Викриття інквізиторів думки» і стверджує необхідність скасування цензури у листі до

«Журналь де Парі» від 27 серпня 1789 р. **Chénier Marie-Joseph de**. Dénonciation des inquisiteurs de la pensée. – Paris : La Grange libraire, 1789. – 64 р.

³³ Загалом, лише побіжна згадка самого Шеньє: «комісія депутатів Комуни дійшла висновку, що п'єса не може бути забороненою». **Chénier Marie-Joseph de**. Adresse aux soixante districts de Paris. – octobre 1789. – P. 2.

³⁴ **Hallays-Dabo Victor**. Histoire de la censure théâtrale en France. – Paris : E. Dentu, 1862. – P. 146.

³⁵ Actes de la Commune... – Т. II. – P. 281, 286–287.

³⁶ «Звернення Марі-Жозефа Шеньє до шістдесяти округів Парижу». Chénier Marie-Joseph de. Adresse aux soixante... – 7 р.

³⁷ Actes de la Commune... – Т. II. – P. 286–287.

³⁸ Державин Константин... – С. 67–68.

³⁹ Шеньє зберіг для історії ім'я цього громадянина – пан Момене, паризький негодіант. **Chénier Marie-Joseph de**. Epître aux manes de Voltaire// Théâtre de la Révolution ou le choix de pièces de théâtre qui ont fait sensation pendant la période révolutionnaire... – P. 136.

⁴⁰ **Guitton Edouard**. Chénier Marie-Joseph de// Dictionnaire Napoleon. – Paris: Librairie Artheme Fayard, 1999. – Т. I. – P. 434–435, Дмитрова Людмила... – С. 334–335.

⁴¹ Бомарше агітує Французьку Комедію передати збори 50-ї вистави «Весілля Фігаро» нужденним, те саме пропонує їй зробити й Шеньє, щоб відзначити 25-ту виставу «Карла IX». Brown Gregory... – P. 19.

⁴² Сучасники впізнають його серед глядачів, які голосно вимагають прем'єри «Карла IX» 19 серпня. Там само. – P. 16. Випадок з конфліктним поверненням п'єси в афішу Французької Комедії в середині 1790 р. також стає результатом їх спільних дій. **Boizi de**. Considerations importantes sur ce qui se passe depuis quelque temps au prétendu Théâtre de la Nation et particulièrement sur les persécutions exercées contre Talma. – Paris : 15 aout, 1790. – 23 р.

⁴³ **Bijaoui Rémy**. Voltaire avocat : Calas, Sirven et autres affaires. – Paris : Éditions Tallandier, 1994. – 219 р. Автор докладно розглядає всі справи, за які брався Вольтер, і методи, які він при цьому використовував.

⁴⁴ **Roche Daniel**. Les Républicains des lettres: Gens de culture et Lumières au XVIIIe siècle. – Paris: Librairie Arthème Fayard, 1988. – P. 297.

⁴⁵ Вольтер намагається будувати «Мемуари» виключно на фактах і не відходити ні на йоту від істини, однак заради благої цілі часто використовує ефектні художні перебільшення.

⁴⁶ Chénier Marie-Joseph de. Epître aux manes de Voltaire... – P. 133–139.

⁴⁷ Guitton Edouard... – P. 434.

⁴⁸ **Robert D. Ch.** Préface de l'éditeur// Chénier Marie-Joseph Oeuvres. – Paris: Firmin Didot, 1826. – Т. I. – P. 1.

⁴⁹ **Арґамонов С. Д.** Проза Бомарше// Бомарше... – С. 5–32.

⁵⁰ **Les Comédiens demasques**, ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie Française pour se faire jouer. – Paris : Imprimerie de la Comédie Française, 1790. – 58 р.

⁵¹ **Dupront Alphonse**. Qu'est-ce que les Lumières? – Paris: Gallimard, 1996. – P. 65.

⁵² Welschinger Henri... – P. 20–22.

⁵³ **Ubersfeld Anne**. Le Roi et le Bouffon. Etude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839. Edition revue. – Paris: Librairie José Corti, 2001. – 852 р.

⁵⁴ **Антуан Андре**. Дневники директора театра: 1887–1906. Свободный театр, Одеон, Театр Антуана. – Москва–Ленинград: Искусство, 1939.

Катерина ЮДОВА-РОМАНОВА

ПИТАННЯ ТВОРЧО-ОРГАНІЗАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ МУНІЦИПАЛЬНИХ ТЕАТРІВ КИЄВА

У статті коротко проаналізовано стан і характеристики організаційно-творчої діяльності театрів Києва на сучасному етапі. Подано коротку історичну довідку про них. Особливу увагу приділено їх матеріально-технічному забезпеченню.

The state and characteristics of organizational – creative activities of the Kiev theatres at the modern stage is being analyzed and a short historical review as to their activities has been presented in the article. Special attention paid to their logistics.

Київ був осередком театрального життя ще за часів Київської Русі, адже вже на фресках Софійського собору, збудованого за князювання Ярослава Мудрого (перша половина XI ст.), що збереглися донині, зображено виступи професійних потішників – скоморохів¹. Київ, як і інші середньовічні міста, притягав до себе цих вчорашніх гострословів і танцюристів. У Німеччині їх називали шпільманами, на півдні Франції – гістріонами, у Польщі – франтами, у Болгарії – кукерами². Натомість зародження елементів театрального мистецтва пов'язано з обрядовими іграми мімічного характеру, які виникли ще на ранніх стадіях розвитку суспільних відносин і зберігалися впродовж віків. У землеробських народів, до яких належали і прашури українців, мімічні ігри входили до складу свят, присвячених умираючим та воскресяючим богам родючості.

Історію українського театру як виду мистецтва, обов'язковими складовими якого є драматургія, сценічне мистецтво та глядач, сучасне театрознавство починає відраховувати з початку XVII ст.

Київ протягом усіх віків, розвиваючись як політичний та адміністративний центр, залишався і культурним осередком слов'янських, а затим і українського народів. У 10–30-х роках XVII ст. семінаристи Братської та Лаврської шкіл виконували публічно сценічні твори. Перший в Україні вищий навчальний заклад – Києво-Могилянський колегіум, який у 1701 році одержав статус академії, став осередком театрального життя. У 1789–90 рр. в одному з флігелів Маріїнського палацу влаштовувались публічні театральні вистави³. Міська влада схвально ставилась до створення театрів, вбачаючи в них не тільки атрибут престижу культурного центру, але й комерційну вигоду як від платника податків.

Межа XIX–XX сторіч – дуже важливий етап у житті Києва, оскільки саме тоді сформувався його неповторний образ. У цей період відбувався бурхливий розвиток Києва. Так, якщо у 1806 році в місті мешкало 27,2 тис. осіб, у 1850 році – 50 тис., у 1897 році – 247,7 тис., то у 1913 році населення Києва становило 626 тис.

осіб⁴. Київ першої половини XIX ст. вже був третім за кількістю населення містом Російської імперії. Наприкінці XVIII – початку XIX ст. на території України з'явилися перші міські театри. Найстарший з них був збудований у Харкові в 1789 році. У 1804–1806 рр. було збудовано дерев'яне приміщення першого Миського театру в Києві, в якому з 1806 року виступали пересувні приватні трупи⁵.

«До середини XIX сторіччя у Києві вже склалася певна театральна традиція, а театральні сезони поступово набували «статусу» бажаної та очікуваної суспільної події. І хоча театр ще не усвідомлювався як мистецтво, художнє явище, він починав відігравати особливу, перш за все культурно-просвітницьку роль у суспільному житті міста»⁶. Тому київська адміністрація вирішила коштами міста (близько 100 тис. карбованців сріблом) збудувати приміщення на 850 місць для другого миського кам'яного театру, який відкрився 2 жовтня 1856 року. Згодом, у 1866 році театр став отримувати урядову субсидію з миського бюджету на утримання будівлі та трупи. Субсидіювання миських театрів владою стало традицією, яка і зараз допомагає їм здійснювати свої інституційні завдання.

Запропонований маленький екскурс в історію київської театральної традиції слугує літописним матеріалом для творчо-організаційного аналізу сьогоденної театральної ситуації в столиці, що і є **метою** даної роботи. **Об'єктом** дослідження стали театральні-видовищні заклади культури, які знаходяться у підпорядкуванні Головного управління культури і мистецтв міста Києва. Таких у сезоні 2005–2006 років було 18, а саме:

1. Київський академічний театр драми та комедії на лівому березі Дніпра.
2. Київський академічний молодий театр.
3. Київський академічний драматичний театр на Подолі.
4. Київський академічний театр оперети.
5. Київський академічний театр українського фольклору «Берегиня».
6. Київський академічний театр юного глядача на Липках.
7. Київський академічний театр ляльок.
8. Київський експериментальний театр «Золоті ворота».
9. Український малий драматичний театр.
10. Майстерня театального мистецтва «Сузір'я».
11. Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей і юнацтва.
12. Київський театр «Вільна сцена».
13. Циганський музично-драматичний театр «Романс».
14. Київський державний театр маріонеток.
15. Київська мала опера.
16. Київський міський театр ляльок.
17. Київський державний театр «Колесо».
18. Муніципальний театр «Київ».

Маючи на меті порівняти та схарактеризувати діяльність цих театрів, не можна не зауважити, що, окрім муніципальних театрів, у мистецьку палітру Києва вносять свої яскраві барви ще три театри, що мають статус «національного» і знаходяться в підпорядкуванні Міністерства культури і туризму України: Національна Опера, Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка та На-

ціональний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки. Свій внесок у розвиток соціокультурної ситуації столиці роблять також театральні-видовищні заклади культури, що знаходяться у підпорядкуванні деяких підприємств та навчальних закладів, а також районних відділів культури. Проте ці театри поки залишаються поза межами нашого дослідження.

«Різні речі стають кількісно порівняними лише після того, як вони зведені до однієї й тієї самої єдності. Тільки як вирази однієї й тієї самої єдності вони є однойменними, а отже, співвимірними»⁷. На жаль, зібрану Головним управлінням культури інформацію про діяльність підзвітних йому театрів «сумірною» назвати не можна, адже не існує єдиної форми звітності, яка б дозволяла вільно порівнювати дані. Театрам пропонується у вільній формі, на свій розсуд відповісти на такі питання:

1. Форма власності.
2. Історична довідка.
3. Репертуарний план на наступний рік.
4. Ювілейні дані, які заплановані на наступний рік.
5. Заходи, які заплановані на наступний рік.
6. Склад театру (творчих працівників).
7. Координати керівного складу театру.
8. Стан матеріально-технічної бази.
9. Творчий звіт про роботу театру за останні 10 місяців поточного року.

До речі, у масштабах всієї України аналогічна інформація щорічно збирається відділом театрів Міністерства культури і туризму України, на основі якої створюється інформаційна база даних театрів всієї держави.

У царині українського театального мистецтва *Київський академічний театр оперети* є одним із найстаріших театральних закладів та єдиним театром цього жанру в Україні. Саме тут, у колишньому Троїцькому Народному домі, у 1907 році створено мандрівну українську трупу під орудою М.Садовського, яка стала першим українським стаціонарним театром. На цій сцені грала М.Заньковецька. На посаді завідувача літературною частиною в цьому театрі деякий час працював С.Пеглора. Але цей театр не мав більшого відношення до сучасного театру оперети, ніж будь-яка з українських труп 80–90-х років XIX–XX ст.

У 1934 році на базі акторської трупи пересувного театру музичної комедії під керівництвом Б.Бенедиктова було організовано Київський державний театр музичної комедії. З перших кроків творчі пошуки театру було спрямовано на національний репертуар. У 1966 році театр отримав новий статус і став Київським державним театром оперети. За ці роки було здійснено понад 200 постановок – невід’ємний внесок у театральну-музичну культуру як українського, так і світового мистецтва. Сьогодні в штаті театру 10 народних артистів України, 1 заслужений діяч мистецтв України, 13 заслужених артистів України, 1 заслужений артист Росії, 2 заслужених працівників України.

9 жовтня 2004 року втілилася в життя ідея художнього керівника театру Б.Струтинського – вперше в історії оперети відкрилася камерна сцена «Театр у фойє». Точкою відліку життя новоствореного сценічного майданчика стала оперета Ж.Оффенбаха «Звана вечеря з італійцями», вистава, створена у кращих тради-

ціях європейського салонного мистецтва. Оперета була відзначена критиками і висувалася на премію «Київська пектораль» у номінації «Краща музична вистава». Ця подія засвідчила, що новостворений театральний майданчик дав підґрунтя для цілеспрямованого розвитку найновіших режисерських пошуків. І знову в «Театрі у фойє» – прем'єра. Київський театр оперети та торгова марка «Якобз» – вперше в Україні! – представляють маловідомий для широкого загалу твір Йоганна Баха «Кавова кантата», що є великою просвітницькою місією і дає змогу пізнати творчість композитора з іншого боку – як майстра розважального жанру. За часів Баха з'явилася мода на каву. Надмірно-пристрасне захоплення нею призводило до непередбачуваних наслідків, навіть трагікомічних. За чашечкою кави «Якобз» глядачі, опинившись в атмосфері XVIII ст., можуть послухати чудесну музику, насолодитись прекрасними голосами акторів, помилуватись вишуканими костюмами. І дізнатись про дивні вчинки героїні через її любов до кави...

Радянська влада, розуміючи важливе значення театру для виховання молодого покоління, у 1924 році заснувала під орудою О.І.Соломарського та І.С.Деевої Державний театр для дітей ім. І.Франка, що зараз носить назву «*Київський академічний театр юного глядача на Липках*». Перша прем'єра – «Мауглі» за Р.Кіплінгом – відбулася 8 листопада 1924 року. У різні роки театр носив ім'я І.Франка, М.Горького, Ленінського комсомолу. З 1991 року художній керівник театру – Віктор Гирич. Творчий почерк театру вирізняє знання дитячої психології, вміння вибудовувати вистави таким чином, щоб дитина отримувала від неї сильні емоційні враження, виховувалась у співчутті до інших та потягу до мистецтва. Особливість Театру на Липках у тому, що він задовольняє мистецькі запити трьох категорій глядачів – уперше знайомить з казкою малюків, уводить школярів у світ великої літератури, дарує молоді чарівну атмосферу безпосереднього спілкування з актором. Цей театр уміє поважати і розуміти свого глядача – і малюка, і дорослого.

У 2004 році театру присвоєно звання «академічний». Артистичний склад театру налічує 41 особу, художньо-керівний та художній склад – 23 особи, серед яких – заслужений діяч мистецтв України, два заслужених працівники культури, шестеро заслужених артистів України. Зараз репертуар театру нараховує понад 30 вистав, що репрезентують найдобрішню класичну та сучасну літературу. У театрі постійно триває мистецький пошук, в якому надається перевага сміливим експериментальним роботам, що спрямовані на формування сучасного гуманістичного світогляду підростаючого покоління – майбутнього України.

З ініціативи засновників Київського театру для дітей ім. І.Франка 27 жовтня 1927 року при ньому був заснований найстарший ляльковий театр України – *Київський академічний театр ляльок*. У 1946 році у визволеному Києві відбулась перша післявоєнна вистава театру в приміщенні колишньої кенафи на вул. Ярославів вал, 7. У репертуарі театру є вистави як для дітей, так і для дорослих. Глибоке розуміння сучасного лялькового театру, велика творча культура, яскрава образність та поетичність вирізняють Київський академічний театр ляльок серед інших театрів. Надзвичайно високий рівень акторського складу театру. Трупа театру, яка налічує 17 талановитих високопрофесійних акторів-ляльководів, з них троє заслужених артистів України, дозволяє здійснювати будь-який задум режисера і драматурга. Результатом щоденної наполегливої і напруженої співпраці творчого ко-

лективу театру є широкий репертуар, де представлені кращі здобутки української та світової лялькової драматургії. У діючому репертуарі театру 35 вистав, серед яких – вистави для дітей та вистави для дорослих. Художній керівник-директор театру – заслужений працівник культури України М.І.Петренко.

Майже за півстоліття на київській мапі не з'явилося жодного театру, аж поки з ініціативи міністра культури України С.Безклубенка не було засновано в 1978 році новий російський театр – *Київський академічний театр драми та комедії на лівому березі Дніпра*. Його народження засвідчило невідторні й довгоочікувані демократичні зміни в соціалістичній, тоталітарній державі. На чолі новоствореного колективу став режисер Е.М.Митницький, який і сьогодні є художнім керівником-директором театру.

Перший збір трупи відбувся 7 вересня 1978 року, а перша прем'єра Театру драми і комедії «Высшая точка – любовь» Р.Феденьова була зіграна 21 квітня 1979 року на сцені Республіканського театру ляльок. Аж до 1990 року театр не мав свого стаціонарного приміщення. Тим не менш, труднощі лиш загартували молодий колектив однодумців, дозволили ствердитись у правоті та необхідності нового, вільного, полемічного стилю спілкування театру та публіки. За даними опитування експертів у 2004 році за художнім рівнем репертуару серед київських театрів Театр драми і комедії на лівому березі Дніпра посідає перше місце серед муніципальних театрів та друге після Національного драматичного театру ім. Івана Франка серед усіх театрів столиці⁸.

З 1990 року Театр драми та комедії працює у приміщенні колишнього кінотеатру «Космос», що розташований на київському Лівобережжі. 21 грудня 1990 року виставою «Я завжди твоя наречена» за О.Іоселіані відбулося офіційне відкриття приміщення Театру на лівому березі Дніпра. Незабаром київська міська влада планує розпочати будівництво другої черги приміщення театру. Вже погоджено і затверджено сучасний модерний архітектурний проект, що разом із існуючою будівлею театру утворить гармонійний ансамбль. Така розбудова має на меті створення ще однієї великої сцени і однієї камерної. У театрі паралельно функціонують велика сцена (основна) і мала сцена – так званій «Театр у фойє» (1990 р.) – перший камерний ігровий майданчик у тогочасному Києві. Склад театру: творчі працівники – 57 осіб, з них 19 мають почесні звання. У 2002 році театру присвоєно звання «академічного» на відзнаку вагомого культурного внеску в мистецьке життя столиці та держави.

Загалом, слід відзначити безперечну суспільну користь діяльності театру не тільки в контексті української культури, але й європейської. Вистава «Ромео і Джульєтта» (реж. з.д.м. О.Лісовець, худ. І.Несміянов) була визнана кращою київською виставою 2006 року і відзначена найпрестижнішою театральною премією, запровадженою в Україні, – «Київською пектораллю». Також лауреатами цієї премії стали режисер Олексій Лісовець («Краща режисерська робота»), актори театру Ахтем Сейтаблаєв («Краща чоловіча роль») та Ольга Лук'яненко («Кращий акторський дебют»). Мистецький внесок у розвиток культури незалежної держави, вплив на формування свідомості молодого покоління, підвищення рівня театральної культури столиці – саме так театр визначає свою місію в сучасному соціокультурному процесі.

У 1979 році за Постановою Ради Міністрів та Наказом Міністерства культури УРСР було засновано *Київський академічний молодий театр*, який тоді отримав назву «Київський Молодіжний музично-драматичний театр». Створення першого професійного театру для молоді стало справжньою мистецькою подією. Сцена театру перетворилася на творчу лабораторію для молодих фахівців – режисерів, художників, акторів. Уже перші вистави виявили широкий діапазон творчих можливостей колективу. Театр здобув визнання яскравою, незвичайною формою художнього вирішення театрального дійства, гостротою проблем, свіжістю поглядів на життя і мистецтво. Свій перший сезон театр відкрив 26 квітня 1980 року прем'єрою вистави «...З весною я до тебе повернусь!» за п'єсою О.Казанцева у постановці головного режисера театру О.Заболотного. Мета створення театру та його художні принципи визначилися вже самою назвою – «Молодіжний». Творча молодь (випускники КДІТМ ім. І.К.Карпенка-Карого) була основою колективу і репертуар театру був зорієнтований на потреби насамперед молодіжної аудиторії. Прем'єри ставали справжньою подією у мистецькому житті столиці і завжди демонстрували незвичайний новаторський підхід в їх вирішенні. А легендарна вистава Молодіжного театру «За двома зайцями» у постановці режисера В.Шулакова з талановитими молодими акторами в головних ролях – Тамарою Яценко та Ярославом Гаврилюком – стала найпопулярнішою виставою Молодіжного театру. Вона лишається й дотепер його «візитною карткою» і незмінно має аншлаги, незважаючи на те, що на сцені Молодого гралася понад 750 разів.

У 1995 р. Київський Молодіжний театр був перейменований на «Молодий театр» на честь видатного українського режисера-реформатора Леся Курбаса, який у 20-х роках минулого століття заснував «Молодий театр» у тому ж приміщенні, на Прорізній, 17, де нині виходять на кін актори вже сучасного «Молодого», намагаючись дотримуватись тих засад і принципів, які сформулював і втілював у мистецтві геніальний Лесь Курбас.

У грудні 1996 р. «Молодий театр» очолив молодий талановитий режисер, заслужений діяч мистецтв України С.Мойсеєв. Наразі треба відзначити, що за свою історію театр випустив понад 90 вистав, у результаті чого склався оригінальний, самобутній колектив, у полі зору якого знаходиться як класична драматургія, так і твори сучасних українських і зарубіжних авторів. На сьогодні трупі Молодого театру складають 44 актори, з них 4 народних артисти України, 10 заслужених артистів України. За останні роки театр здобув славу провідного столичного закладу культури. Щороку Київський Молодий театр має численні номінації і здобуває нагороди від «Київської пекторалі». Молодий театр продовжує свою репертуарну політику, розпочату в попередні роки: знайомство глядача із кращими зразками вітчизняної та світової драматургії, а також широке залучення до свого репертуару сучасної автури. Уважне вивчення потреб аудиторії дає підстави вважати, що репертуар Молодого в змозі задовольнити найвибагливіші потреби його численної аудиторії. Театр регулярно проводить опитування глядачів, за результатами яких серед них домінує молодь – 47,29% віком до 21 року⁹. Варто додати, що Молодий театр на сьогодні є фактично єдиним муніципальним театром у Києві, що працює виключно українською мовою (це не стосується лише спільних проектів). Сьогодні репертуарну афішу театру складають 27 вистав. Наприкінці 2002 р. театру

надано статус «академічного», що є яскравим свідченням високого мистецького рівня творчого колективу та його беззаперечним визнанням не лише широкою публікою, а й професійними та владними структурами.

Київський експериментальний театр «Золоті ворота» створено за Наказом Міністерства культури УРСР у 1979 році під назвою Театр поезії Укрконцерту. Згодом Театр поезії було перейменовано на Київський театр «Золоті ворота» та передано в підпорядкування до Головного управління культури м. Києва. У 2003 році рішенням Київської міської ради театр було реорганізовано в Київський експериментальний театр «Золоті ворота» шляхом злиття Київського театру «Золоті ворота» та Київського експериментального театру. Нині художній керівник-директор – заслужений діяч мистецтв України, професор В.П.Пацунов. Рівень репертуару театру оцінюється глядачами досить високо (4,21 бали за п'ятибальною шкалою¹⁰) та критиками. Повний склад театру – 28 осіб разом з адміністративно-обслуговуючим персоналом.

Піклуючись про підростаюче покоління киян – майбутніх театралів, на початку 80-х років у столиці було створено два театри для дітей – у 1981 році, як філію Державного театру ляльок було засновано *Київський міський театр ляльок* та у 1982 році – Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей і юнацтва. Перший у 1983 році він отримав статус самостійного із назвою «Київський міський театр ляльок». За роки свого існування театр ствердив своє прагнення до високого професіоналізму у володінні лялькою, ставлячи своїм завданням зближення культур різних народів. Митці театру неодноразово зверталися у своїх виставах до елементів національного колориту – українського, киргизького, російського, грузинського, естонського, північних народів. На виставах глядачі ознайомилися з кращими творами зарубіжної драматургії. У творчому доробку театру 6 (!) театральних премій «Київська пектораль». Сьогодні театр у розквіті своїх творчих сил. Тут з успіхом співпрацюють і творча молодь, і корифеї-фундатори театру. Художній керівник театру – народний артист України С.Єфремов. Театр працює для дитячої аудиторії, що належить до різних вікових груп: від найменших до найстарших. У складі трупі 19 акторів, середній вік яких 36 років. У штаті один народний артист України, троє заслужених артистів України, один заслужений діяч мистецтв України. У репертуарі театру понад 40 вистав та великі творчі плани на майбутнє.

Історія *Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей і юнацтва* (назва у 1982–1998 рр. – Державний дитячий музичний театр, від 1998 р. – Київський державний музичний театр для дітей і юнацтва, від 2002 р. – академічний, від 2005 р. – Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей і юнацтва) розпочалася 3 червня 1982 р. з Постанови Ради Міністрів УРСР про заснування у Києві Державного дитячого музичного театру. Два роки тривала робота з добору керівних і творчих кадрів новоствореного колективу і підготовка до відкриття театру. У 1985 році відбулося офіційне відкриття першого в Україні, другого на теренах тодішнього СРСР Державного дитячого музичного театру. На сцені Оперної студії Київської консерваторії ім. П.І.Чайковського театр дебютував 1 лютого дитячою фантастичною оперою М.Лисенка «Зима і Весна». Репертуар новоствореного театру було зумовлено творчими орієнтирами колективу на вітчизняну класику, твори сучасних композиторів, написані для дитячої ау-

диторії різного віку, а також першопрочитання. У 1985 році головним режисером театру був М.І.Мерзликін. За два перших сезони титанічної роботи колектив здійснив постановки 13 вистав і в 1988 році мав у репертуарі 10 опер і 10 балетів.

У лютому 1998 р. відбулася реорганізація трьох колективів – відповідно до розпорядження Київської міської державної адміністрації, Державний дитячий музичний театр, Київський театр класичного балету і Київський міський центр мистецтв «Славутич» об'єдналися і було створено Київський державний музичний театр для дітей та юнацтва із базою в приміщенні колишнього «Славутича». На конкурсній основі з двох колективів була створена сильна трупа. У 2002 р. за видатні здобутки у розвитку мистецтва та з нагоди 20-річного ювілею театру було надано статус «академічного».

Сьогодні в репертуарі театру близько 50 вистав (всього ж за роки існування здійснено понад 90 постановок, з яких 40 – першопрочитання) – опер, балетів, мюзиклів, симфонічних та вокально-симфонічних творів для глядачів різного віку, які стали значним внеском у скарбницю національного театрального мистецтва. У складі колективу – оперна (36 осіб) та балетна (68 осіб) трупи, симфонічний оркестр (74 особи), хор (49 осіб) – всього 227 творчих працівників. Серед них двоє народних артистів України, один заслужений діяч мистецтв України, семеро заслужених артистів України, один заслужений працівник культури України. Це високопрофесійні виконавці – випускники консерваторій та хореографічних училищ, молоді артисти та відомі майстри, талант яких розквітнув на сцені театру.

Київський академічний театр українського фольклору «Берегиня» був створений у 1983 році за ініціативою групи фольклористів під керівництвом народного артиста України Миколи Буравського при підтримці Національної спілки композиторів України, Національної спілки письменників України, Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського АН УРСР. З 20 липня 1988 року театр підпорядковано системі Головного управління культури і мистецтв Київської міської державної адміністрації. «Берегиня» – це єдиний в Україні професійний колектив, який займається вивченням та пропагандою автентичного фольклору нашого народу і сценічними засобами відтворює втрачені історичні цінності: народні обряди, звичаї, ритуали як важливі пласти духовної культури нації.

Театр «Берегиня» відтворює та інсценує на високопрофесійному художньому рівні складні зразки фольклорної спадщини, розкриває особливості культурно-історичних традицій українського народу. Створені театром фольклорні дійства відроджують безцінні скарби української національної культури. Пов'язані воедино в програмах «Берегині» слово, пісня, музика, танок експонують найбільш характерні риси українського народу: життєстверджувальний оптимізм, душевну лірику, дотепний гумор. Очолує Київський академічний український театр фольклору «Берегиня» народний артист України, нагороджений грамотою Кабінету Міністрів України, медаллю «Будівничий України», лауреат Міжнародної премії Микола Буравський. Штат театру загалом налічує 71 особу, з них: художньо-керівний склад – 8 осіб, артисти-вокалісти – 21 особа, артисти балету – 12 осіб, артисти оркестру – 8 осіб. У трупі один народний артист України та троє заслужених артистів України. За великі творчі досягнення та вагомий внесок у розвиток української культури у 2004 році театру надано статус «академічного». У реперту-

арі театру 13 фольклорних, музично-драматичних вистав, композицій, містерій та театралізованих дійств і програм.

У 1987 році заслуженим артистом України Віталієм Малаховим – незмінним директором-художнім керівником – було засновано спочатку як театр-студію державний *Київський академічний драматичний театр на Подолі*. Група театру від витоків створювалась як духовна спільнота творчих однодумців, дружна артистична сім'я з високим професійним рівнем, як оригінальний, талановитий колектив, в якому домінує режисерська «малахівська» константа – самоцінність театрального дійства, оригінальний стиль, витончений смак, гостре відчуття межі між правдою і фальшко в поєднанні з буянням артистизму та майстерності, без порно та «чорнухи», без вульгарної актуальності. За свідченням 16,67% опитаних у 2004 році експертів-критиків Театр на Подолі має найкращий репертуар серед всіх столичних театрів¹¹. У творчому доробку Театру на Подолі понад 60 вистав, а в сьогодиншньому діючому репертуарі – 24. Художньо-керівний персонал театру налічує шість осіб, артистичний – 26. Театр активно готується до роботи на новій сцені та паралельно працює над випуском прем'єр.

За клопотанням Спілки театральних діячів України у квітні 1989 року створено *Український малий драматичний театр*. Мета діяльності театру – відродження української культури, активна пропаганда рідної мови, постановка творів української сучасної та класичної драматургії, першопрочитання драматичних творів українських авторів. Вистави театру йдуть виключно українською мовою. Штатний розклад театру налічує 32 штатні одиниці, з яких 15 творчих працівників.

На хвилі театральної реформи та започаткованого студійного руху в 1988 році було створено *Майстерню театрального мистецтва «Сузір'я»* – перший в Україні ангажементний театр. З моменту заснування і до сьогодні театр очолює художній керівник-директор народний артист України, лауреат літературно-мистецької премії України ім. І.Котляревського О.Кужельний. У виставах театру беруть участь найкращі актори столичних театрів – народні та заслужені артисти України, а також театральна молодь. До постановок вистав залучаються як досить відомі, так і молоді режисери. У репертуарі театру – класичні та сучасні постановки, що йдуть російською та українською мовами. У діючому репертуарі 19 вистав, з них 13 на основній сцені і 6 на мікросцені.

Театрально-видовищний заклад культури *Київський державний театр «Колесо»* починає свою історію з травня 1988 року як госпрозрахунковий театр-студія. Він розташований у старовинному мальовничому куточку Києва – на Андріївському узвозі. На думку фахівців, саме театр «Колесо» став невід'ємною частиною культурної карти міста. Засновник і художній керівник – заслужена артистка України Ірина Кліщевська. Невелика театральна зала (60–70 глядачів), маленьке затишне кафе, своєрідність акторської гри «очі в очі» (відстань між сценою та глядацькою залом менше 2 метрів), оригінальність репертуару, неповторні акторські індивідуальності – все це створює неповторну атмосферу і є причиною постійних аншлагов. Кількісний склад усіх працівників театру «Колесо» становить 47 осіб, творчий склад – 24 особи, з них постійна трупа театру складається з 16 професійних акторів. У діючому репертуарі театру 26 вистав українського класичного репертуару, зарубіжної класики, сучасної драматургії.

Як більшість театрів-студій, що виникли в кінці 80-х років минулого століття як госпрозрахункові, а згодом у формі комунальних закладів культури були прийняті «під крило» Головного управління культури і мистецтв Києва, у листопаді 1989 року режисером та художником Михайлом Яремчиком було засновано *Київський державний театр маріонеток*. За час свого існування театр набув великої популярності в Києві зокрема, в Україні загалом та багатьох країнах світу. Вистави театру отримали високу оцінку критиків і визнання глядачів. В основі творчого пошуку – створення оригінальних вистав для дітей та дорослих за кращими творами світової літератури і українського фольклору. Всі 9 акторів театру мають спеціальну вищу освіту, досконало володіють технікою живлення маріонетки та майстерністю акторської гри. Вистави театру камерні, розраховані на театральний зал місткістю не більше 100 місць (побудований амфітеатром) зі світловим та звуковим оснащенням. За роки існування театром створено 17 вистав.

У грудні 1995 році з метою реалізації державної політики України, зокрема у сфері забезпечення прав представників різних національностей, чинного законодавства України, спрямованого на задоволення етнічної, мовної, культурної та релігійної самобутностей етнічних спільнот, які проживають на її території, сприяння розвитку і підтримки культури ромів України, розпорядженням Київської міської державної адміністрації було створено державне комунальне театральное-концертне підприємство «*Циганський музично-драматичний театр "Романс"*», який і на сьогодні є першим та єдиним циганським професійним театром у державі. З 2003 року відповідно до рішення Київської міської ради театр як комунальний заклад культури отримує часткове фінансування з міського бюджету. Колективом театру здійснено постановки цілого ряду вистав, тематичних концертних програм, творчих вечорів, фестивальних і конкурсних програм. У 2000 р. Головним управлінням культури і мистецтв та театром «Романс» засновано Міжнародний фестиваль циганського мистецтва «Амала», в якому беруть участь десятки професійних, аматорських колективів та виконавців з 12 країн. Фестиваль визнано одним із кращих міжнародних національних заходів, а організаторів за рішенням Комітету міжнародних премій нагороджено орденом Миколи Чудотворця «За примноження добра і миру на землі». У діючому репертуарі театру 8 вистав. У 2006 р. своєю творчу працю, художню майстерність та кращі зразки унікальної культури циганського народу колектив театру подарував понад 70 000 глядачів України і зарубіжжя. Художній керівник-директор – заслужений артист України І.М.Крикунов. У штаті театру – 26 штатних одиниць, серед яких 16 артистичного персоналу (артистів-вокалістів – 4, артистів балету – 8, артистів оркестру – 4) і 4 – художнього персоналу (головний режисер, художник-постановник, художник з освітлення, звукорежисер).

Шляхом злиття Київського театру історичного портрета та Київського театального осередку «Бенефіс» у жовтні 2001 року за рішенням Київської міської ради створено комунальний заклад культури «*Київський театр "Вільна сцена"*». Першою своєю прем'єрою театр заявив про себе як один з найцікавіших театральних колективів столиці – вистава «Горло «SANCTUS» за мотивами новели Е.-Т.-А.Гофмана була представлена на премію «Київська пектораль» у п'яти номінаціях і отримала дві премії. Не маючи у 2001–2005 роках власної сцени, вистави гралися на різних майданчиках міста. Зараз у репертуарі театру 5 вистав. Штат-

ний склад театру – 36 працівників, з яких 14 акторів, їх середній вік 25 років, а 11 з них – нещодавні випускники вузів Києва, Львова, Харкова.

За часів державної незалежності України, на жаль, було створено не так багато театрів, як хотілося б. Проте компромісом у вирішенні цього питання можна вважати рішення про створення в липні 2004 року муніципального театру «Київ» (проте реальне одержання бюджетних коштів і набір трупі стало можливим лише в серпні 2006 року). Соціальною метою такого рішення є «театралізація» нетеатральних районів Києва і створення мережі Малих сцен в 10 районах міста (в кожному районі – Мала сцена театру). Така система покликана урізноманітнити мистецьке життя столиці. Запропонована практика існує в більшості європейських столиць, але поки що не була представлена в Києві повною мірою. Зараз театр працює на двох сценічних майданчиках: на великій сцені клубу СБУ та на малій сцені на Харківському масиві біля станції метро «Вирлиця». Своєю творчістю «Київ» продовжує розвивати українську театральну традицію саме як театр музично-драматичний, який може мати широкий жанровий діапазон вистав: драма, комедія, мюзикл, балет тощо. Театр частково успадкував творчий набуток театру «Четверта стіна», а творчими засновниками театру стали режисери Валерій Неверов (художній керівник, народний артист України) та Анатолій Тихомиров (головний режисер, заслужений артист України). Дольовими учасниками «Муніципального театру "Київ"» є: Головне управління комунальної власності м. Києва (51%) та учасники театру (49%). У штатному розкладі театру 73 особи (25 акторів, з них 10 жінок і 15 чоловіків, художній склад – 16 осіб та музичний гурт «Друга ріка»). Акторський склад театру – це молоді універсальні актори – випускники Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого.

Зараз у репертуарі театру дві діючі вистави за сучасною драматургією. Одна з особливих творчих рис театру, яка надає йому оригінальності, – виділення в пріоритети спрямування на сучасну національну драматургію у виборі репертуару. Саме тому при театрі створено Центр сучасної драматургії, який має на меті роботу з молодими драматургами, організацію сценічних питань п'єс із залученням молодих режисерів і акторів театру. Метою створення Центру є практика апробації і популяризації нових п'єс, яка є не тільки ярмарком драматургії, але й її творчою лабораторією для режисерів та акторів.

Мало хто навіть серед киян-театралів знає, що у серпні 2005 року в Києві було засновано на комунальній власності територіальної громади міста останній на сьогоднішній день театральньо-видовищний заклад культури «Київська мала опера». Театру надано приміщення у колишньому Лук'янівському народному домі Опіки народної тверезості, який згодом став Палацом культури трамвайників на розі Лук'янівської площі та вулиці Дегтярівської, що збудоване у 1902 році за проектом архітектора М.Артинова у псевдоросійському стилі і є пам'яткою архітектури. Художній керівник – народна артистка СРСР, народна артистка України Є.С.Мірошніченко. Поки що склад театру сформовано з 4-х працівників адміністративно-керівного персоналу. Репертуару та творчих заходів поки що немає, оскільки трупа не набрана, а приміщення потребує реконструкції.

Окреслюючи творчий доробок кожного з 18 муніципальних театрів Києва, не можна не зупинитись на їх матеріально-технічному забезпеченні. Намагаючись

піддати аналізу такий аспект їх діяльності, знову ж таки маємо проблему відсутності всеохоплюючої бази даних та критеріїв для її оцінювання. Тому на даному етапі маємо задовольнятися суб'єктивною оцінкою самих керівників театрів щодо матеріально-технічного стану підвідомчих їм закладів та об'єктивним порівнянням такої інформації.

Безумовно, на сьогоднішній день можна погодитись із твердженням керівництва **Київського академічного театру ляльок**, що після урочистого відкриття 19 грудня 2005 року Президентом України В.А.Ющенком та Київським міським головою О.О.Омельченком нового спеціально спроектованого приміщення «стан матеріально-технічної бази театру відповідає вимогам до театральних-видовищних закладів культури. Нова будівля відповідає усім сучасним вимогам». Отже, можна відзначити, що відмінний матеріально-технічний стан театру позитивно впливає на стабільне виконання та перевиконання прийнятих на себе зобов'язань як творчого, так і фінансового характеру.

Починаючи з 2000 року здійснюється поетапний капітальний та комплексний ремонт приміщень **Київського академічного Молодого театру**: ремонт та реконструкція великої зали на 400 місць, малої зали на 80 місць, гримерних та цехів, головного фасаду, даху, фойє тощо. Здійснюючи впродовж років роботи з покращення приміщення театру, колектив не припинив своєї плідної творчої діяльності, не змінив адреси, до якої звикли глядачі. Колектив планує і надалі, не зупиняючи творчого процесу, покращувати обслуговування глядачів та організацію власної роботи – поряд із встановленням пожежної сигналізації та пожежеводогасіння, ремонтом стін фасаду із заміною вікон ведуться роботи з виготовлення проекту добудови приміщення, в якому планують влаштувати художньо-декораційний цех, склад декорацій, костюмерний цех та адміністративні приміщення.

Стан матеріально-технічної бази **Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра** оцінюється директором-розпорядником В.А. Авдєєнком на сьогодні як незадовільний. З цим твердженням можна погодитись, оскільки наведені докази здаються обґрунтованими, тим більш, якщо пригадати, що в квітні цього року в театрі за дивних обставин трапилася пожежа. «Після переобладнання приміщення кінотеатру «Космос» в театральне приміщення минуло 16 років, – зазначається в інформаційній довідці 2006 року. – За цей час все технічне обладнання (освітлювальна та звукова апаратура, сценічне обладнання, автотранспорт і т. д.) амортизоване на 150% і потребує його заміни. Умови для роботи працівників театру, особливо творчого складу, в приміщеннях театру не відповідають ніяким нормам виробничої санітарії, техніки безпеки та охорони праці. Початок будівництва другої черги приміщення театру затянулось на 15 років. У цьому році завершиться виготовлення документації на будівництво приміщень та малої сцени. На 2007–2009 рр. потрібні великі кошти на це будівництво».

Вкликає стурбованість також стан матеріально-технічної бази **Київської оперети**, адже «стан приміщення – аварійний (80% аварійності відповідно до технічних експертів 2006 року); освітлювальна та звукова апаратура застаріла, зношена, потребує повної реконструкції, поновлення, заміни. При невисокій середній вартості квитка в 15,7 грн середній відсоток наповненості зали 60%, що

дає театру можливість отримувати власні надходження у розмірі 1771,5 тис. грн та трансферти з бюджету 3910,1 тис. грн (дані за 9 місяців 2006 року).

Упродовж багатьох років **Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей і юнацтва** не мав власної сцени – за часів створення було виділено лише приміщення репетиційної бази. Натомість колектив виступав майже на всіх театральних майданчиках міста. Лише у 1997 році театру було вирішено надати приміщення в центрі Подолу на Контрактовій площі у споруді, збудованій у 30-ті роки ХХ ст. як Будинок профспілок працівників харчової промисловості. У березні 1998 року відбулось відкриття власної сцени театру. У листопаді 1998 р. після косметичного ремонту та облаштування оркестрової ями театр розпочав новий сезон в оновленому приміщенні колишнього палацу культури з глядачевою залом на 421 місце. Сьогодні стан матеріально-технічної бази театру потребує значних капіталовкладень, адже, за свідченням керівництва театру, «електромережі, сантехнічні комунікації, електроосвітлювальне обладнання знаходяться в незадовільному стані (пульт управління «Зося» амортизований, запасні частини до нього вже не виробляються); звукове обладнання у задовільному стані, але потребує заміни на сучасне; приміщення театру потребує капітального ремонту». За цих умов театр продовжує працювати в режимі 5 вистав на тиждень при заповненні зали на ранкових виставах 67,4%, вечірніх – 21,4 та середній вартості одного відвідування – 4,90 грн.

Один із небагатьох колишніх театрів-студій **Майстерня театального мистецтва «Сузір'я»** має в цілому задовільний стан приміщення та матеріально-технічної бази. Вистави демонструються одночасно на двох сценічних майданчиках: на основній – «великій» сцені, що розрахована на 80 місць, та на мікросцені – на 21 місце. Приміщення, в якому театр працює, – пам'ятка історії та архітектури. Будинок, що був зведений на початку минулого сторіччя (1908 рік), належав українському поміщику Леонідові Родзянко. Інтер'єри приміщення виконано в стилі модерн. Дбайливо збережено атмосферу минулих століть, затишок, вишуканість, камерність театру роблять його одним з найулюбленіших місць відпочинку киян і гостей міста. Зали театру повні (основна сцена 79% наповненості зали, мала – 83%), вистави викликають цікавість як глядачів, так і представників ЗМІ. Вартість квитків від 25 до 40 гривень, середня вартість квитка – 33 грн. Однак при цьому, як зазначається в інформаційній базі даних, «освітлювальна та звукова апаратура застаріла та не відповідає вимогам часу, тож потребує оновлення».

Аналогічна ситуація склалася і в **Київському державному театрі маріонеток** – маючи приміщення з глядацькою залом на 53 місця в задовільному стані, освітлювальна та звукова апаратура театру потребує оновлення. Керівництво **Київського академічного театру юного глядача на Липках** теж скаржиться, що «освітлювальне обладнання зношене на 71%; звукове обладнання має знос 25%».

Стан приміщення **Київського державного театру «Колесо»** завдяки щорічному проведенню поточних і капітальних ремонтів придатний для використання. Будівля театру має 2 поверхи, збудована у 1885 році, місткість залу театру 60 місць. Показники відвідування досить високі – 93%, при середній ціні одного відвідування 33,74 грн. Досить скромною як для театральньо-видовищного закладу культури є вартість освітлювальної апаратури – 35 тис. грн та звукової – 16,2 тис. грн.

Не має повноцінної великої стаціонарної площадки колектив **Київського театру «Вільна сцена»**, а лише експериментальну студійну сцену на 20 глядацьких місць, яку власними зусиллями колектив створив у січні 2006 року на базі репетиційної площадки.

Київський академічний драматичний театр на Подолі, маючи непогані планово-фінансові показники щодо своєї діяльності (середній відсоток заповнення зали – 70%, середня вартість квитка – 18,09 грн), працює в орендованому приміщенні із залом на 100 місць, яке не має фойє, гардеробу та туалетних кімнат. Через це не має можливості модернізувати та переобладнати матеріально-технічну базу. Проте в порівнянні з театрами «Золоті ворота», «Ромен», Українським малим драматичним та іншими Театр на Подолі знаходиться у більш виграшному становищі, оскільки має перспективу – його нові приміщення вже на стадії будівництва та реконструкції.

Типові проблеми роботи київських театрів не обминули і **Київський міський театр ляльок** – театр не має власного приміщення, стан орендованого приміщення знаходиться у задовільному стані, але потребує ремонту, а «освітлювальна та звукова апаратура потребує модернізації».

Не має власної сценічної площадки і **Київський експериментальний театр «Золоті ворота»** (має офісне приміщення). Приміщення для прокату вистав орендується в новозбудованому Київському академічному театрі ляльок.

На жаль, **Український малий драматичний театр** належить до переліку київських театрів, що не мають свого власного приміщення, орендуючи в будинку культури «Київметробуду». Залежність від орендодавців ускладнює творчо-організаційну діяльність колективу та б'є по його кишені. Так, у 2006 році орендодавець підвищив орендну плату для театру та зменшив кількість часу на показ вистав. Незважаючи на це, Український малий драматичний театр працює без збитків, творчо, цікаво, на високому художньому рівні, що підтверджено багатьма позитивними відгуками в пресі та на радіо.

Київський академічний театр українського фольклору «Берегиня» орендує приміщення колишнього кінотеатру «Десна», яке свого часу було переобладнано під театр. Воно не відповідає вимогам для проведення повноцінних вистав: зал на 120 місць не має вентиляції, сцена дуже мала, система освітлення та звукове оснащення застарілі та потребують оновлення, навіть немає гардеробу та гримерних для артистів. Такий стан приміщення змушує колектив 90% своїх вистав показувати на виїзді. Натомість театр звертався до Міністерства культури і туризму України із проханням будівництва нового приміщення театру на лівому березі Дніпра, що стало б окрасою для столиці України, а творчий колектив мав би змогу працювати систематично на стаціонарі.

14 років **Циганський музично-драматичний театр «Романс»** працює на базі Палацу культури ВАТ «Більшовик» з концертною залом на 500 місць. Театр не має власного приміщення, що викликає певні труднощі творчо-організаційного характеру при проведенні концертних програм, спектаклів та репетицій. Театр не має власної освітлювальної апаратури, що, в свою чергу, не дає можливості проведення концертних програм та спектаклів на високому художньому рівні. Матеріально-технічна база театру поповнюється як коштами самого театру, так і з державного бюджету, а також шляхом передачі майна від ГУКіМ.

На сьогоднішній день не має власного приміщення **Муніципальний театр «Київ»**, тому змушений орендувати зали під репетиції та вистави. Освітлювальна та звукова апаратура теж відсутня.

Коротко оглянувши різні ракурси театрального життя Києва – історичні, театрознавчі, організаційно-економічні, – можна дійти висновку, що в столиці на сьогоднішній момент існують різнопланові за творчим спрямуванням театри, значне місце серед яких займають ті, що підпорядковано Головному управлінню культури і мистецтв. Саме вони значною мірою створюють культурно-мистецьке обличчя Києва. Зазначимо, що проблема наявності театральних приміщень поступово вирішується міською владою, і театри, які своєю творчістю довели власну спроможність задовольняти потреби публіки, свою необхідність існування на театральній мапі Києва, отримують фінансову підтримку від міста, у першу чергу у вигляді надання приміщень та виділення трансфертів. На жаль, хотілося б, щоб така практика була більш динамічною та фінансово обґрунтованою.

Як свідчить аналіз матеріально-технічної бази міських театрів, найболючішою з проблем внутрішньотеатральної діяльності є стан освітлювальної та звукової апаратури. Розгляд цього питання свідчить, що жоден з театрів не в змозі самостійно її вирішувати, адже тут потрібен комплексний підхід – від виробництва вітчизняної театральної апаратури або створення механізму її закупівлі для театрів державою на конкурсній основі за кордоном, проведення тематичних виставок на кшталт такої, що було організовано з 14 липня по 13 серпня 2006 року в Парижі – *Le Grand Répertoire Machines de Spectacle*. На ній було представлено на огляд глядачів та фахівців усі останні досягнення в галузі техніки і технологій театрального та циркового виробництва від різноманітних балончиків з безалергійними засобами створення запахів до катапульти для стрільнян фортепіано.

¹ Театры Киева // Киев. Энциклопедический справочник. – 2-е изд. – К.: Гл. ред. УРЭ, 1985. – С. 604.

² История зарубежного театра. Ч. I. Театр западной Европы от античности до Просвещения: Учеб. пособие для культ.-просвет. и театр. училищ и ин-тов культуры / Под ред. Г.Н. Бояджиева, А.Г. Образцовой. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1981. – 336 с. – С. 81.

³ Мариинский дворец // Киев. Энциклопедический справочник. – 2-е изд. – К.: Гл. ред. УРЭ, 1985. – С. 376.

⁴ **Рибаків М.О.** Невідомі та маловідомі сторінки історії Києва. – К.: Кий, 1997. – 370 с. – С. 183, 191, 194.

⁵ **Бернадська Г.** Київський міський театр (до історії організаційних форм) // Актуальні проблеми організації театральної справи: Темат. зб. наук. пр. / Київ. держ. Ін.-т театрального мистецтва ім. І.К. Карпенка-Карого; Під керівництвом та за ред. І.Д. Безгіна. – К.: 1994. – С. 87–95. – С. 88–89.

⁶ Там само. – С. 89.

⁷ **Маркс К.** Капитал. Критика политической экономии // Сочинения. – Т. 23. – 2-е изд. – М.: Гос. изд. политич. лит.-ры, 1960. – 907 с. – С. 58-59.

⁸ **Безгін І.Д., Семашко О.М., Юдова-Романова К.В.** Глядач і театр: соціодинаміка взаємовідносин. – К.: ВВП Компас, 2006. – 368 с. – С. 79, 103, 365.

⁹ Там само. – С. 252.

¹⁰ Там само. – С. 282.

¹¹ Там само. – С. 313.

Ростислав ГРОМАДСЬКИЙ

УПРАВЛІННЯ ТЕАТРАЛЬНОЮ СПРАВОЮ У ФІНЛЯНДІЇ

У запропонованій статті розглядаються проблеми управління театральною справою у контексті організаційної структури національної культурної політики. Розгляд перерахованих аспектів дозволить нам з'ясувати головні тенденції, які відбуваються у Фінляндії, дадуть змогу оцінити реалістичність використання фінської моделі для України, переглянути існуючі підходи у застосуванні цієї моделі на практиці.

In offered article problems of management by theatrical business in a context of organizational structure of a national cultural policy are considered. Consideration of the listed aspects will allow us to find out the main tendencies which occur in Finland, really will enable to estimate uses of the Finnish model for Ukraine to reconsider existing approaches in application of this model in practice.

Законодавче поле у галузі культури в Україні, порівняно з іншими європейськими державами, досить широке і специфіковане по окремих галузях і питаннях. В основу його покладено положення Конституції України та Основ законодавства про культуру. Воно охоплює численні закони та нормативно-правові акти, ухвалені Верховною Радою України (понад 300), постанови Кабінету Міністрів України, Укази Президента України, постанови, рішення та інструкції відповідних міністерств і відомств, рішення органів місцевого самоврядування.

Нормативна база в галузі культури ще досі перебуває на стадії формування та вдосконалення. Саме тому з об'єктивних причин воно доволі строкате, а в багатьох моментах суперечливе і мінливе. Поряд із новими підходами, що віддзеркалюють сучасну систему ринкових відносин у демократичній державі, законодавство в галузі культури містить багато елементів колишньої адміністративної системи, в якій держава мала необмежену монополію на прийняття рішень щодо культурної політики¹.

У розвинених країнах ресурсний потенціал культури формувався з різним ступенем інтенсивності за обов'язкової участі держави. Уже на постіндустріальній стадії споживачі послуг культури одержують їх переважно на платній основі.

Західними культурологами було окреслено три типи культурної політики в сучасному світі:

- управлінську (авторитарну);
- регулятивну;
- демократичну.

Перший тип, на їхню думку, характерний головним чином для країн третього світу, другий – для країн Заходу, а третій, демократичний – для країн колишнього СРСР.

Враховуючи вищезгадане, варто окреслити західноєвропейські моделі підтримки культури. Ось деякі з них. Центральні органи влади мають право фінансувати будь-яку культурну програму – регіональну, муніципальну. Проте лише не більше ніж 50% від загальної вартості цієї програми. Решту коштів повинна забезпечити місцева влада, фонди, корпорації, меценати. При цьому не чути жодних нарікань щодо обмежень автономії та ураженого самолюбства місцевої влади та організацій.

На сьогодні зі 160 незалежних держав 58 прийняли юридичні норми, які засновані на федеративних принципах. У Німеччині, наприклад, *«Закон про культуру»*, відповідно до адміністративно-територіального устрою країни видають тільки землі, а бунди – ні, там навіть не існує федерального міністерства культури. Сьогодні витрати на культуру у федеральному бюджеті Німеччини становлять близько 1,8%, у бюджеті земель – 41%. У Швейцарії культура, за винятком охорони історичної спадщини, є турботою лише місцевої влади.

У деяких країнах для культури з'явився так званий «внесок вивезення», який став провокувати активність інших фінансових джерел. При цьому уряд виділяє для реалізації будь-якого проекту рівно 33,4% його вартості – тобто близько 1/3, тим самим заохочуючи учасників взяти на себе решту 2/3. Існує ще один спосіб асигнувань на культуру з боку держави – «внесок на подальший прогрес», мета якого у виявленні і стимулюванні екстраординарних робіт, які мають загальнонаціональне та міжнародне значення. Таким чином, з'являється впевненість в собі та підкріплюються амбіції місцевих діячів культури, які отримують шанс пробитися на національний рівень, навіть з глибокої провінції.

Цікаво відзначити забезпеченість населення Європи театрами (у розрахунку на 1 млн мешканців). В Австрії цей показник дорівнює 24, у Швеції – 13,6, у Франції – 9,6, у Великобританії – 8,9, в Японії – 8,7, в Італії – 5,9.

Існує ще навіть така схема – якщо місцева влада обіцяє сприяти будь-якому значущому культурному починанню, то уряд лише «долучається» до нього і лише допомагає місцевій владі у фінансуванні, а не підміняє її.

Доволі часто застосовується метод під назвою *«довжина руки»* – гроші виділяє влада, а розподілом займаються незалежні від неї колегіальні органи або *«оцінка рівного»* – наприклад, робити оцінку праці художника можуть тільки самі художники, а у прийнятті рішення щодо субсидії повинні брати участь самі діячі культури. Зазначені методи можна охарактеризувати таким чином: влада лише долучається до культурних проектів, а не ініціює їх.

Для порівняння частка видатків на фінансування культури і мистецтва у структурі державних видатків у 2002 році склала: у Швеції – 4,8%, у Данії – 4%, у Фінляндії – 3,6%, у Норвегії – 3,6%, в Україні – 0,3%. Хоча відповідно до статті 23 «Основ законодавства України про культуру» від 14 лютого 1992 року (зі змінами, внесеними протягом наступних років) держава гарантує кошти на розвиток культури і мистецтва не менше 8% від національного доходу країни. Однак з моменту прийняття цієї норми частка витрат на культуру і мистецтво в структурі ВВП не тільки не зросла відповідно до вимог законодавства, а й значно скоротилася².

Варто зазначити, що протягом останніх років відбувається значний перерозподіл навантаження між державними і місцевими бюджетами у фінансуванні куль-

тури. У західноєвропейських країнах частка видатків на культуру на місцевому рівні менша, за винятком Польщі. Так, в Угорщині співвідношення між видатками на культуру і мистецтво становить 75 до 25 відсотків, у Словенії – 67 до 33, у Болгарії – 58 до 42, в Естонії – 56 до 44, у Франції – 52 до 48, у Латвії – 50 до 50, у Фінляндії – 49 до 51, у Португалії – 47 до 53, у Швеції – 47 до 53, у Нідерландах – 32 до 68, у Федеративній Швейцарії – 21 до 79³.

Попри відносно великий обсяг і широту законодавчого поля в галузі культури, відчутні прогалини в цій сфері. Окремі галузі права залишаються поза межами законодавчого регулювання. Не прийняті досі або довгий час не поновлюються окремі галузеві закони: закон про мову, про державні соціальні стандарти у сфері культурних послуг, закон про концертно-гастрольну діяльність, закон про виконавські види мистецтва, про неприбуткові організації в галузі культури, про громадські форми контролю, про охорону об'єктів культурно-історичного значення. Не дано законодавчого визначення поняттю «*культурний продукт*» в умовах ринкової економіки, а отже, не врегульовано належним чином діяльність у галузі культурних індустрій, не розроблено чітких положень і стимулів до заохочення культурного меценатства, не розроблено положення про соціальний захист митців та стимули до творчої діяльності. Невідповідність положень українського законодавства про культуру європейським стандартам і нормам.

Одним із найголовніших інструментів втілення культурної політики є законодавство. Для того, щоб законодавство стало справді ефективним інструментом досягнення політичних цілей у галузі культури, необхідне чітке визначення тих цілей, яких суспільство прагне досягти. Насамперед слід розробити концепцію культурної політики України. Розробка цієї концепції має спиратися на широкий масив аналітичних даних, що в свою чергу дозволить сформувати картину потреб і попиту населення на культурні продукти. Закон про культуру має насамперед встановити загальні принципи та механізми втілення культурної політики в Україні, а також чітко визначити сфери відповідальності за напрямками. Деталізація механізмів реалізації культурної політики має бути здійснена в окремих галузевих законах.

Пріоритети державної політики державного розвитку передбачають об'єднання зусиль різних розпорядників бюджетних коштів, а отже, скорочення числа головних розпорядників коштів у галузі культури до мінімуму, що обумовить:

- запровадження системи державних та регіональних грантів, які надаватимуться на конкурсних засадах за обов'язкової участі громадськості у прийнятті рішень;
- розробки механізмів багатоканального фінансування культури на партнерських засадах;
- реструктуризації системи державного управління культурною галуззю;
- прозорості звітності та громадської оцінки досягнутих здобутків;
- демократизації процесу прийняття рішень.

У 2002 році Фінський театр відзначив ювілей – 130 років від початку професійної театральної діяльності. Першим театром у країні був *Суомалайнен театтері* (Фінський театр), пізніше перейменований у *Суомен кансаллістеаттері* (Національний театр Фінляндії).

Таблиця 1. Статистичні дані драматичних театрів Фінляндії 1956 – 2003 рр.³

Рік	Великі та середні театри		Маленькі театри та гуртки		Всього драматичних театрів			Державна субвенція	Постійний штат	
	Продано квитків		Продано квитків		Театри	Вистави	Продано квитків			
	Театри	Вистави	Театри	Вистави				Кількість	Кількість	1,000
1956	32	4984	1094	32	4984	1094	119	-
1961	32	5999	1466	32	5999	1466	163	797
1966	32	6803	1504	32	6803	1504	345	972
1971	32	7905	1871	32	7905	1871	622	-
1976	32	8408	2243	7	1309	39	9717	2524	2957	1425
1981	33	9033	2312	7	1283	40	10316	2571	6341	1649
1986	35	9762	2331	9	1498	44	11260	2553	12 923	2199
1991	37	9706	2014	17	2165	54	11871	2290	22 730	2667
1992	37	9661	1922	17	2194	54	11855	2190	23 570	2554
1993	37	9578	1833	16	2487	53	12065	2148	31 841	2483
1994	33	8807	1822	20	3285	53	12092	2304	31 341	2477
1995	33	8949	1885	20	3210	53	11879	2287	30 429	2509
1996	33	8777	1846	19	3266	52	11758	2267	31 232	2563
1997	34	8615	1833	14	2855	48	11470	2175	31 929	2586
1998	35	9087	1845	14	2884	49	11971	2207	33 022	2652
1999	35	8970	1791	14	2765	49	11735	2164	33 711	2681
2000	35	9102	1773	14	3031	49	12133	2206	34 452	2675
2001	35	8883	1838	14	2880	49	11763	2236	35 491	2660
2002	34	9009	1815	14	2661	48	11670	2184	36 785	2758
2003	34	9159	1781	14	2432	48	11591	2123	37 294	2700
-	Нуль		Даних немає				

Сьогодні мережа театрів у Фінляндії охоплює всю країну, і більша частина фінансування театральних установ відбувається за рахунок місцевих рад і державного бюджету. Близько сотні театрів і танцювальних колективів одержують сьогодні державні кошти. Окрім *Національної опери Фінляндії* та *Національного театру Фінляндії*, п'ятдесят вісім інших театрів входять до пріоритетної групи, одержуючи державні субсидії, відповідно до «Закону про театри та симфонічні колективи», що вступив у дію в 1993 році (названий пізніше «Законом про театр»). Пріоритетну групу складають 42 фінськомовні театри, 6 – шведськомовні і 10 танцювальних груп (табл. 1).

Водночас збільшується кількість театрів і танцювальних колективів, що замість підтримки, встановленої «Законом про театр», отримують державні гранти під свої проекти. Тільки в 2001 році таку державну підтримку отримали 23 театри та 11 танцювальних колективів. Поряд з цим багато маленьких організацій – мандрівні лялькові театри з одним виконавцем, ресторанны театри, виконавські колективи на замовлення тощо, – вони існують за рахунок власних доходів та дрібних грантів. Окрім професійного театру у Фінляндії активно розвивається також аматорський театр. Багато аматорських труп діють при професійних театрах чи спільно з ними. Така співпраця особливо помітна під час проведення влітку театральних сезонів⁴.

Традиції народного театрального мистецтва – основа фінського професійного театру. Його розвиток гальмувався багатовіковим шведським пануванням (до 1809 р.), відсутністю національної драматургії (фінська мова була визнана у 1863 р., до цього ж часу на фінській мові існувала лише церковна література). У 1827 році у Гельсінкі була збудовано перша театральна будівля (Театральний дім), в якому виступали російські, німецькі, шведські гастрольні трупи, іноді фінські аматорські гуртки, які грали шведською мовою. Велике значення для створення фінської національної драматургії мали праці Е. Льюнрота (1802–1884), збирач та видавець творів карельсько-фінської усної народної творчості. Засновником фінської драматургії став А.Ківі, з ім'ям якого пов'язують створення національного театру на фінській мові. Тонкий гумор, знання психології та побут фінського селянства, жива розмовна мова, яскраве вираження національної самобутності – все це сприяло утвердженню Ківі як найбільш репертуарного драматурга фінського театру. «Куллерво» – перша п'єса, яка була написана фінською мовою (за мотивами народного епосу «Калевала») та дістала премію фінського літературного товариства, як найкраща фінська п'єса. Інсценування роману А.Ківі «Семеро братів» (1870) більше ста років не сходять з фінської сцени. Перший професійний театр у Фінляндії показав вистави у Гельсінкі у 1860 році, виконавцями були шведські актори. У 1916 році розпочала працювати трупа, яка була сформована зі шведів – мешканців Фінляндії (пізніше Національний шведський театр у Гельсінкі). У 1869 році фінський аматорський гурток під керівництвом філолога, критика та драматурга К.Бергбума була поставлена одноактна п'єса «Леа» засновника національної драматургії А.Ківі на біблейський сюжет. Вистава мала чималий успіх, який виявився стимулом до створення професійного фінськомовного театру.

У 1872 році був заснований фінський театр у Гельсінкі драматургом К.Бергбумом, який і очолює цей театр з 1872 по 1904 р. Провідними акторами

театру стали І.Алберг, А.Ліндфорс та А.Аксельберг. До 1878 року театр мав дві трупи – драматичну та оперну, яка згодом відділилась. До репертуару першого сезону увійшли п'єси «Леа», «Заручини» (1872), «Сільські шевці» (1875) А.Ківі, «Свати» Корхонена, «Помилки» Тавастьерна та ін. Пізніше у театрі були поставлені п'єси Шекспіра, Мольєра, Кальдерона, Шіллера, Гете, Ібсена, Стріндберга та Гауптмана, а також твори фінської класики та сучасної драматургії⁶.

Із 1902 року драматична трупа почала працювати у власному приміщенні та отримала назву – Фінський Національний театр. Існування постійного театру стимулювало розвиток фінськомовної драматургії та переклад п'єс на фінську мову. Реалістичний напрямок переважав у фінському театральному мистецтві. Значний вплив на розвиток фінського театру був зроблений драматургом М.Кант – представниці руху «Молода Фінляндія», який виник у 80-ті роки ХІХ ст. І метою якого було проведення соціальних реформ, пробудження національної самосвідомості народу. Її п'єси – «Дружина робітника» (1885), «Діти гіркої долі» (1888) та інші – розповідали про безправне становище робітників, які були доведені до злиднів експлуатацією. Це були перші п'єси у фінській драматургії про боротьбу пролетаріату за свободу та рівноправ'я.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. до фінського театру проникають елементи символізму та інших течій декадансу. Реалістичні традиції збереглись у драматургії М. Лассіла у п'єсах «Молодий мельник» (1912), «Мудра діва» (приблизно 1912–1915), інсценування повісті «За сірниками» (1910) та інші, були правдиво змальовані протиріччя сучасного життя Фінляндії початку ХХ століття. У гостро-соціальних п'єсах Х.Вуолійокі «Міністр та комуніст» (1932), «Закон та порядок» (1933) показано життя різних верств фінського суспільства того часу. П'єси циклу «Жінки Ніскавуорі» (1936), «Хліб Ніскавуорі» (1940) були поставлені у багатьох театрах країни. Поряд із загальними реалістичними тенденціями достатньо чітко проявляються сучасні тенденції (у деяких п'єсах К.А.Ківіма, М.Валтарі та особливо В.Корея).

У 1932 році було засновано Фінський драматичний театр у Петрозаводську. Театр очолив молодий режисер та поет Рагнар Нюстрем. До трупи увійшли молоді актори, які закінчили у 1932 році першу Ленінградську художню студію. На початку його існування на сцені йшли п'єси сучасної російської та фінської класики: «Розлом», «Світло зі сходу» Юріна, «Місто вітрів» Кіршона, «Ревізор» Гоголя. Потім з'явилися п'єси карельських драматургів. П'єса Л.Луото «Розмова знарядь» (1933) розповідала про революцію у Фінляндії, п'єса Е.Парраса «Стукіт велетенського серця» (1934) була присвячена боротьбі проти фашизму. У 1935 році поет Карелі Я. Вірттанен написав першу карельську комедію «Мальбрук збирався у похід». Комедія висміювала невдалий похід інтервентів на Радянську Карелію у 1922 році. Режисерами театру в різні роки були поставлені такі вистави: «Пурга» Щеглова (1933), «Рік дев'ятнадцятий» Прута (1933), «Загибель ескадри» (1934), «20 років потому» Светлова (1934), «Любов Ярова» (1935), «Оптимістична трагедія» (1935), «Машенька» (1936) Афіногорова, «Чудовий сплав» Кіршона (1936), «Платон Кречет» (1937), «Сгор Буличов та інші» (1940), «Мій друг» Погодіна (1940).

Реалістичний за своїм напрямком театр створює вистави, які позначені увагою до психології, внутрішнього світу героїв. У роки другої світової війни були по-

ставлені вистави: «Нора», «Змова» Ківі, «Крадіжка зі зломом» Ганта. У післявоєнні роки – «Кохання на світанку» Галана (1946), «Васса Железнова» (1947), «Жінки Ніскавуорі» Вуолійоки, «Семеро братів» Ківі⁷.

Цікавість до оперного мистецтва виникла у Фінляндії на початку ХІХ ст. завдяки виступам німецьких та італійських оперних труп. У 1852 році відбулась перша постановка фінської опери «Полювання короля Карла» Ф.Паціуса на лібрето З.Топеліуса, який писав на шведській мові.

Ф.Паціуса вважають засновником фінської національної опери. Йому належать опери «Кіпріотська принцеса» (1860, Гельсінкі) та «Лорелея» (1887, Гельсінкі). Перші оперні вистави здійснювались силами аматорів з благою метою. У 1873 році у Фінському Національному театрі у Гельсінкі була створена оперна трупа, яка згодом стане основою майбутнього Фінського оперного театру. Організатором першої оперної трупи був К.Бергбум. У перші шість років трупа активно працювала. У репертуарі театру було близько тридцяти опер. За ці роки трупа дала чотириста п'ятдесят вистав у столиці та провінції. У театрі працювали видатні фінські співаки. У 1878 році оперна трупа вийшла зі складу Фінського театру. У 1879–1911 рр. трупа зазнала певних фінансових труднощів, вистави ставились дуже рідко. Інтерес до національного оперного театру відродився у 1905 році, після нової постановки опери Паціуса «Полювання короля Карла» у Выборзі.

У 1904–1907 рр. у Фінляндії були вперше поставлені опери Р.Вагнера «Тайгейзер», «Валькірія», «Летючий голландець», диригенти А.Ярнефелип та Р.Каянус. 18 червня 1908 року в м. Віпурі була поставлена перша фінська опера (на фінській мові) на сюжет народного епосу «Калевала» – «Дівчина з півночі» О.Меріканто. Дві інші опери О.Меріканто були також поставлені у Фінській опері у Гельсінкі – «Загибель Еліни» (1910, за п'єсою Г.Нумерса) та «Регіна фон Еммерц» (1920, за п'єсою З. Топеліуса). У 1909 році у Гельсінкі була поставлена опера фінського композитора Е. Мелартіна – «Айно» на сюжет з «Калевали».

У 1911 році режисер Е.Фацер та співачка А.Акте-Яландер заснували у Гельсінкі Фінський оперний театр. До 1914 року трупа зміцнилася та почала називатися Фінська опера. З 1956 року театр отримав назву Фінська Національна опера. До 1918 року опера не мала власної будівлі, вистави йшли на сцені Фінського Національного театру в Гельсінкі. Театр отримує кошти від держави, однак з комерційною метою, крім опер, також ставили оперети. При театрі було створено балетну школу. З 1952 року в театрі кожний рік обирається директорат з п'яти осіб⁸.

Перша балетна трупа у Фінляндії була заснована на початку 20-х років ХХ століття при Фінській Національній опері у Гельсінгфорсі. Її очолив балетмейстер Г.Грьонфельдт, провідними танцюристами були вихованці Петербурзького театрального училища: З.Білл, О.А.Лютикова, А.Сакселін. Згодом вони стали викладачами балетної студії, яка була відкрита при Фінській Національній опері, одна з перших вистав – «Лебедине озеро» (1922). Наприкінці 30-х – на початку 40-х років провідними танцюристами стали: Л.Нифонтова, І.Коскінен, А.Мартікайнен, К.Карнакоскі. З 1934–1954 р. балетмейстером трупи був Сакселін. З 1954 р. трупу знову очолив Г.Грьонфельдт, з 1962 року трупу очолив М.Берьозов. До театру запрошували балетмейстерів з інших країн: Р.В.Захаров поставив «Бахчисарайський фонтан» (1956), «Попелюшку» (1957), А.М.Лавровський – «Жизель», «Сказ про

кам'яну квітку» (1961), С. Лифар – «Ромео та Джульєтта», «Жар-птицю» Стравінського (1964). Створені також національні балети: «Скарамуш» Сібеліуса (1935, 1955, 1965), «Сага» (1938), «Чорний лебідь» на музику Стравінського (1947), «Замок щастя» Ханнікайнена (1938, 1944), «Пессі та Ілюзія» Соннінена (1952, балет-мейстером Коскіненем).

У Фінляндії існують міські, робітничі театри та театри, які ставлять п'єси лише шведською мовою. Робітничі та шведськомовні театри підпорядковуються Центральному об'єднанню театральних організацій Фінляндії та Центральному об'єднанню шведськомовних театрів. Діяльність численних аматорських груп координується Центральним об'єднанням аматорських та Об'єднанням робітничих театрів. Труп професійного театру поповнюється за рахунок театральних шкіл, вищих навчальних театральних закладів.

Провідними театрами країни є: Фінський Національний, Національний шведський, Фінський робітничий, Інтимний театр, Зелений театр – усі вони знаходяться у Гельсінкі; Робітничий театр у Тампере, інші театри у Лахті, Турку, Куопіо тощо. У репертуарі театрів класична західноєвропейська драматургія, п'єси фінських та російських драматургів. Фінський Національний театр має дві сцени, одна з яких призначена для експериментальних постановок (з 1917 по 1950 р. художнім керівником та директором театру був пропагандист системи К.Станіславського Е.Каліма, з 1950 по 1974 р. – К.А.Ківіма). Серед провідних режисерів театру – Д.Вітічка, Е.Еронен, Т.Пало, Т.І.Рінне та ін. У 1954 році було відкрито філіал театру (одночасно тут розміщується Фінська театральна школа). Народний робітничий театр було засновано у 1914 році драматургом М.Ютуні. До числа відомих акторів Фінляндії можна віднести: А.Ліндфорс, А.Леппанен, А.М.Млангус, Р.Снельман, У.Сомерсалмі, Е.Юрка.

Сучасні фінські політики та державні службовці люблять повторювати вираз, що народився ще за часів шведського панування: *«land skall med lag byggas»* (державу слід будувати за допомогою законів).

Насамперед це стосується зазвичай конституційних засад, але водночас виражає основний принцип реалізації політики в певній галузі, зокрема в галузі культури. Обсяг законодавчого поля, за допомогою якого регулюється культурна діяльність, неоднаковий у різних країнах Європи. Це пояснюється багатьма чинниками: традицією, загальним станом розвитку суспільних відносин і, зокрема, відносин у сфері культури в певній країні, загальним станом законодавства, необхідністю спеціально конкретизувати і закріпити законодавче окремі положення, що стосуються саме цієї галузі (установ, заходів, пільг тощо), завданнями, що вимагають спеціального статусу (обов'язковості виконання, порядку виконання і т. ін.).

Якщо, скажімо, у Швеції загальне законодавство в галузі культури дуже обмежене (лише два базові закони – про державні бібліотеки та про збереження національної культурної спадщини), в Угорщині взагалі немає загального закону про культуру і мистецтво, а діють положення конституції, у Нідерландах наріжним каменем у культурній сфері є «Спеціальний закон про культурну політику», то в Латвії, Росії, Україні, Литві, Албанії, Фінляндії, Естонії, Франції законодавче поле як інструмент втілення культурної політики досить широке.

При цьому перелічені та інші європейські країни можна поділити на дві загальні групи: **перша**, в яких законодавство про культуру має сталий характер уже протягом 4–5 десятиліть і орієнтується на загальні тенденції європейської культурної політики, що враховуються або в постановах уряду, як у Швеції, або в поправках до чинних законодавчих актів, як у Франції, Великій Британії; **друга** – країни, які прагнуть створити нове законодавче поле культурної політики, орієнтуючись на загальноєвропейські тенденції та не меншою (якщо не більшою) мірою на зміни внутрішньої соціо-економічної ситуації (східноєвропейські країни). І в першому, і в другому випадку головним критерієм законодавчих інструментів є результативність культурної політики та ефективність підтримки культурних ініціатив.

Найбільш важливим міністерством у реалізації культурної політики у Фінляндії є Міністерство освіти. Воно відповідає за управління мистецтвом та культурою на національному рівні. Обсяг бюджету культури визначається Міністерством фінансів, яке відповідає за державний бюджет та фінансове планування.

З 1990 року роботою Міністерства освіти керують два міністри: один відповідає за освіту та науку, другий – за культуру, роботу з молоддю та спорт. У структурі Міністерства п'ять департаментів: вищої освіти та науки, міжнародних зв'язків, освіти молоді та спорту, культури. Департамент культури відповідає за планування та реалізацію культурної політики, до його компетенції входять публічні бібліотеки, музеї, захист авторських прав, питання культурної спадщини, засоби масової інформації та мистецькі інститути. Однак мистецьке навчання (наприклад, художні школи для дітей), художня освіта (як вища, так і середня), освіта дорослого населення та двох інших департаментів⁹.

Департамент культури Міністерства освіти Фінляндії працює за трьома головними напрямками. По-перше, він готує та надає матеріали, які необхідні для прийняття рішень міністром та вищими офіційними особами міністерства у Державній Раді. По-друге, департамент співпрацює з окремими експертами та іншими організаціями з прийняття рішень по плануванню. По-третє, він спільно працює з головними національними закладами мистецтва, організаціями культури та мистецтва, муніципалітетами та культурною індустрією. До числа експертів та організацій, які залучаються як радники Міністерства, відноситься Рада з мистецтва Фінляндії, що відіграє вирішальну роль у вирішенні питань, які стосуються розвитку мистецтва та підтримки діячів культури. Також здійснює функцію «втягнутої руки» Міністерства освіти. Вона розподіляє гранти серед професійних діячів культури та мистецтва, виступає у ролі постійного експерта та радника в формуванні та реалізації культурної політики. Пропозиції та рішення виносяться після заслуховування рекомендацій Національних Рад з культури та підкомітету зі сприяння розвитку культури для дітей.

Система Рад з мистецтва, яка була заснована у 1968 році, включає три основних елементи:

1. Рада з мистецтв Фінляндії (центральна рада з мистецтва).
2. Дев'ять національних рад зі справ мистецтва (ради з архітектури, кінематографії, прикладному мистецтву та дизайну, літературі, музики, мистецтву фотографії, театру та образотворчому мистецтву).

3. Одинадцять регіональних рад з мистецтва. До складу Центральної Ради з мистецтва входять дев'ять голів національних рад з мистецтва, також чотири члени призначаються Державною Радою. Члени національних рад (від 7 до 11 у кожній раді) призначаються на три роки та обираються серед людей, які мають певні досягнення у мистецтві, або серед тих, хто є достатньо компетентним у мистецтві, за пропозицією провідних національних закладів культури та мистецтва.

Таким чином, система рад з питань мистецтва забезпечує важливий зв'язок між митцями та іншими працівниками культури, а також між регіональними інтересами та Міністерством освіти. Відповідно до територіально-адміністративного устрою, Фінляндія ділиться на одинадцять провінцій та дев'ятнадцять областей. Провінції є географічним продовженням державного управління, а області – адміністративними територіями із системою самоуправління. Кожна провінція має власну Раду, яка спільно з губернатором є державним представником у провінції, опікуються її інтересами. Обласна Рада є також муніципальним органом, який представляє інтереси області. Як провінціальна, так і Обласна рада підпорядковані Міністерству внутрішніх справ. Структура організації управління у Фінляндії нещодавно зазнала певних змін. У 1994 році функції планування та розвитку були юридично передані Радам провінції (на обласному рівні). Ради областей сьогодні відповідають за планування та реалізацію програм технологічного та економічного розвитку.

На додаток до цього обласні ради опікуються співробітництвом між муніципалітетами Фінляндії та регіонами інших країн. Деякі обласні ради беруть активну участь у роботі з впровадження в життя плану культурного співробітництва з різними організаціями. Ради провінцій слідкують за розвитком публічних бібліотек, освіти дорослого населення, художньої освіти, центрами фотографії. Ради з мистецтва, які існують у кожній провінції, є частиною системи Рад в галузі культури, що фінансується Міністерством освіти. Вони є незалежними в прийнятті рішень від адміністрації провінції. Члени Ради з мистецтва призначаються на 3 роки за рекомендацією Генерального Секретаря Ради. Будучи достатньо незалежними підрозділами Міністерства освіти, провінційні ради з мистецтва мають змогу вільно розпоряджатися фінансами, але у межах, визначених центральним урядом. Крім цього, Міністерство формує головні завдання фінансової підтримки.

Метою ради з мистецтва у провінції є сприяння розвитку мистецтва на регіональному рівні. До їх компетенції входить: присудження грантів діячам мистецтва та надання субсидій регіональним організаціям та закладам культури. Ради також очолюють так звану систему «регіональних художників», яка дозволяє стимулювати діяльність творчих робітників.

Ця система була створена в 1972 році. Спочатку вона була експериментальною, виплата заробітної плати «регіональним художникам» проводилась спільно провінційними радами з мистецтва та муніципалітетами. При цьому половину робочого часу художник міг використовувати на власну творчу діяльність. З 1984 року ради з мистецтва у провінції самостійно та у повному обсязі виплачують заробітну плату «регіональним художникам» та сплачують їм повний робочий день, тим самим сприяючи розвитку конкретних напрямків сфери мистецтва в регіоні.

Таким чином, поняття «творча робота» більше не прописується у договорах про найм. Контракт про виконання певних робіт, який укладається між «регіональним художником» та Радою з мистецтва провінції, відразу підписується на період від 2 до 5 років. Сьогодні кожною Радою з питань мистецтв можуть бути прийняті на роботу максимум чотири таких працівники. З моменту дії цієї системи по всій Фінляндії як таких працівників було задіяно більше ніж 200 фахівців з різних мистецьких напрямків. Найчисельніше були представлені фахівці в галузі образотворчого мистецтва, драматургії, літератури та музики. Наприклад, при Раді з мистецтва Лапландії сьогодні працюють «регіональні художники» з чотирьох напрямків: хорівий спів (музика), література, культура саамів, образотворче мистецтво та дизайн.

На сьогодні у Фінляндії нараховується 455 муніципалітетів, серед яких 90 у великих містах. Для прийняття загальномуніципальних рішень існує Рада, яка обирається кожні чотири роки на муніципальних виборах, та виконавчий комітет. Ці органи відповідають за дотримання основних принципів та досягнення цілей культурної політики муніципалітету. Реорганізація місцевого самоврядування в Фінляндії розпочалась з експерименту (1988 – 1992) щодо створення незалежного муніципалітету і продовжилась адміністративними та фінансовими реформами в 1993 році. Ці реформи посилили місцеве самоврядування, забезпечили більшу гнучкість у вирішенні питань та прийнятті індивідуальних рішень, що зменшило одноманітність місцевої адміністрації.

З цим пов'язаний той факт, що муніципальні ради з мистецтва зараз об'єднались з рядом інших в один орган та займаються справами молоді, спортом, бібліотеками, освітою дорослих та культурними зв'язками. Реформа державної системи фінансування була розпочата 1 січня 1993 року. Головною метою реформи стало зміцнення ролі муніципалітетів, а також збереження фінансової відповідальності як держави, так і місцевих органів влади. Крім цього, ця реформа була націлена на підвищення фінансової ефективності, дебюрократизацію муніципальної адміністрації та вирівнювання економічних потреб та відмінностей між освітою різних муніципалітетів. На практиці ж, муніципалітети мають більшу гнучкість у виробництві та організації різних послуг, беручи до уваги місцеві потреби. Саме тому вони прагнуть запровадження ефективного фінансового менеджменту.

У сфері культури нова система державного фінансування охоплює п'ять секторів:

- загальна культурна діяльність муніципалітетів;
- професійні заклади культури;
- початкова художня освіта;
- музичні школи;
- освіта дорослого населення.

Два перших сектори перебувають під юрисдикцією департаменту культури. Загальний грант на культурну діяльність муніципалітетів виплачується всім муніципалітетам без надання будь-яких вимог та зобов'язань. У 1995 році сума гранту склала 46,5 млн фінських марок. Для порівняння, державна підтримка закладів культури в 1995 році склала 885 млн фінських марок. Муніципалітети отримують бібліотечний грант автоматично, якщо мають мережу публічних бібліотек. Щодо

інших закладів культури, таких як театри, оркестри та музеї, умовою отримання гранту є високий професіоналізм. У той же час законом визначено заклади, які мають право претендувати на отримання гранту. У зв'язку з реформою державного субсидіювання були прийняті спеціальні закони про фінансування закладів культури. Метою цих нормативно-правових актів було надання гарантій професійним закладам культури, через гранти, які гарантовані законом. Тим самим, ці гранти стали гарантованішими, ніж субсидії, які щороку виділяються. У 1995 році до числа закладів культури, які були охоплені цією системою, увійшли 53 театри, 25 оркестрів та 104 музеї (решта закладів культури отримують меншу державну підтримку). Рішення, завдяки якому заклади культури включаються до державної системи підтримки, приймається на основі рекомендацій, які надаються Національними радами з театру, танка або музики.

При визначенні розміру державного гранту публічним бібліотекам використовується наступна формула: кількість мешканців муніципалітету (кількість одиниць) помножується на вартість одиниці, яка коливається залежно від густоти населення певної території. Державний грант складає 57% від цієї суми. Він виплачується органу, який несе відповідальність за роботу відповідного закладу культури, або ж муніципалітету, приватному фонду чи організації. Проте муніципалітети не зобов'язані використовувати державні гранти в тих обсягах, які були передбачені з самого початку державою. Вони, наприклад, можуть бути адресовані певному закладу культури в значно меншому розмірі, ніж сам грант. На практиці внески муніципалітетів є значно більшими, ніж державні гранти, проте існують випадки, коли внесок муніципалітету лишається досить незначним, що робить заклади культури повністю залежними від державних грантів. Цей факт може змусити такі організації скоротити кількість працівників, що в свою чергу призведе до зменшення розміру державного гранту. Таке становище зовсім не влаштовує муніципалітети. У випадку з театрами, оркестрами та музеями нова державна система надання грантів виступає у ролі «приманки», яка заохочує муніципалітети інвестувати кошти в заклади культури. Результат процесу децентралізації у сфері культури Фінляндії є досить специфічним. Замість зменшення фінансової відповідальності держави, чого усі боялися, реформа 1993 року лише збільшила фінансовий тягар, який лежав на державі, до того ж самоврядування муніципалітетів не було обмежено.

Внаслідок цієї реформи держава забезпечує 60% фінансування, але на пряму тільки контролює близько 25% суспільних фінансових ресурсів, які направляються на фінансування культури та мистецтва (включаючи освіту дорослого населення та вищу художню освіту). З точки зору держави, реформа представляє комбінацію делегування влади та посилення фінансової відповідальності. Ця система себе виправдовує. Вона не обмежує владу муніципалітетів, але тим досягає цілей, які стоять перед національною культурною політикою, тим самим підказуючи муніципалітетам, які існують переваги у фінансуванні пріоритетного об'єкта чи закладу культури.

Одним із головних досягнень цієї системи є розподілення відповідальності між державою та муніципалітетами. Міністерство та Ради, які входять до цієї системи, лишаються задоволеними результатами. Проте організації, які не входять

до цієї системи та фінансуються дискреційними коштами (дискреція¹⁰ – право використовувати кошти за власним розсудом), однак вони висловили свою занепокоєність у зв'язку з ненадійністю щорічної державної субсидії. Варто пам'ятати, що вся країна та особливо муніципалітети сьогодні знаходяться в надзвичайно складному фінансовому становищі, що робить неможливим відрізнити «звичайний» наслідок децентралізації від наслідків економічної кризи.

Заклади культури утворюють стрижень культурних послуг у Фінляндії, а їх створення заохочується державою та муніципалітетами. Фактично національна культурна політика підтримується за рахунок організаційних форм діяльності. Близько 80% бюджету культури, які знаходяться в розпорядженні департаменту культури Міністерства освіти Фінляндії, направляється закладам культури. Близько 60% всіх коштів ідуть на театри, оркестри, музеї та бібліотеки, які включені до нової системи державної підтримки. Мережа театрів, оркестрів, музеїв та бібліотек також добре організована та добре фінансується. Однак, як вже було сказано вище, законодавство та державне фінансування поставили ці заклади в однакове становище, тим самим обмежуючи їх діяльність.

«Класичні» заклади культури – театри, оркестри та музеї – забезпечують естетичним досвідом та можливістю споживання культурного продукту всіма групами населення. Інші заклади – кіно- та фотоцентри, а також центри ремесел та дизайну – є частіше всього носіями нових ідей та інновацій. За винятком небагатьох національних закладів культури, які є муніципальними або приватними. Останні підтримуються за рахунок приватних некомерційних асоціацій, фондів або компаній. Муніципальні заклади культури доволі часто створювались добровільними організаціями або зароджувались як аматорські, які згодом увійшли до муніципальної адміністративної структури. Таким чином, ці заклади грають вирішальну роль у здійсненні культурної політики Фінляндії. Їх підтримка та географічне розповсюдження є та лишаються важливими цілями національної культурної політики.

Нова державна система субсидій, по суті, збільшила фінансовий внесок держави, що на практиці означає відхилення від генерального курсу реформи на підтримку незмінної фінансової відповідальності держави та муніципалітету. Проте це збільшення не торкнулось публічних бібліотек. Найбільш помітними були зміни для оркестрів, де внесок держави збільшився в середньому від 3 до 30%. Існуюча культурна політика в Фінляндії достатньо ефективно реалізує поставлені цілі, досягаючи головного – розподілення відповідальності між державою та муніципалітетами. Проте це не означає, що політики в галузі культури можуть нічого не робити. Саме головне сьогодні – в умовах дефіциту ресурсів, добиватися реалізації культурних ініціатив, культурних проєктів. Для Лапландії є найбільш важливими проєкти культурного співробітництва в межах Баренцового Євроатлантичного регіону (БЄАР). Прийнято вважати, що це співробітництво є дуже дорогим.

У системі управління культурою Фінляндії є три види посад: адміністратор по культурі, радник з культури, секретар по культурі¹¹.

Адміністратор по культурі – адміністративний працівник, у підпорядкуванні якого можуть бути, наприклад, радник, секретар, директори закладів культури

тощо. У адміністратора має бути університетська освіта та досвід адміністрування в галузі культури. Офіси адміністраторів є лише у великих містах Фінляндії.

Радник з культури – спеціаліст, який займається розвитком та популяризацією конкретного виду мистецтва.

Найбільш поширена посада – **секретар по культурі**. Відповідно до посади він може отримати освіту в університетах, інститутах, які мають спеціальні програми. Неодмінна умова призначення на посаду секретаря – його досвід роботи у галузі культури. У штаті регіональних рад з мистецтва є також «регіональні художники» (арт-менеджери), до обов'язків яких входить просування будь-якого виду мистецтва в регіоні.

Адміністратори, радники та секретарі є службовцями місцевих адміністративних органів влади, призначення їх на посаду – публічне. Коли посада оголошується вакантною, чиновників обирають на конкурсній основі серед найбільш компетентних та авторитетних претендентів.

Головними завданнями секретаря з культури є забезпечення доступності мистецтва, підтримка та розвиток місцевої культури та ремесел. Він співпрацює з місцевою владою, художниками, артистами-аматорами та закладами культури. До обов'язків секретаря входить підготовка щорічного плану заходів. План включає культурні акції, які мають пройти впродовж року. До питань бюджету відноситься вартість проведення акцій, проектів та джерел фінансування. Зазвичай бюджет поділяється на адміністративні (включаючи заробітню плату), функціональні видатки та надані пільги. До кредитної частини входить муніципальне фінансування, пільги та кредити, які отримані в результаті діяльності. Секретар відповідає за зібрання муніципальної ради з культури. Більшість питань, серед яких такі як пропозиції щодо використання отриманих пільг та грантів, вирішуються радою. Також до обов'язків секретаря входить інформаційне забезпечення населення та ЗМІ щодо культурної діяльності певного регіону.

Адміністратори, радники та секретарі займаються стратегічним плануванням. У сфері культури все більше цінуються знання менеджерів у галузі маркетингу, це пояснюється тим, що культура дає певний фінансовий ефект. Починаючи з 1990-х років фінансування галузі культури в Фінляндії через фінансові складнощі знижується, примушуючи арт-менеджерів шукати додаткові ресурси. Нові можливості фінансування галузі культури надає Європейський Союз (ЄС). Завдяки допомозі ЄС стало можливим виконання найбільш важливих культурних проектів. Міжнародна співпраця також грає важливу роль у галузі культури.

Секретар по культурі повинен володіти організаторськими здібностями та вмінні знаходити спільну мову з різними групами людей. Також він повинен бути готовим до ненормованого робочого дня та роботи по вихідних днях. Секретар повинен бути компетентним у питаннях управління культурою та мистецтва на місцевому та на національному рівнях, лишаючись при цьому творчою людиною. Він має постійно аналізувати стан та тенденції розвитку культури. Місцеве культурне життя засноване на спадщині та підтримці традиційного мистецтва та ремесел, що робить галузь культури консервативною. Майже у кожній фінській комуні є музей історії та культури. Необхідною умовою для успішної роботи секретаря є усвідомлення значення культурних тра-

дицій, пошуку нових ідей у галузі культури. Між тим, він має право і на власний вибір. У будь-якому випадку управлінський персонал не обов'язково має бути консервативним.

Серед найбільш цінних якостей секретарів варто відзначити наступні: самокритичність та вміння давати оцінку власній діяльності, оскільки ця діяльність є публічною, яка постійно отримує як позитивні, так і негативні відгуки. Це можна перетворити в перевагу, якщо вміти передбачати події та знаходити нестандартні рішення проблем. У роботі секретаря «ризиковані рішення» зазвичай пов'язані з фінансовими питаннями: наприклад, концерт виявився не достатньо популярним, як очікувалось, тим самим не принісши прибутку. Для секретаря культури важливо навчитися швидко перемикає увагу з однієї сфери діяльності на іншу. Також важливо навчитися йти на компроміс, оскільки робота управлінця – це співпраця з багатьма партнерами, тому необхідно брати до уваги цілі, які прагнуть досягти інші сторони. Вміння проводити колективні заходи, презентації, виставки також потребують специфічних якостей та навичок, якими володіє не кожний, хто претендує на посаду секретаря. Діяльність адміністратора по культурі відрізняється від роботи інших службовців тим, що необхідно постійно мати справу з творчими людьми, які живуть світом почуттів та емоцій. Розподіл сфер компетенції між тими, хто призначається та обирається на посаду в наступному: ті, кого було обрано, формують культурну політику, а ті, кого призначають (чиновники), її реалізують. Однак свобода думок дозволяє чиновникам культури також брати участь в формуванні культурної політики.

У Фінляндії театр процвітає, багато його акторів – відомі суспільні діячі. Театральна традиція у Фінляндії розпочалася в період автономії у складі Росії: фінський театр, попередник існуючого національного театру, був заснований у 1872 році. Існує також багато місцевих та провінційних театрів, професійних та аматорських труп.

Улітку проводиться багато театральних та кінофестивалів; театральні вистави відбуваються на відкритому просторі, вони є надзвичайно популярними, оскільки сонце заходить пізно.

У Європі культура існує завдяки саморозвитку, але за ефективної ролі держави. І процвітає вона завдяки розмаїттю регіональної і «місцевої» культур, а розпадається, коли країна не має загальнонаціональної об'єднувальної культурної політики.

«Повернутися обличчям до культури» – прямо кажучи, розкрити для неї гаманець. В Європі кажуть так: **«Уряди не вирішують проблему, а лише фінансують її»**. Проте є закономірність, яку, на жаль, ніхто не може відмінити – **«хто платить, той замовляє музику»**.

Пріоритети державної політики, як показує європейський досвід, повинні мати середньостроковий характер і визначатися реаліями суспільно-політичного життя і тими завданнями, що їх держава і суспільство вважають першочерговими для розв'язання на певному етапі. Виконання пріоритетів культурної політики формує підґрунтя для подальшого розвитку, виправдовує витрачені фінансові ресурси, показує реалістичність і серйозність намірів держави у галузі культури.

Це дасть можливість позбавитися від успадкованої від планової економіки сумної тенденції, коли соціально-культурна сфера мала найменший пріоритет при розподілі державних коштів. Саме це відповідає сучасним підходам до культурної галузі розвинутих європейських країн.

¹ Ключові проблеми і перспективи розвитку культури в Україні Аналітичний звіт. – Київ: Асоціація суспільного прогресу, 2002. – Листопад-грудень. – С.37.

² Там само. – С.22.

³ Там само. – С.23.

⁴ Вало Веса-Тапіо. Панорама фінського драматичного мистецтва // Діалог Культурна політика: міжнародний досвід, теорія, практика. – Вип. 1: Політика в галузі театру та виконавських мистецтв. – Київ. – 2003. – Січень-лютий. – С. 25.

⁵ [www.teatteri.org/Pocket guide to finish theatre 2002/P3](http://www.teatteri.org/Pocket%20guide%20to%20finish%20theatre%202002/P3).

⁶ Театральная энциклопедия /Гл. ред. П.А.Марков. В 5 т. – Том 5. – М.: Советская энциклопедия, 1967. – С. 471–473.

⁷ Там само. – С. 470.

⁸ Там само. – С. 470.

⁹ **Лаине Кари.** Структура и управление культурной политикой в Финляндии // Экология культуры: Инф. Бюллетень. – 2002. – № 2.

¹⁰ Дискреція (лат. discretio; англ. discretion) – розв'язання якого-небудь питання на власний розсуд посадовою особою або державним органом.

¹¹ **Холопайнен Туре.** О финском управлении культурой // Экология культуры: Инф. Бюллетень. – 2002. – №2.

ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

Оксана МУСІЄНКО

КОНТРКУЛЬТУРА І КІНЕМАТОГРАФ

У колі наукових інтересів автора – таке знакове явище, як контркультура. У статті досліджується філософське підґрунтя контркультури, а також виявлення її рис і ознак у кінопроцесі, зокрема в кінематографі США.

Such significant phenomenon as counter – the author's culture occupies a prominent place among scientific interests. Its philosophical basis, as well as revealing its features and indication in the cinema process, and in the cinematography of the USA in particular, are being highlighted in the article.

«Нові хвилі», що прокотилися європейськими кінематографами, були свого роду симптомом глибинних змін як у естетиці кінематографа, так і в самому світосприйманні.

Американське кіно було в плані стилістичному куди більш консервативним, але й воно не могло не зреагувати на ті процеси, що відбувались у суспільстві в післявоєнні часи. У 50-ті роки з'являється «біт-дженерейшен» або покоління бітників. Мабуть, уперше в ХХ столітті було проведено такий різкий і явний «водорозділ» між поколіннями батьків і дітей. Герої «втраченого покоління» Е.Хемінгвея, С.Фіцджеральда, Е.-М.Ремарка були в більшості своїй молодими людьми. Та це не наголошувалось з такою пристрасстю і нетерпимістю, як у творах Д.Керуака, Д.Селінджера, А.Гінзберга та інших «духовних вождів» бітництва. У творах цих літераторів поєднувалось те, що було провідним у настроях бітницької молоді, причому поєднувалось у парадоксальному сполученні.

Безвірність, рішуче заперечення традицій і разом з тим напружений та екстатичний пошук віри, змісту свого буття. Основний мотив їх поведінки – втеча зі «сквейрвіля» – «квадратного селища» на лоно природи, подалі від усього того, що запропонувала їм цивілізація.

Виникає принципово новий імідж молоді людини, що рішуче відрізняється від благополучних «білих» або «синіх комірців». Саме тоді з'явилися на дорогах Америки молоді люди з довгим нечесаним волоссям і бородами, у брудних светрах грубої в'язки, відсторонені, заглиблені в себе, або, навпаки, істерично агресивні. Спалювати себе наркотиками і алкоголем, вбивати надмірним сексом вважалось стандартом поведінки серед молодих людей, які рішуче намагалися зламати «норми протестантської моралі, що доводили їх до задухи» (Норман Мейлер). Джаз із танцювальної музики, із молодіжної розваги перетворюється на свого роду культ, медитативний засіб, що дає можливість добитися повного «злиття» музиканта і його аудиторії. Таким ідеальним джазменом епохи бітництва був Чарлі Паркер на прізвисько Птах, що рано пішов із життя на «крилах» наркотиків та алкоголю.

Вже тоді дають про себе знати захоплення східними філософськими системами, зокрема дзен-будизмом, де молоді люди сподівалися знайти відповіді на вічні запитання буття і дороговказ на життєвому шляху.

«Хоч багато хто з цих людей талановиті і достатньо освічені, щоб досягти матеріального добробуту в нашому суспільстві, втім, вони воліють жити в нетрях, бо вважають матеріальне сьогодення позбавленим змісту»¹, – писав Харрінгтон.

Звичайно ж, бітництво було явищем неоднорідним, та поряд з відвертими люмпенами там було чимало інтелектуалів, які свідомо пропагували як єдиний вихід повну втечу від цивілізації, повний розрив з нею. Пафос тотальної втечі, що володів бітниками, надзвичайно точно передав у своїх віршах американського циклу Андрій Вознесенський.

*Бегите – в себя, на Гаити, в костелы, в клозеты,
В Египты – бегите!
Нас темные, как Батии,
Машины поработили.
О хищные вещи века!
На душу наложено вето.
Мы в горы уходим и в бороды,
Ныржаем голыми в воду,
Но реки мелеют, либо,
В морях умирают рыбы...²*

Традиційні мистецтва не мали таких можливостей у відтворенні руху, його швидкості, які мало кіно.

Один із культових «бітницьких» романів Д.Керуака і мав прозору назву «В дорозі». Для його персонажів раз у раз виникає питання: куди йти? Навіщо? Що робити? Відповіддю лишається безкінечний рух без мети і напрямку. Динамічний рух як прояв життєвих природних сил стає чимось самодостатнім, тим, що замінює мету, але фініш такий самий, як у годарівського Мішеля Пуаккара, малого Антуана у Трюффо або Коліна Сміта з фільму Т.Річардсона «Самотність бігуна на довгу дистанцію».

На високих швидкостях мчать безкраїми шляхами їхні американські двійники. Наскрізна тема втечі все настійливіше звучить в американському кіно. Хоч інколи висловлювалась думка, що в американському кінематографі дорога не має того трагічного забарвлення, яке є в європейському (згадаймо хоча б «Дорогу» Ф.Фелліні), та шляхи героїв Джеймса Діна і молодого Брандо теж ведуть у безвихідь, як не прискорюють вони біг своїх машин і мотоциклів, які шалені швидкості не вмикають, їм не втекти від реальності, не втекти від самих себе.

Наприкінці шляху їм не світить вогник успіху, бо, як зазначали соціологи, сама «американська мрія» значною мірою встигла відчутно девальвувати.

Проте «хронотоп дороги» посідав на американському екрані особливе місце і ми до нього ще повернемося. Та сперш варто вдивитися в обличчя тих, хто на тих шляхах з'являвся.

З часів виникнення кінематографа склалося так, що кожне покоління мало своїх екранних ідолів. У середині п'ятдесятих американська молодь була в захваті від руського юнака з похмурим і нервовим обличчям, від його героїв – непередбачува-

них, ексцентричних, що з гіркотою і презирством спостерігали навколишній світ. Сама пластика Діна, його манера рухатись, зовнішній вигляд вступали у рішучу конфронтацію з уявленням про кіногероя, яке склалося в умовно-павільйонному світі Голівуду.

Ось яким його побачив відомий режисер Ніколас Рей, з яким він зробив свій кращий фільм «Бунтар без причини»: «Інколи світ здається йому нестерпним, і він робиться неспокійним, некерованим, безглуздим. А раптом йому все подобається, він слухняний і чекає уваги. Це поведінка звірятка, котре так і залишилось неприрученим, у котрому збереглася атавістична пам'ять і відчуття вільного життя. Він завжди в конфронтації зі світом, в якому змушений жити, інколи він намагається відкинути його від себе, втекти від нього, але завжди повертається, бо іншого світу немає»³.

Цей надзвичайно точний і чутливий погляд митця потрапляє в саму суть не тільки характеру актора, але його екранного іміджу, що виявився близьким і потрібним масі глядачів.

І сам зовнішній вигляд Діна, його манера триматися відповідали уподобанням молодих людей, що готові були кинути виклик істеблішменту.

Він поводи́в себе на екрані то як підліток з «відхиленнями», то як «сільський хлопець з очима пораненого звіра, з природною пластикою пантери, що втрапила до капкана»⁴.

Історія самотності підлітка, що марно шукає розуміння і співчуття у батьків, так, як вона була відтворена Джеймсом Діном, виявилась співзвучною такій прозі, як «Над прірвою в житті», і стрічкам, що з'явилися пізніше, – «400 ударів», «Самотність бігуна на довгу дистанцію» та ін.

Ще дівіше не приймав свого оточення, бажаючи жити згідно із своїми прагненнями і уявленнями, герой іншого молодого актора, який у ті роки робив перші кроки до своєї слави. Та якщо вчинки дівіських персонажів не йдуть далі сімейних скандалів і ескапад, герої Марлона Брандо виступають як предтечі тих, кого згодом назвали «ангелами пекла», «чорними ангелами», тих моторизованих груп «пожирателів простору», що наводили жах на американського обивателя у 60-ті роки ХХ ст.

Герой стрічки Л.Бенедека «Дикун» Джонні не має жодної позитивної «програми дій», він живе тільки запереченням. Марлон Брандо створив одну з перших виразних постатей у галереї бунтівників, що мріють жити у згоді зі своєю внутрішньою природою, не граючи нав'язаних їм соціальних ролей. Проте їх нонконформізм проявляється переважно в епатажі, безглузких витівках, небезпечних учинках.

Оцей пафос тотального заперечення і споріднював постаті героїв Діна і Брандо з анархізмом бітництва, хоч ні перший, ні другий не з'являлись на екрані в образі персонажів Керуака або Селінджера.

Якщо в п'ятдесятих бітники були скоріше екзотичними посталями на загальному фоні американського істеблішменту, то вже в наступне десятиліття ідеї «тотальної втечі» поширюються серед широких верств молоді, переважно студентської. Тікаючи від цивілізації, хіппі – «діти-квіти» – рішуче заперечували державний апарат, соціальну нерівність, війни. Згадаймо популярне серед хіппі

гасло: «Займемося коханням, а не війною». У своїх комунах вони відкидали приватну власність і соціальні авторитети, намагалися досягти внутрішньої гармонії і просвітлення.

Бажання внутрішнього самовдосконалення викликало до життя захоплення східними містичними віруваннями і різними модифікаціями месіанства, що набувало іноді досить небезпечних форм.

Проте не лише східна екзотика лежала в основі нової молодіжної культури, опозиційної до традиційних культурних уявлень. «Володарями умів» бунтівного студентства стали філософи, чії імена були вже широко відомі в інтелектуальних колах.

Ці мислителі належали до так званої «франкфуртської школи», і хоч теоретичні пошуки і розвідки кожного з них були своєрідні та оригінальні, їх поєднувало прагнення сполучити революційні теорії марксизму із вченням Фрейда, бажання надати «революційності» фрейдизму і «поглибити» марксизм.

Однією з найвиразніших і найдраматичніших постатей серед послідовників і одночасно критиків Фрейда був, безперечно, Вільгельм Райх. Хоч він і не належав до «франкфуртців», проте ідеї часто зближувались і перегукувались.

Засновник тілесно-орієнтованого психоаналізу, він починав як учень і асистент самого Фрейда, став віце-директором заснованої ним психоаналітичної клініки. Та з його великим учителем Райха розвело захоплення комуністичними ідеями. Проте, ставши вигнанцем серед психоаналітиків, Райх врешті-решт порвав із комуністами. Прихід фашистів до влади змусив його емігрувати спершу до країн Скандинавії, потім до США. Нині багато хто з дослідників наукового спадку цього завжди сповненого творчого неспокою вченого твердять, що він багато в чому випередив свій час. Залишимо спеціалістам вивчати питання, наскільки актуальне вчення Райха про існування фундаментальної життєвої енергії – оргона, що регулює всі процеси в організмі. Нас цікавлять у цьому разі ті його розвідки, що справили значний вплив на ідеологів молодіжного руху 60-х років. Це перш за все його теорія «сексуальної революції», твердження, що тоталітарна держава, придушуючи природні сексуальні потяги, перетворює людину в свого роду «біоробота», що охоче слідує наказам, не бажаючи робити вибір та проявляти свою волю. У своїй фундаментальній праці «Психоаналіз мас і фашизм» учений прагнув розкрити глибинні психологічні витoki цього страшного явища, твердячи, що суть фашистської расової теорії полягала в її запереченні природної сексуальності. «У фашистській расовій теорії оргазмічна тривога людини, підкореної авторитету, абсолютизується, закріплюється як «чиста» і протиставляється всьому тваринному і оргаїстичному»⁵.

Райх піддавав критиці авторитарно-патріархальний уклад, вважаючи, що фашистська ідеологія відділяє оргаїстичні устремління людини від психологічної структури особистості. Саме патріархат призводить до того, що сексуальні стосунки набувають викривленого характеру, а сексуальне і брудне, сексуальне і вульгарне чи демонічне трактується як щось нероздільне.

Спираючись на дослідження Моргана, Малиновського та ряду інших учених, Райх проводив думку, що матриархат відповідав суспільству, заснованому на при-

родній сексуальній енергетиці, і що в системі матриархату існував механізм природної саморегуляції сексуальності.

І все ж особистістю, що мала найбільш відчутний і безпосередній вплив на молодіжний рух, був, безперечно, Герберт Маркузе зі своїми фундаментальними працями «Ерос і цивілізація» (1956) і «Одномірна людина» (1964). До речі, Маркузе високо поцінував ранні праці Райха, де він досліджував взаємозв'язок між соціальними структурами суспільства і структурами інстинктів.

Саме Маркузе випало стати ідейним натхненником «контркультури», руху «нових лівих». Ідеал філософа – створення нової спільноти вільних, нічим не обмежених людських особистостей на руїнах сучасної репресивної цивілізації, що ґрунтується на примусовій трудовій діяльності.

«Техніка і технологія раціональності забезпечують базис для прогресу, встановлюють ментальну модель і модель виробничого виконання функції, що практично означає торжество цивілізації і “влади над природою”»⁶.

«Тут і починає розгортатися у повній мірі драма сучасного суспільства, пізньої індустріальної цивілізації, проявляється глибинна деструктивність усякої раціональності, прогресує зростання жорстокості, ненависті, наукового знищення людей»⁷. Так песимістично бачить картину подальшого розвитку цивілізації Маркузе. У такій ситуації, на думку мислителя, «розвиток і задоволення людських потреб постає всього лише як продукт зростання панування над природою і продуктивністю праці, все зростаюче матеріальне й інтелектуальне багатство культури забезпечує матеріал для деструкції, яка прогресує, і в рівному ступені потребує в придушенні інстинктів, що зростає»⁸.

Пристрасна критика, якій піддавав Маркузе сучасну цивілізацію, не могла не захопити нонконформістськи орієнтовану інтелігенцію Заходу.

Позиція філософа виявилась співзвучною поглядам «бунтівників», які бачили головне зло в пануванні над людиною світу речей, що стають володарями того, хто їх створює, перетворюючи сучасника на одномірну людину. У цьому Маркузе солідаризується з такими «стовпами» франкфуртської школи, як М.Горкгаймер та Т.Адорно.

Історія людства перетворюється на картину фатальної деградації людини, причиною якої є рух від природи до культури.

Репресивна культура, на думку Маркузе, дає людині лише ілюзію свободи і щастя, тим самим примиряючи людину з дійсністю. Так краса, мистецтво, духовні цінності виступають як фальшиве щастя у нещасливому світі.

Нагадаймо, що книжка Маркузе «Ерос і цивілізація» має підзаголовок «Філософське дослідження вчення Фрейда». Та, незважаючи на те, що Маркузе начебто послідовно і беззастережно підтримує основні положення Фрейда, зокрема про те, що культура і цивілізація спираються на перманентне поневолення людських потреб, у поглядах засновника психоаналізу і його послідовника є певна розбіжність.

Повертаючись до поглядів Фрейда щодо природи і культури, які були найбільш послідовно викладені в праці «Невдоволення культурою», ще раз зауважимо, що вони не відзначались категоричністю, а являли собою скоріш зібрання тез і анти-тез, де автор у кожному із протилежних суджень вбачав «момент істини».

Класичний фрейдизм не заперечував системи соціальних табу і моральних приписів. Фрейд вважав, що ці міри повинні стримувати безсвідомі інстинкти, що мають антисоціальний характер. Одним із провідних завдань психоаналізу, як його тлумачив сам засновник, було примирення двох начал людської особистості – соціального і природного, зняття між ними конфліктних суперечностей. Фрейд сам досить виразно говорив про те, що сталося б, коли усі табу були б зняті. Тоді кожен зміг би вибрати першу-ліпшу жінку своїм сексуальним об'єктом, таким же всездозволенним стане і вбивство суперника або взагалі будь-якої людини, що заважатиме реалізації бажання. «Якою низкою задоволень стало б тоді життя», – іронізує з цього приводу Фрейд. Отже, у кожної людини можуть виникнути агресивні потяги будь-що реалізувати свої бажання. Скасування культурних і соціальних заборон зробить справді щасливим лише диктатора і тирана, який безроздільно пануватиме над іншими.

Досліджуючи Фрейда, Маркузе намагається йти далі свого вчителя у роздумах про трагічну конфліктність між природою людини, її інстинктивним життям і суспільною організацією її існування. Причому Маркузе шукає вихід з цього конфлікту не лише для індивіда, а для суспільства в цілому. Адже, на думку філософа, «репресивність» – то якість лише певної організації суспільства, і тому, змінюючи цю організацію, репресивності можна запобігти. Існування цивілізації передбачає гальмування двох провідних потягів, що визначають діяльність людини – Ероса і Танатоса. Суспільство досягає переорієнтації інстинктивних імпульсів людини і ставить собі їх на службу. Відбувається сублимація сексуальних потягів і спрямування деструктивних на перетворення природи, оволодіння нею. Проте придушення енергії ероса, перевага принципу реальності над принципом задоволення і надає перевагу деструктивному началу.

Виробництво набуває самодостатнього характеру, воно вже існує заради самого себе. Сам процес праці втрачає доцільність і стає інструментом репресивного тиску.

Що ж може полегшити ситуацію індивіда, пригніченого невблаганним принципом реальності? Зняти чи зменшити цей тиск може фантазія, що представляє принцип задоволення в нашій свідомості. Однією із сфер реалізації фантазії є гра.

Звертаючись до міфологічної образності, філософ протиставляє постаті Прометея і Орфея. Перший, на його думку, втілює в собі суворий принцип реальності, Орфей, навпаки, несе ігрове начало, звільнене від будь-яких необхідностей.

На сторінках «Ероса і цивілізації» ми знаходимо ще один архетип – Нарциса, який втілює в собі чисте захоплення прекрасним, що постає у мінливих, невловимих формах нашої фантазії, для якої немає конфліктності між внутрішнім і зовнішнім світом.

«В образах Орфея і Нарциса примирюються Ерос і Танатос. Вони повертають досвід світу, який не завойовується, а визволяється, досвід свободи, яка повинна збудити сили Ероса, що зв'язані репресивними і закам'янілими формами стосунків між людиною і природою»⁹, – стверджує Маркузе і далі додає, що сила Ероса несе не руйнування, а мир, не жах, а красу.

Праця Орфея – гра, життя Нарциса – краса і споглядання.

Маркузе ставить своєю метою знайти принцип «іншої реальності» по той бій принципу виробництва. І він знаходить їх все в тих же архетипах Орфея і Нарциса, які трактує як еротичне примирення (союз) людини і природи в естетичному підході, де порядок – це краса, а праця – гра»¹⁰.

Уява несе в собі істини, значно вищі від приземленої реальності і дає можливість більш повно сприймати, відчувати і бачити дійсність.

Маркузе тут звертається до поняття Великої Відмови як протесту проти придушення природного начала, як утвердження завершеної формули свободи і можливості «відчуженої» особистості повернути собі цілісність і внутрішню гармонійність.

Критики Маркузе резонно зауважували, що Велика Відмова від репресивної цивілізації лишається лише гаслом, не вказуючи конкретної програми дій. Однак це гасло охоче було підхоплено бунтівною молоддю 60-х років.

Проте важко і не погодитись з тим, що сам заклик філософа до відмови від фальшивих потреб, які нав'язані репресивною цивілізацією, є певним кроком до свободи.

Нині беззастережне неприйняття філософських поглядів ідеолога молодіжного руху змінилося на більш толерантний підхід. Вивільнившись із-під влади тоталітаристських ідеологем (хоч і далеко не повною мірою), сучасні дослідники подій і умонастроїв «буремних шістдесятих» більш адекватно оцінюють ті далекоглядні прозріння і, головне, передчуття дальшого розвитку цивілізації, що були притаманні поглядам цього видатного послідовника Фрейда.

Ідеї Маркузе були викладені ще до того, як розпочався широкий молодіжний рух протесту, який він пізніше не лише спостерігав і в якому йому судилося значною мірою розчаруватися.

Рух хіппі став живою ілюстрацією маркузеанських теорій, його утопічних поглядів на можливість «цивілізації тіла».

Втікаючи на лоно природи, насолоджуючись вільним виявленням інстинктивного життя, діти-квіти могли зненацька обернутися на жорстоких, затьмарених наркотиками терористів, згадаймо хоча б містично-злочинну зграю Менсона. Проповідь самовдосконалення і містичний транс, вживання наркотиків як шлях пізнання вищої істини, хвала «вільному еросу», не пригніченим, не скутим ніякими забобонами людським почуттям і групі шлюби в комунах хіппі – все це перепліталось у екстравагантний, а інколи і зворушливий візерунок молодіжної культури, що згодом під назвою «контркультури» буде мати як своїх adeptів, так і критиків. Серед останніх одним із найавторитетніших був Д.Белл, який присвятив культурі чимало праць, серед яких найбільш помітна «Культурні протиріччя капіталізму». Контркультуру Белл трактує як виклик пуританській моралі. Активна пропаганда гедонізму призводить до того, що знецінюються праця, тверезість, бережливість, сексуальні обмеження, заборони. «Гедонізм підриває пуританську етику, яка раніш служила моральним обґрунтуванням суспільства»¹¹.

Натомість С.Сонтаг вважала, що контркультура, орієнтована на гедонізм, є виявом нового типу чуттєвості, звільненого від інтелектуальної та вербальної інтерпретації. Сонтаг обстоювала думку про плюралістичність цієї нової чуттєвості, передбачаючи тим самим певні принципи постмодернізму.

Та звернімося до практики «контркультури». Тут, мабуть, найпомітніше місце посідала музика, зокрема рок, який, на думку дослідників, був не просто музичною формою, а являв собою «дуже важливий аспект гедоністичної містики, у рамках якого розкривається наркотичний момент мистецтва і естетичний момент наркотичного сп'яніння»¹².

Кіно не пройшло повз таке явище, як контркультура. Причому точки їх дотичності були надзвичайно різноманітними. То були і стрічки, що безпосередньо торкалися теми молодіжного бунту, були й фільми, що, звертаючись до інших часів і подій, далеких від американських реалій 60-х років, тим не менш точно передавали настрої молодіжного протесту і неприйняття дійсності. Прикладом може послужити картина Артура Пенка «Бонні і Клайд».

І, нарешті, варто зупинитися на творчості тих, хто трактував культуру як породження репресивного суспільства і особливу небезпеку вбачав у виражальних засобах, самій мові мистецтва, які потребували докорінних змін.

Серед перших варто назвати стрічку Деніса Гоппера і Пітера Фонда «Легкий наїзник». Це одна з найрепрезентативніших картин, присвячених молодіжній субкультурі. Фільм належить до так званого *road movie*.

Згаданий вже хронотоп дороги посідає особливе місце в американському кіно. І в цьому немає нічого дивного, адже нація народжувалася в постійному русі, у переміщенні мас народу зі Сходу на Захід. Там, за горизонтом, відкривалися нові землі, прекрасні і небезпечні, які треба було завойовувати, підкоряти і освоювати.

Архетипічними персонажами американської кіноміфології стали не тільки вершники-ковбої, що на своїх вірних конях долали безкінечні простори прерій, а й фургони переселенців у так званих «переселенських» вестернах («Критий фургон» Д.Крюзе), поштові диліжанси («Диліжанс» Д.Форда) або у «залізничних» вестернах потяги («Залізний кінь» Д.Форда, «Юніон-пасифік» С. де Міля).

Та всі, хто рухався тими дорогами, мали чітко окреслену мету. Вони долали простір, щоб зупинитися там, куди веде їх доля і знайти своє щастя біля домашнього вогнища. Про це навіть мріяли вічні бродяги-ковбої. Та в 60-ті мандрівники прерій не лише пересіли з коней на мотоцикли і авто. Тепер долання простору – їх *modus vivendi*. Вони весь час у дорозі, вони розганяють свої мотоцикли і автомобілі не для того, щоб досягти певної мети, стати згодом достойним громадянином і власником невеликої ферми або кафе чи бензоколонки. Кінцевого етапу, пункту прибуття в них немає – як не прискорюють вони біг своїх машин, які шалені швидкості не вмикають, їм не втекти від самих себе. Тепер у вершників, що осіддали залізних коней, мета – сама нескінченна дорога. Долання простору стає способом існування, своєрідною релігією, яка не терпить відступників. Вітер, що б'є в обличчя мотоциклістів, здається п'яним, як наркотик.

Всі ці мотиви послідовно і настійливо звучать у стрічці Гоппера і Фонди, роблячи її переконливим свідченням часу.

Сюжет картини простий і невибагливий. Двоє приятелів мають шанс заробити гроші, перевозячи в баках своїх мотоциклів наркотики. У них є мета, мрія – побувати на веселому карнавалі в Нью-Орлеані. Мотоцикли мчать їх безкраїм простором, і здається, що вони подорожують не країною найвищої цивілізації,

а дивним місячним пейзажем, що вони зовсім самотні на цій покинутій людськи планеті.

Проте в них будуть затримки в подорожі. До них приєднається дивак-адвокат, якого теж захопить ідея повеселитися на ньюорлеанському карнавалі. Це одна з тих робіт Джека Ніколсона, де він міняв амплуа, відходячи від образу чорнявого красеня і палкого романтичного коханця, ескіз до постатей бунтарів, що принесли йому світову славу в стрічках «Пролітаючи над гніздом зозулі», «П'ять легких п'єс» та ін. У «Легкому наїзнику» в Ніколсона роль епізодична. На першій же нічній зупинці під безкраїм зоряним небом, коли адвокат, сидячи біля вогнища, скаже своїм новим друзям, що нарешті почуває себе вільним і щасливим, його наздожене смерть. Вночі до невеличкого табору підкрадуться якісь постаті і героя Ніколсона просто заб'ють палицями. Цей епізод прозвучить для вражених друзів як похмура пересторога: небезпека чатує десь поблизу, свіже повітря дороги створює лише ілюзію волі і незалежності.

Далі буде коротка зупинка в комуні хіппі. Ці діти-квіти живуть серед природи, насолоджуються природою і не прагнуть до повернення у світ цивілізації. У своїх стосунках вони мріють повернутися до невинності і безпосередності людей перших днів творення. Саме так сприймається епізод купання мандрівників у озері з оголеними дівчатами, позбавлений навіть натяку на будь-який грубий еротизм. Але «легкі наїзники» мчать далі, адже в них є мрія – побачити таки той веселий карнавал, випити пива в ньюорлеанських барах. До того ж ці двоє, що неначе злилися з випаленим пейзажем величних каньйонів і прерій – звичайнісінькі наркокур'єри. За свій товар вони отримають гроші, саме ту необхідну умову щасливого існування в світі цивілізації, від якої, здавалося б, їм вдалося втекти. Це той «гріх», за який їм прийдеться заплатити високу ціну. Ні, у них на руках не «клацнуть» наручники поліцейських агентів. Їх, наче на полюванні, майже випадково підстрелять на дорозі якісь фермери. Спочатку здається, що просто хотіли полякати, а потім, коли прозвучить фатальний постріл, доб'ють і іншого, щоб не залишити свідків.

Ця ненависть до «іншого», до такого, що не схожий на всіх, не раз спостережливо відзначалася на американському екрані. Пуританська, «одноповерхова» Америка не терпіла вторгнення чужинців, якщо навіть цими чужинцями ставали їхні діти. Фільм режисера Д.Евідсена «Джо» і побудовано саме на такій трагічній колізії. Рекламний агент Білл Комптон у розпачі від того, що його дочка подалась у комуну хіппі. Там вона стала коханкою наркомана, колишнього художника, і сама призвичаїлась до наркотиків. Розшукуючи дочку, батько, втративши контроль над собою, вбиває її коханця. Про це випадково дізнається робітник на ім'я Джо.

Він і викликає підвищену зацікавленість авторів фільму. Вони не шкодують барв, аби схарактеризувати цю малопривабливу постать. Актор Пітер Бойл докладає чимало зусиль, аби показати свого героя у найогиднішому світлі. Його «квадратна» фізіономія займає весь екран, коли Джо в компанії своїх приятелів за кухлем пива вигукує прокляття на адресу гомосексуалістів, наркоманів, лібералів і хіппі.

Така постать викликала неабияке роздратування американської «лівої» критики і, звичайно ж, радянських дослідників західного кіно. Якщо перші так-сяк намагалися виявити драматургічні прорахунки, недоречності в трактуванні харак-

терів центральних персонажів, то наші критики були «ображені» за робітничий клас.

Але в кінці 60-х – на початку 70-х марно було викликати тіні Сакко і Ванцетті або Джо Хілла. Прийшли вже інші часи. І кваліфікований робітник став опорою, «стовпом» суспільства, аж ніяк не його руйнівником. Вірус бродіння переселився в інші верстви і прошарки суспільного організму. І консервативність Джо, і його ненависть до інших, до тих, що живуть в інший спосіб, досить точно підмічені і відтворені режисером і актором Пітером Бойлом. «Сині комірці» (як називають американці робітників) готові захищати той устрій, який їм дає можливість стабільного і безбідного існування. Цілком зрозуміла підозрілість Джо до хіппі. Він їх не розуміє, їхня невдоволеність дійсністю, їхні фантазії і поривання абсолютно далекі цій пласкій і обмеженій людині. І в силу своєї обмеженості він просто хоче знищити те, що йому незрозуміле і лякає його. Власне кажучи, перед нами та сама «одномірною людиною», якій присвятив своє дослідження Г.Маркузе.

Ще одна вагома деталь: при зовнішній самовпевненості і самонадійності Джо страждає від комплексів неповноцінності. Це проявляється і в двоїстому ставленні до Білла Комптона. Він відчуває, що знаходиться значно нижче на соціальному щаблі, ніж цей вишуканий, інтелігентний службовець. Приниженість Джо проявляється в епізоді зустрічі двох подружніх пар – Джо, його дружини і Комптонів. Тому робітник і прагне демонструвати свою зверхність і грубість, щоб приховати невпевненість у собі. Він щасливий, що оволодів таємницею Комптона і тим самим не тільки узалежнив його від себе, а й зміг запропонувати йому свою підтримку. І Комптону нічого не залишається, як прийняти її.

Принциповою здається ще одна риса Джо – його святенництво. Голосно горляючи про зіпсованість сучасної молоді, він, коли випадає нагода, охоче бере участь в її еротичних іграх. Причому відчуває себе дуже незатишно. Сповнений іронії епізод, коли на пропозицію молоденької дівчини-хіппі роздягнутися, Джо довго не наважується продемонструвати своє запліле жиром, обвисле тіло і, зважившись врешті-решт на цей «подвиг», все ж таки залишається хоча б у шкарпетках. І у фіналі – спалах звір'ячої ненависті «одномірної людини», коли виявляється, що вкрадено його гаманець. Гроші – той еквівалент цінності, яким оцінило Джо суспільство. Втратити їх – це втратити свою особисту цінність, своє місце в суспільстві, а цього він боїться понад усе.

Супутника Джо – Білла Комптона – мав грати Пітер Фонда, герой «Легкого наїзника». Мабуть, цьому акторові більш переконливо вдалось би показати ті внутрішні боріння, що їх переживає Комптон, заплямувавши себе вбивством людини, хай негідника і наркомана, що спокусив його дочку. Значно меншою мірою це вдалося Деннісу Патрику, про що й писали американські рецензенти стрічки Евідсена. Проте постать «людини на роздоріжжі» все ж таки окреслена в картині «Джо» досить-таки послідовно. Людина, що з одного боку продовжує традицію героїв американських кінобойовиків, які власноручно встановлювали справедливість, караючи злочинців, а з другого боку переживає сумніви на кшталт дещо «полегшеного» Достоевського «тварь я дрожащая или право имею». І він бере собі право карати тих, хто, на його думку, винен у тяжкому злочині спокуси і навернення на страшний шлях наркоманії. Та неочікуваний фінал – вбиваючи хіппі,

Комптон стріляє у свою дочку, не впізнавши її в натовпі, наштовхує на думку, що автори фільму відмовляють своєму героєві в праві судити, карати чи милувати.

Проте було чимало стрічок, де таке право аж ніяк не ставилося під сумнів, особливо, коли справа йшла про молодих людей, які випали із системи суспільної і соціальної.

Цікаве ставлення до цих нечесаних і бородатих бродяг було у колишньої радянської кінознавчої думки. З одного боку вважалось, що це явище позитивне, бо конфронтаційне щодо буржуазного суспільства. А з другого – ніхто з тодішніх радянських ідеологів не бажав би бачити на дорогах однієї шостої земної кулі таких «вершників». Тому здається цікавою прокатна доля однієї зі стрічок, що була підготовлена до показу, але так і не була випущена на наші екрани. Маємо на увазі фільм Т.-С.Френка «Народжені неприкаяними», де, до речі, зіграла одну зі своїх перших ролей Лайза Мінеллі. Ворогом суспільства номер один тут беззастережно виставляються «легкі наїзники», «бунтівники без сенсу». Всі вони представлені як декласовані елементи і психологічно неповноцінні люди. І тому боротьба з ними аж ніяк не є чимось злочинним чи недостойним. Навпаки, герой-одинак, що врешті-решт ставить на місце цю злочинну зграю, сприймається лише в позитивному ключі. Цікаво, що авангардний кінематограф відверто естетизував цих небезпечних «вершників». Прикладом може прислужитися стрічка одного з метрів «андеграунда» Кеннета Енгера «Скорпіон, що повстав». Якщо Т.-С.Френк або Р.Кормен відбивають у своїх стрічках страх пересічного американця перед незрозумілою стихійною силою «диких ангелів», то Енгер захоплюється цими чорними «кентаврами», вершниками, що начебто зрослись зі своїми мотоциклами. Вони перебувають «по той бік добра і зла» і мчать дорогами Америки, як містичні вісники злих і темних сил.

Втеча із світу цивілізації до щасливого едему природи стає чи не наскрізною ідеєю кіномитців, що не криють своїх симпатій до бунтівної молоді. Серед них не можна не згадати ім'я Артура Пенна, кінорежисера, що висловив настрої молодих як безпосередньо зображуючи життя своїх сучасників, так і створюючи свого роду «кіномодель», фільми, в яких начебто на історично віддаленому матеріалі відтворювались характери американських «шістдесятників», їх почуття, уподобання, проблеми.

Колосальний успіх гангстерської «лав сторі» «Боні і Клайд» соціологи і мистецтвознавці пояснювали не стільки і не тільки її художніми перевагами, а образами героїв, близькими до тих молодих людей, що у великих і малих містах Америки переживали теж «томління духа», нудилися від безперспективності і безсенсовності існування і хапалися за зброю лише для того, щоб знайти хоч якийсь сенс життя.

Цікаво, що найбільш повно і послідовно відобразили молодіжний бунт режисери, чию точку зору можна було б назвати поглядом зі сторони. Маємо на увазі М.Антоніоні та М.Формана. Мікеланджело Антоніоні, знаменитий співець відчуженості і некомунікабельності, наприкінці 60-х опинився в США, де почав працювати над картиною „Забріскі пойнт“, присвяченою молодіжному рухові протесту. Картина ще до своєї появи на екрані викликала неабияке зацікавлення, журналісти всерйоз сперечалися, чи впорається знаменитий майстер із матеріалом, здається, безкінечно далеким від його попередніх тем і героїв. У певній частини критиків

картина викликала розчарування, вони називали її нагромадженням банальностей і дурниць, сповненою інфантильного радикалізму і поверховості.

Та студентська молодь вітала твір італійського режисера: «Я вважаю його кращим фільмом того покоління, яке шукає сенсу і мети життя на цій “нічийній землі”»,¹² – писав автор на сторінках одного зі студентських часописів.

Дійсно, Антоніоні зміг досить точно «відчути Америку і розібратися у своїх почуттях»¹³, показуючи молодь, що виходила протестувати на вулиці американських міст.

Іноді картина сприймалася як екранне втілення популярних гасел молодіжної контестації або філософських тез Г.Маркузе, які брала на озброєння бунтівна молодь.

Співзвучними Антоніоні були пошуки іншого європейця – Мілоша Формана. Покинувши батьківщину і одержавши право постановки фільму в США, Форман залишився вірним собі. Він не поспішав з виявами вдячності, із схиленнями перед американською демократією. Як і в Чехословаччині, режисер перш за все звертає увагу на молодь, на те непізнане, таємниче покоління, що поставило перед батьками безліч запитань, які так і лишилися без відповіді. Ці молоді люди неначе живуть в іншому вимірі, в який немає доступу тим, хто вступив у зрілий вік. Американський фільм Формана мав назву «Відліт» («Taking off»), що має подвійне значення.

Молодий чеський режисер поглядом стороннього не тільки надзвичайно точно підгледів і відтворив ситуацію, що склалась в американському суспільстві наприкінці 60-х років. Форману вдалося вже в цьому своєму першому заокеанському фільмі побачити, точніше навіть відчути один із фундаментальних конфліктів, що має глибинне коріння в американській історії. В основі цього конфлікту драматичне протистояння незалежності, волі, що переходить у свавілля першопрохідців американських земель, всіх цих авантюристів, ковбоїв, героїв і злочинців одночасно, а з другого боку, носіїв суворой пуританської моралі тих, хто прибув за океан на борту “Пілігрима” та їх послідовників.

Тут марно намагатися розставити плюси і мінуси, марно когось вважати позитивним, когось негативним історичним персонажем.

Це протистояння і взаємовплив були свого роду рушійною силою, що надавала внутрішньої енергії розвитку американської цивілізації.

Таку конфліктність і протистояння можна перевести в рівень антиномії інстинкту і рацію, природи і культури.

Якщо ми кінемато погляд на творчий шлях Формана, то переконаємося, що саме ця дилема і стане в нього провідною, пронизуватиме такі його стрічки, як «Регтайм», «Амадеус», «Народ проти Ларрі Флінта».

Та найбільш драматично і мистецьки довершено виявиться вона у фільмі, який приніс Форману світову славу, а саме «Пролітаючи над гніздом зозулі» за однойменним романом Кена Кізі. До нашого глядача він дійшов з великим запізненням. І це зрозуміло. Офіційні ідеологи мали подвійну підозру щодо цієї стрічки. По-перше, її автором був режисер-емігрант, що проміняв соціалістичний рай на загніваючий Захід, а по-друге, дія в картині відбувається в психушці, що в роки

використання психіатрії як засобу переслідування і тиску на дисидентів могло викликати небажані асоціації.

Проте зміст цього фільму на екрані тлумачився світовою критикою досить широко. У протистоянні старшої медсестри і нового пацієнта психіатричної клініки Макмерфі дехто бачив прозорий натяк на зміну характеру лідерства в американському суспільстві, коли буйний дух тих, чії предки підкорювали далекий Захід, заганяють у клітку жорстокого порядку, коли люди перетворюються на покірних роботів, що реагують тільки на накази. У непокорі Макмерфі впізнаються імпульсивні, ірраціональні жести молодих бунтарів Америки з їх вимогами зараз же, негайно зробити всіх щасливими, створити рай на землі.

Своїм успіхом картина значною мірою завдячує виконавцеві головної ролі – Джекові Ніколсону. Його Макмерфі зовсім не невинна жертва жорстокої системи. Цей уже немолодий чоловік із зализинами і хитруватою посмішкою має своє буремне життя чимало проблем із законом. От і тепер він охоче залишається в психушці, бо альтернативою їй може бути тільки в'язниця. Ніколсон повною мірою наділяє персонажа своєю особистою привабливістю. Це свій хлопець, і, як його назвала критика, професіональний аутсайдер. Він завжди готовий продемонструвати свою неабияку чоловічу потенцію і силу своїх кулаків. Чоловічий шарм робить героя Ніколсона привабливим, йому вибачає глядач будь-які сумнівні вчинки. Власне кажучи, ці авантюри на грані злочину і виявляють сутність його особистості, що існує за принципом задоволення, але аж ніяк не необхідності і обов'язку. І от такий необтяжений комплексами і внутрішніми заборонами персонаж опиняється в середовищі, що являє собою систему заборон ще більш сувору і послідовну, ніж в'язниця. У тюремному застінку ми спостерігаємо переважно фізичне обмеження можливостей людини, її ув'язнення у навколишньому просторі. У випадку психіатричної лікарні перед нами вторгнення не лише в свідомість, але й у підсвідоме, послідовний тиск на всю сферу інстинктів, що вишли з покори ослабленого, хворого розуму.

У картині Формана незалежний, розкутий Макмерфі має достойного суперника. Це головна медсестра (Флетчер). Вона так само послідовна в своїй місії, як і Макмерфі. Ця постать, надзвичайно точно і влучно «прописана» в усіх психологічних деталях і нюансах, набуває характеру відвертої символічності.

Центральний конфлікт стрічки Формана і полягає у безкомпромісному протистоянні сповненого життєвих, вітальних сил Макмерфі і медсестри, що безроздільно панує в клініці для душевнохворих.

А хто ж ті, кого хоче привернути на свій бік Макмерфі? Частина пацієнтів, їх переважна більшість, вже веде рослинне існування і навіть не розуміє, до чого закликає їх бунтівний новачок. А ті, хто ще в стані прислухатися до закликів Макмерфі понад усе бояться залишитися сам-на-сам зі своїми фобіями, комплексами, неврастеніями. Їх лякає навіть сама думка про боротьбу, про можливість кинути виклик, відстояти свою гідність.

Один із них – жертва утисків з боку дружини, інший – пряма ілюстрація до психоаналітичних теорій – потерпає від деспотизму власної матері. Кожен з них може вільно покинути свою в'язницю, повернутися у великий світ. Проте жоден не зважиться скористатися своїм правом вибору. На це здатен лише Макмерфі

і в цьому його рішуча відмінність від «одномірної людини». Всі свої зусилля він спрямовує на те, щоб «напоїти своїх друзів повітрям свободи». У цьому плані ключовим видається епізод плавання на яхті, яку пацієнти психушки захоплюють разом зі своїм невгамовним ватажком. Відкритий простір, свіжий вітер в обличчя – все, здається, сприяє відродженню душевних сил у цих нещасних. Та марні надії. Миттєве поривання змінюється звичною покорою. Ці люди неначе відчують, що за волю прийдеться дорого платити. І глибинний, внутрішній поклик згасає у світлі холодної розсудливості. Форман як кінематографіст дає нам можливість відчути свободу майже візуально, як єдність різних природних стихій сонця, моря, вітру, що надуває білі вітрила яхти.

Так само символічна і обстановка лікарні з її стерильністю, холодністю, одноманітністю. Недарма одним із перших «бунтівних» жестів Макмерфі була його спроба вирвати мармуровий пульт, що прикрашає один із залів лікарні. До речі, зйомки велися дійсно у відповідному медичному закладі, до участі у фільмі було запрошено навіть деяких пацієнтів. Отже, знову спостерігаємо, як із документально точного відтворення середовища виростає узагальнення на рівні притчевої символіки.

Так, Макмерфі єдиний, хто здатний на вибір, і він робить цей крок, керуючись гаслом «рай негайно». Адже він міг утекти, рихтування на вікнах було зламано, та герой Ніколсона залишається. Він не може зруйнувати сподівання сором'язливого, хворобливо невпевненого у собі Біллі. І він влаштовує веселу вечірку, в якій охоче беруть участь його сусіди по палаті. Саме там Біллі зустріється з чарівною повією Кенді і вперше відчує себе справжнім чоловіком. Інша річ, що це «торжество плоті» завершиться трагічно. Всюдисуща наглядка дізнається про «бойове хрещення» Біллі і принизливими і прискіпливими допитами доводить його до самогубства. В очах старшої медсестри прояв природних сексуальних потягів чи не найстрашніша провина, за яку треба нести жорстоке покарання. Протистояння Макмерфі і медсестри вступає в останню, вирішальну фазу. Невгамовний бунтівник удруге відмовляється від утечі, цього разу, щоб помститися старшій медсестрі за смерть Біллі. Цей двобій двох начал завершиться на користь «природної людини» – Макмерфі. Ця людина жила за принципом задоволення, а коли «система», «порядок» вирішила задушити саму можливість бунту і непокори, пішла з життя.

Ні, Макмерфі не вдасться помститися за Біллі; старша медсестра, хоч і з переламаною шиєю продовжить свою діяльність, не відмовиться від своєї «місії». Навпаки, вона зробить рішучий крок. Непокірного Макмерфі чекає лоботомія.

Страж порядку, медсестра піде на те, щоб змінити саму природу непокірного, покликавши на допомогу науку. І ось, коли Макмерфі привозять після операції в палату, його обличчя нічим не відрізняється від скорботних масок тих, кого покинуло усвідомлення своєї особистості.

І все ж герой Ніколсона виграє цей двобій. Йому на допомогу приходить мовчазний велетень-індіанець, якого всі називають Чиф (Вождь). Це він, сумно глянувши у невідоме вже обличчя свого друга, в його відсутні очі, закрие це обличчя подушкою і навалиться на неї всією масою свого гігантського тіла. Так, Макмерфі назавжди вирветься з лабет суспільства, назавжди стане вільним від

«принципа реальності». А той, хто приніс йому це визволення, вирве нарешті той самий мармуровий пульта і, розбивши ним вікно, назавжди зникне в лісових хащах, вкритих сивими туманами. Природаховає в своїх надрах ще одне своє бунтівне дитя.

Фільми, про які йшлося, давно вже визнані світовою класикою і посіли цілком певне місце в кінематографічній «ієрархії». Та, на нашу думку, важливо зауважити, що з'явилися вони в 60-ті роки, або ж на рубежі 70-х, тобто в період, який культурологи вважають вичерпаністю модерного і початком постмодерного проекту в світовій культурі. І подальші стратегії постмодерну, як у теорії, так і в художній практиці можливо тлумачити й інтерпретувати лише осягнувши і осмисливши той ґрунт, з якого вони виростають.

¹ Харингтон М. Другая Америка. – М., 1953. – С. 102.

² Вознесенський А. Треугольная груша. – М., 1962.

³ Цит. за: Хаулет Д. Дикий сердцем // Искусство кино. – 1995. – № 7. – С. 138.

⁴ Там само. – С. 132.

⁵ Райх В. Психология масс и фашизм. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 107.

⁶ Маркузе Г. Эрос и цивилизация. – К., 1995. – С. 84.

⁷ Там само. – С. 85.

⁸ Там само. – С. 168.

⁹ Там само. – С. 180.

¹⁰ Bell D. The Cultural Contradictions of Capitalist N-Y. – 1976. – P 76.

¹¹ Давыдов Ю. Бегство от свободы. – М., 1978. – С. 308.

¹² Цит. за: Антониони М. Забриски поинт. – М., 1973. – С. 12.

¹³ Там само. – С. 13.

ТРАНСФОРМАЦІЇ ЕКРАННОГО ХРОНОТОПУ ДОБИ ЕКСПАНСІЇ КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ (ЕСТЕТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТА ЕТИЧНІ ІНТЕНЦІЇ)

У статті досліджено закономірності еволюції екранного образу від фотографічного відтворення реальності до творення (радіше легітимації) нової достовірності – цифрової візуально переконливої фікції, де основним елементом виразності є спецефект.

Проаналізовано вплив сучасної естетики на становлення нової етики, чільне місце в якій посідають ігрові принципи (повторюваність, варіативність, можливість повернення та «перегравання» ситуації за іншим «сценарієм» тощо).

The article investigates the regularities of the screen image evolution, starting from the photographic reproducing of the reality up to the creating (it was understood more as a legitimacy) a new authenticity – digital, sight convincing fiction, where the special effect is the basic element of expressiveness.

The author analyses the influence of the contemporary aesthetics on the emergence of the new ethics, above all seat in which is taken by such play principles as repetition, variability, possibility of a return and «replay» of the situation according to the new «scenario» and others like that.

Понад стодесятирічна історія кіно свідчить: поява нових технологій неодмінно спричиняє метаморфози в естетиці екранного видовища, яке є «дитям» науково-технічного прогресу. Це спостерігалось неодноразово – з приходом звуку, винаходом кольорової плівки, стереоскопії тощо. Нині використання можливостей комп'ютерної графіки і тиха «цифрова революція» в аудіовізуальній культурі зумовлюють поширення імітацій та симуляцій, провокуючи фундаментальну «підміну» реальності на перетині технології та уяви.

Кінець «реального» взагалі (як і влади, історії тощо) був сміливо проголошений Жаном Бодріаром, який описав у своїй праці «Симулякри і симуляція» нестримний процес «віртуалізації» світу як поступове поглинання реальності гіперреальністю¹, постулюючи культуру *гіперреальності*, де домінують об'єкти та дискурси, що не мають референцій, тобто основи в дійсності. Додаткової переконливості симуляції набули з бурхливим розвитком комп'ютерних технологій, тому закономірно, що серед дослідників нових шляхів розвитку екранних мистецтв – фахівці комп'ютерних перетворень часопросторовості, очуднення кінематографічних світів – супервайзери та дизайнери візуальних ефектів.

Варто назвати тут імена Джона Ван Вліста (супервайзер «Зоряних війн», «Привида», «Людей-Х»), Бена Сноу (супервайзер «Зоряних війн», «Марс атакує»,

«Загубленого світу», «Мумії», «У пошуках галактики»), Алека Гілліса (спеціаліст по спецефектах у «Чужих», «Вовку», «Людині-Павуку»), Стива Джонсона (дизайнер спецефектів «Мисливців за привидами», «Бездні», «Людей у чорному», «Двохсотлітньої людини», «Скубі Ду», «Ліги видатних джентльменів», «Людини-Павука»). У працях згаданих та інших практиків запровадження «цифри» аналізується насамперед технічний бік спецефектів як основних модифікувальних чинників оновлення екранної виразності.

Теоретичним засадам запровадження інновацій, зокрема питанням історичної закономірності їх виникнення, спадковості мови екранних мистецтв, специфіки коду цифрового зображення, приділено увагу в наукових розвідках таких поважних авторів, як Кирило Разлогов, Божедар Манов. У праці «Технічна природа та естетична характеристика дигітального образу» вони зосередились на аспектах особливостей становлення цифрового екранного видовища, можливостей web-кінематографії та інших перспективах, що їх відкриває «цифра» перед фахівцями екранних мистецтв.

Досліджуючи еволюцію візуального образу від початкового його запису апаратом братів Люм'єр до сучасного вторинного переродження у віртуальну камеру обскура, теоретики помітили, що процес відбувається за симетричною параболою – від *фотографічної достовірності* технічно недосконалих зображень, через різноманітні суб'єктивовані перетворення, за допомогою ракурсів, світла, руху, кінетичних відхилень від звичного темпу або в результаті монтажу як всевладної форми вибудовування нового часопростору в кадрі, до *нової достовірності*, отриманої шляхом цифрової фіксації довкілля.

Проблемам нової «дигітальної натуралістичності» було приділено увагу і в працях такого адепта цифрової технології, як Майкл Берковець. Цей автор серед іншого підкреслює, що така «натуралістичність» за технічною природою є синтетичною, отриманою шляхом цифрової переробки зображень та звуку. Тобто сучасні технології парадоксально поєднують два шляхи розвитку кінематографа: *відтворення* дійсності та її *перетворення*. На відміну від кіно-на-плівці, де ізоморфне зображення піддавалось вторинній переробці за допомогою будь-яких деформівних прийомів, тепер зареєстрований візуальний образ спочатку підлягає/знає дискредитації – сканується, піддається цифровій обробці, і тільки після цього з'являється нове «ізоморфне» зображення, «колюче та холодне», як його визначає М.Берковець. Дослідник пише: «Дигітальне відео характеризується якимось дивним реалізмом. Неначе дивишся через розчахнуте вікно. А відео просто висмикує через цей отвір шматок життя у його повній реальності»².

Отже, обов'язковою умовою відтворення часопростору стає піксельний (тобто забезпечений пікселями³) образ. Пікселі легко піддаються трансформаціям, що передбачає вільне оперування цифровим хронотопом: від різноманітних деформацій і до створення віртуальної реальності, тобто об'єктивно неіснуючого часопростору. Сам термін *віртуальність*, запозичений з глосарію електронних обчислювальних технологій та квантової фізики, передбачає безумовну очевидність, за якою не стоїть матеріальний прототип: замість фізичного існування пропонується певна потенційність, можливість, часто орієнтована на розбіжність з природними стереотипами чуттєвого сприйняття, що робить зриме неоднозначним.

Усвідомлення неможливості пред'явленого феномена оскаржується людським оком, яке виставляє «алібі» існування фантазму, адже важко повірити в нереальність/ілюзорність/ефемерність того, що бачимо «на власні очі». Така довіра до оптичної переконливості віртуального образу в поєднанні з практично необмеженими можливостями маніпулювання оцифрованими ликами фізичного світу, аж до творення їх «з нічого», є своєрідним зазіханням/замахом на вторгнення у свята святих фізико-філософської матерії. І дає підстави визнати встановлення нової конвенції між автором і глядачем. Йдеться про довіру, радше про віру у переконливу «достовірність» неймовірних зображень, що поймає «спецефектом». Запровадження радикальних перетворень образів світу, закарбованих за допомогою електромагнітних імпульсів, передбачає відповідні метаморфози у співвідношенні екранної реальності з її фізичним прототипом.

Еволюція аудіовізуального образу в «цифрову добу» симптоматично розпочалася з візуалізації «очуднень» світу, презентації аномальних часопросторових рішень, насамперед у фільмах футуристичної фантастики, поступово наближаючись до імітації натурних зображень, творення міметичної подоби «передекранної дійсності», її тотожного двійника – практично «подвоєння» світу, тільки на новому витку технічного та ментального оснащення людства. Ця фаза розвитку екранного видовища асоціюється з легендою про виноград, намальований давньогрецьким художником Зевксісом так правдиво, що птахи намагались склювати зображені митцем грона.

Сьогодні людське око практично втратило право експертної оцінки у визначенні міри достовірності матеріалу. Причому переконливість цифрового дубля реальності сполучається з високими ступенями абстрагування, адже віртуальна часопросторовість, будь-яка оптико-акустична ситуація – це набір алгоритмів та баз даних. Образи, звуки, слова передаються пульсацією електромагнітних хвиль у мікросхемах комп'ютера, масивами цифр, що забезпечують електронно-графічні способи фіксації. Світ начебто втрачає свою матеріальність. Тим більш органічно виглядає прорив у вимір чистої фантазії, спровокований отриманням крійторами інструментарію з широким спектром можливостей. За висловом Джеймса Кameron, «технологія нарешті догнала силу уяви»⁴.

Цифрова обробка, комп'ютерне творення зображень спростовують необхідність зв'язку між екранною та позафільмовою реальностями, наявність якого більше не є конче необхідним. Будь-який візуальний образ переводиться у пікселі, які легко піддаються перетворенням з передбаченням серед іншого можливості ручної «домальовки», повертаючи тим самим мистецтво рухомих пластичних форм до мельєсівського «дивовиська» та наділяючи його позірною подобою до дійсності, на кшталт фотографічного реалізму люм'єрівського гатунку.

Сучасний *дигітограф*, оперуючи значними масивами бітів інформації, використовуючи потужні можливості тривалих (кількамісячних) сеансів оперативного комп'ютерного часу, робить можливим творення на екрані фантазмагоричних часопросторів, реалізацію найвибагливіших фантазій. Використовуємо термін «дигітограф» (від англ. digital – «цифра»), намагаючись підкреслити специфічність екранного видовища, орієнтованого насамперед на технологію, аби вирізнити від масиву фільмів, які, хоч і запроваджують технічні інновації, проте залишаються у рамках художньо-естетичної традиції класичного кіно.

Для дигітографа характерним є творення казкових світів («Володар каблучок», «Пірати Карибського моря»), міфопросторів, де запроваджуються глобальні цивілізаційні стратегії («Зоряні війни»), «віртуалізація» коміксів («Людина-Павук», «Люди Х», «Місто гріхів» тощо) або ж більш-менш відверті екранізації комп'ютерних ігор, що передбачають варіативність у вирішенні ситуацій, які можна «перегравати» до повної перемоги. У цьому означається ще один суттєвий аспект влади над часопростором: герой може неодноразово «гинути», аби знову актуалізуватися у полі гри. Легко помітити перегук між цією типологією та жанровою класифікацією комп'ютерних ігор. З ігровою моделлю буття пов'язане саме становлення цифрового видовища, де відсутня межа між світом реальним та ірреальністю. Ця фаза етико-естетичного інфантилізму дигітографа викликає виразні асоціації з періодом «дитинства» кінематографа, коли той «вбивав» літературу, екранізуючи літературні твори у простодушно спримітивізованих версіях.

Актуалізація естетики коміксів зумовила хронотопічні вирішення стрічки «Місто гріхів» (2005), створеної режисером Робертом Родрігесом за графічним романом Френка Міллера (запрошений режисер Квентін Тарантіно). Мешканці Міста гріхів – кілери з манією красномовства, професійний людоджер Кевін – тихий та спритний хлопчина, подібний зовні радше до Гаррі Поттера, ніж до Дракули або готичного упиря Носферату. Ці та інші персонажі діють у просторі з дивною хронотопологією, де суб'єктивний час кожного стає стрижнем окремої новели. Будь-хто з масовки поперемінно може виявитися то об'єктом насилля, то суб'єктом – тим, хто володіє ситуацією. Фактично у кожній новелі проливається кров, і вона різного кольору – жовта, біла, синя. При цьому більшість персонажів наділені певною кількістю життів: будучи вбиті в одній новелі, вони знову можуть з'явитися в «масовці» іншої історії – приміром, серед відвідувачів популярного в місті стриптиз-клубу.

Такий прийом, запроваджений К.Тарантіно ще у «Кримінальному читиві», набуває рис підкреслено ігрової стратегії у вимірі «Міста гріхів», що може бути інтерпретованим як версія відеогри (назвемо її умовно «Чистилище»), де персонажі переживають гріхи минулого у режимі вічного повторення. Тому топологія «Міста гріхів» нагадує ігрове поле (простір для «шутерів», культову аркаду «Світ фантастики» тощо) і містить кілька екстраординарних локусів: територію воєвничих амазонок, болото із залишками динозаврів у передмісті. А саме місто скидається на бермудський трикутник, вершини якого утворюють будинки сенатора, священика та людоджера: офіційна влада, світська та церковна, доповнюється неофіційною владою побутових антропофагів (людодідів). Така-собі повчальна гра: ідентифікуючись з героєм-поліцейським (Брюс Вілліс), глядачеві надається шанс спробувати врятуватись від емісарів смерті, які можуть несподівано з'явитися з-за рогу будинку або раптово опинитися поруч у ліфті, тільки-но потрапиш «не у те місце і не в той час».

Стало звичним бачити у фільмах аномальні ефекти: сенсаційні вибухи, ефектні переміщення персонажів, пластичні деформації тіл та предметів, інші оптичні ілюзії, що суперечать стереотипам чуттєвого сприйняття та законам фізичного світу. За такими непрямыми ознаками глядач здогадується: це – спецефект. Узяти хоча б відомий трюк перетворення персонажа на *трансформер* – потвору-зомбі або

взагалі на будь-який предмет, коли втрата антропоморфних рис відбувається просто «на очах». Аналоги подібних перетворень, наближені до циркових атракціонів «підміни», знаходимо ще у фільмах Ж.Мельєса. Згодом за допомогою багаторазового експонування вдалося удосконалити візуалізацію наочних «перетворень». Проте лише нелінійний монтаж, що прийшов на зміну монтажу плівки, надійно «приховав» моменти переходу між окремими станами, адже в нелінійному монтажі фактично нема такого поняття, як окремий «кадрик», статична «картинка».

Нелінійний монтаж асоціюється не стільки з поєднанням планів, скільки з нашаруванням «маршрутів» – миттєвих переходів від одного зображення до іншого. Такі «монтажні шви» залишаються непомітними, тому «підміни» візуального образу, його наочні трансформації, інші психокінетичні, звукооптичні аномалії викликають у глядача афектацію, шок, аналогічний «удару по нервах», що в термінології класичного кіно називався «атракціоном» (С.Ейзенштейн). Загалом шок – крупний план в А.Ганса, «монтаж атракціонів» С.Ейзенштейна або цілком сучасний спецефект – стимулює кінематографічне мислення глядача, *Cogito* реципієнта («сприймаю, отже – існую»). Саме у його свідомості міститься «точка збирання», вибудовується цілісний образ: від почуття до осмислення, від перцепту до концепту.

Новітні технічні можливості вивели екранне видовище на принципово новий рівень творення екранного світу. Комп'ютер веде активну містифікацію глядача шляхом постійних змін-мутацій: форми пластично трансформуються суто геометричним прийомом *морфінгу* – «розтягуванням по точках», що забезпечує непомітність поступової метаморфози; *компоузинг* легко перетворює двомірний простір у тривимірний; цифровий аналог традиційного «напливу» дозволяє зберігати у кадрі цілий шлейф попередніх зображень. Модернізувалися й інші засоби керування екранною пластикою – повернення, рапід, швидка зміна «картинок» шляхом *перегортання* тощо.⁵ Місце реальності заступає імітаційний хайтеківський дубль – гранично «достовірна» фікція, де основним елементом виразності є спецефект. Нова естетика інспірувала нову етику.

Змінився стиль життя, а разом і тип культури. Нова генерація або, як її визначають, *покоління NEXT* відчуває потребу змінити сувору одноманітність раціоналістичних законів буття фантазуванням з варіаціями на тему «виконання бажань». Як пише літературознавець і культуролог Ірина Скоропанова, на зміну раціоналістичній соціалізації йде гедоністична персоналізація, що супроводжується виявленням особистого начала, перевагою тонких сфер буття, пов'язаних насамперед з вільною преецесією у часі, над суто матеріальними виявами, які описуються переважно в категоріях просторовості; «пропонується життя без категоричних імперативів відповідно до індивідуальних уподобань особистості, яку суспільство спокушає багатством вибору»⁶. На тлі зростання індивідуалізму та егоїзму кінематограф глибокий, який осмислює світ та місце людини у ньому, ризикує померти своєю смертю, перетворившись на інтертейнмент (від англ. терміна *entertainment*) – чисту розважальність.

Уже сьогодні серед основних позицій хронотопічного кредо нової генерації помітна схильність до сприйняття й тлумачення світу через ігрові стратегії, насамперед через стратегії віртуальних ігор. Прагнення «розваг та емоцій» з легкістю

задовольняється саме у віртуальному світі, де технічні вдосконалення не тільки забезпечують гіперреалістичність віртуальної реальності, а й передбачають інтерактивний режим для реципієнта, надаючи йому можливість продукувати власні версії «Я-світу» як «Я-тексту». Ігровий характер подій зумовлює їх необов'язковість, існування різних модальностей, що заперечують саму ідею фатального фіналу: для *геймплесра* ситуація завжди передбачає можливість повернутися до певної фази гри й переграти її наново, що породжує безпідставну впевненість у можливості внести корективи та «все виправити» на одному з наступних етапів.

Ідею модальності буття втілено у різні драматургічні конструкції. Культовий для покоління NEXT/INDIGO початку XXI ст. фільм «Біжи, Лоло, біжи!» (1998) Тома Тиквера візуалізує ідею варіативності світу, поєднуючи естетику кліпу й коміксу та комп'ютерної гри. Одна й та сама вихідна ситуація «програється» у різних версіях, коли незначні зміни у ході «теперішніх» подій суттєво впливають на майбутнє. Задля порятунку коханого Лола має вчасно дістати велику суму грошей і принести її у належне місце. Лола та її *alter ego* (анімаційна подоба Лоли у полі комп'ютерної гри) невпинно рухаються до мети, на шляху до перемоги виникають різні перешкоди, і ситуація раз у раз фатально завершується поразкою. Проте Лола не здається. Неначе в комп'ютерній «бродилці» вона знову й знову заступає на новий гейм, знову біжить знайомим маршрутом, доки не здобуває перемогу над злою долею.

Варіативність передбачає, що ніякого «істинного» життя не існує, а є множинність різноманітних, однаково вірогідних, його версій – варіантів часопросторового континууму, що знаходить відповідник у філософемах сучасного мислення. Ідеї варіативності події, запроваджені автором фільму, етичний аспект актуалізації тієї чи іншої версії інциденту симптоматично сполучаються з постулатами квантової фізики, що на рівні атомних явищ передбачають принципову можливість знаходження предмета одночасно у двох точках простору. Відтак, квантова фізика, яку називають фізикою можливостей, відкрила нові обрії для осмислення: якщо реальність – це можливість, то її можна змінити. Як? Серед теорій «керування реальністю» помітної популярності набула теорія *трансерфінгу*.

Ця теорія сьогодні має чимало adeptів. Ми ж зупинимось на версії Вадима Зеланда², який, спираючись на принципи фізики поля, постулює апокрифічну, проте цікаву модель світобудови, за якою не тільки час та простір, а й сама реальність виявляються категоріями конвенційними. Те, що ми визначаємо як *реальність* (що б за цим терміном не стояло), стикається з умовним «дзеркалом», за яким пролягає безмежний вибір нереалізованих варіантів – фігурально кажучи, «всіх можливих сценаріїв» буття. *Душа*, не обтяжена інертними веригами матеріального, вільно мандрує цим простором (уві сні та в граничних станах духу), висвітлюючи перед *розумом* різні сектори простору варіантів, паліативи нереалізованих можливостей. Раціонально налаштований неспокійний розум, намагаючись тримати ситуацію під контролем, «обирає» варіант. Кожна жива істота «серфінгує» простором варіантів, що пов'язані з константними часовими меридіанами, емоційною енергією, матеріалізуючи певний сектор, тим самим утворюючи власний шар світу.

За умови узгодження прагнень душі та рішення розуму – *бажання* та *наміру* – виникає потенціал, що поступово «притягує» обраний сектор, наближаючи його

втілення. Орієнтація вектора бажання («за» або «проти») значення не має – для реалізації важливою є лише рівень емоційної енергії, спрямованої на уявну подію. Ця теорія пояснює як закономірність твердження Станіслава Єжи Леца («*Бійтеся ваших бажань – вони мають тенденцію здійснюватися*»), так і зловісний «закон бутерброда», «матеріалізацію» страхів та негативних передбачень, зокрема відтворення сценаріїв «фільмів-катастроф» у цілком реальних катастрофах та катаклізмах. Вочевидь, подібні теорії, окресливши шляхи проникнення вражаючих образів з простору метафізичного «задзеркалля» у фізичну реальність, гранично загострюють питання пріоритетів у сфері *Уявного*. Відповідно до теорії трансерфінгу під час сну або інших пограничних станів людини в її несвідому сферу потрапляють феномени з матриці варіантів, які актуалізуються у творчості (втілюються), перетинаючи таким чином містичну браму, що розділяє світ нереалізованих модальностей та реальність. Неважко помітити, що при встановленні термінологічної відповідності процес *зародження образів* цілком вкладається у психоаналітичні теорії мистецької творчості. Проте теорія трансерфінгу радикально нівелює ієрархію між реальністю та світом уяви, стверджує можливість їх взаємопроникнень і взаємовпливів, а відтак – можливість «керування реальністю» шляхом вмілого серфінгування за секторами *простору варіантів*.

Популярна нині теорія *трансерфінгу*, вочевидь, певним чином «проростає» з ідей Г.Лейбніца⁸, а саме з його хитромудрого вирішення софістської формули відношення емпіричного наповнення часу та істини – те, що з античних часів виражалось у парадоксі «випадкових майбутностей»⁹: будь-яка подія (автор наводить приклад з морською битвою) може мати місце, а може й не відбутися, втім, ця подія або її відсутність належать різним світам, обидва з яких є можливими, проте не «співможливими» між собою¹⁰. У своїй «Теодицеї» Г.Лейбніц описує «щасливі майбутності», що зрештою виявилися сном героя, проте важливим видається те, що ці вірогідні можливості наповнення часу майбуття становили суму відсіків кришталеві вежі: в одному відсіку Секст не відправлявся в Рим, а працював у своєму саду в Коринфі, в іншому відсіку – він ставав царем Фракії, у третьому – їхав до Рима та захоплював владу...¹¹ Отже, різні можливості знаходяться у відношеннях диз'юнкції (або-або).

У спрощеному вигляді парадокс варіативності емпіричного наповнення часу знаходимо у казках, де поширеним мотивом є проблема вибору в точці розділу шляхів, кожен з яких передбачає різні можливості. Відбувається легітимізація «неспівможливих світів». Зазвичай герой опиняється перед вибором, приміром, на перехресті доріг, біля вказівного каменя з набором пропозицій, як-то: перспектива загубити коня, врятувавшись самому, або зберегти коня, поклавши власну голову, тощо. Зазвичай казковий персонаж шляхетно відмовляється від згуби коня, обираючи небезпечний для себе шлях. Якби він зробив інший вибір, можливо, не тільки ситуація розвивалася б інакше, а й сам персонаж тоді був би *іншим*.

Х.Боргес у своєму творі «*Стежини, що розходяться в саду*» обумовлює, навіть обґрунтовує новий статус оповіді, передбачаючи, що взаємовиключні події належать одному світу або Всесвіту: «Ось ви приїхали до мене, проте в одному з можливих минулих ви були моїм ворогом, в іншому – моїм другом»¹². Теорія Х.Боргеса, на відміну від вирішення парадокса Г.Лейбніцем, постулює можли-

вість симультанного співіснування «неспівможливих дійсностей». Застосувавши боргесівський постулат до казкової моделі, можна було б припустити, що точка біфуркації подібно до русла ріки, що тече у майбутнє, розділившись, легітимізувала б «неспівможливі світи» – в одному з них персонаж опікувався б порятунком коня, в іншому – керувався б вибором власної безпеки. Ідея виявилась доволі перспективною для кінематографічного втілення.

У фільмі «Дежавю» (2006, режисер Тоні Скотт) розглянуто гіпотетичну ситуацію, коли пересування в часі поставлені на службу ФБР. Сама ідея розкриття злочинів шляхом переміщень у минуле з метою побачити скоєння злочину на власні очі не нова. Втім, якщо традиційно перспектива стрибків у часі носила суто фантастичний характер, натомість автори «Дежавю» намагаються підвести подобу теоретичної бази, претендуючи надати детективному фільмові статусу «науково-фантастичного».

Розслідуючи справу про теракт (вибух порому), у результаті якого загинуло 543 жертви, агент ФБР Дак Карлін (Дензел Вашингтон) залучається до новітніх програм спостереження, здатних на цифрове відтворення минулого. Гіперакція передбачає запровадження комплексного методу розшуку злочинця, у тому числі пошук у базі даних спостереження пропонує чергу миттєвостей дійсного у минулому. Швидкість пересування у потоці даних узгоджена з перебігом актуального часу, з постійним відставанням на чотири доби та шість годин. Якщо знати, на якій точці простору зосередити увагу в певну мить цього недавнього минулого, можна розкрити злочин. Зачіпка одна – вбита молода жінка Клер Кучевер, тому з об'єднаної бази даних обирають файли, пов'язані саме з Клер. Агента Дака Карліна запрошено кримінальним експертом. Разом із спеціальною групою розробників технології «трансхронологічного» стеження він спостерігає через «часове вікно», як жертва йде до власної загибелі. Раптом Дак здогадується, що перед ним – не реконструкція минулого й не відеозапис, а своєрідний «міст» у часі. Виявляється, учені знайшли спосіб зазирати у минуле, впливаючи імпульсом на властивості простору, інакше кажучи, навчилися «згортати континуум» у стабільний канал – часопросторовий тунель, так званий «міст Ейнштейна–Розана». Фізики іменують цей феномен більш прозаїчно – «кратова нора».

Гіпнотизуючи глядача квазинауковими обґрунтуваннями можливостей внесення корективів у минуле, автори наситили діалоги спеціальною термінологією. Персонажі розмірковують про горизонт Міллера, електромагнітні сигнали, теорію поля тощо, намагаються змінити минуле, спираючись на концепцію Всесвіту, що розширюється. Порівнюючи плин часу з течією ріки, спрямованої у майбутнє, учені на вимогу агента Карліна намагаються організувати у цьому потоці штучну перешкоду, аби утворилось «нове річище». Тобто моделюють «точку біфуркації» (термін І.Пригожина).

Із особливим завзяттям кінематограф експлуатує ідею існування паралельних часопросторових вимірів – втечі персонажів у паралельний *проект*, з'ясування *істинності* буття в тій чи іншій модальності тощо.

Пригадаємо фільм, де автори обирають за місце подій суто концептуальний простір – гіперкуб. Йдеться про фантастичний триллер «Куб-2. Гіперкуб»¹³

(2002, режисер Анджей Секула): таємничий винахід безумного генія стає пасткою для восьми персонажів, так чи інакше пов'язаних з реалізацією цього небезпечного лабіринту, вміщеного у чотирирівимірну просторовість, де час здатний змінювати швидкість перетікання. У квантованому обширі, геометрія якого припускає існування 60 млн приміщень-відсіків, гетерогенність перебігання часу зумовлює перетин паралельних реальностей. Персонажі, ізольовані у цій непередбачуваній часопросторовості, зазираючи у суміжні приміщення, що відкриваються за сенсорними дверима, бачать там сцени альтернативної дійсності за власної участі. Фальсифікований часопростір – аналог фантастичної комп'ютерної гри під назвою «Відносність» – обумовлює тотожність/невирізненість для персонажів світу *реального* та *уявного*, роблячи вимір ілюзії *простором їх буття*, де їх несвідомі бажання «притягують» той чи той сектор реальності з числа певної кількості можливих – число модифікацій/модальностей куба описується числом з величезною кількістю нулів. У ході колективних намагань невеликих учасників жорсткого часопросторового експерименту осягнути смисл цього досліджу виявляє свою неоднозначність проблема істини – проблема етична.

Та сутність «нової етичної парадигми» полягає в аномалії чуттєвості: оманливою ілюзією «гри» нівелюється більшість етичних питань, зникає почуття міри агресії та конструктивного захисту, знімається імперативність заборони на заповідання страждань «ближньому», запровадження маніпуляцій, ірраціоналізується поняття вбивства й смерті, відпрацьовується «іммунітет» до гуманістичних ідеалів та навичок реального життя. Самий принцип «реальності» здебільшого залишається непізнаною стратегією.

Епоха високих комп'ютерних технологій робить дедалі проблематичнішою для свідомості сучасної людини ідею реальності, сурогатним замінником якої стає реальність віртуальна, що радикально універсуалізується з удосконаленням програмного забезпечення.

Визначальним концептом кіберкультури є комп'ютер, що обробляє інформацію у формі абстрактних електронних сигналів. Відповідно, квазіреальний часопросторовий континуум – віртуальний вимір, де перебуває людська свідомість під час роботи з комп'ютером, отримав назву *кіберпростір*.

Одним із перших рідкісну можливість поблукати дивовижними вимірами віртуалу дістав розумово відсталий герой фільму «Той, що косить газони» (1992, Бретт Леонард). «Завантаживши» свій розум з комп'ютерної мережі, він помітно підвищує власний інтелектуальний потенціал (IQ) і психокінетичні здібності, а також розширює коло можливостей. І хоча такий результат мандрів у віртуалі видається доволі проблематичним, фільм став своєрідним прогнозом щодо перспектив дигітальної революції для екранної культури.

Завдяки розвитку програмного забезпечення віртуальний світ видається все більш достовірним та привабливішим за свій фізичний прототип. Кіберпростір дозволяє з легкістю перевести в режим наочного фантазму своє *Уявне*, тобто певний ідеальний образ власного «Я», комплементарний міф; позбутися будь-яких супротивників та «опонентів» (монстрів, озброєних головорізів, інопланетних прибульців тощо); передбачає евакуацію/втечу з власного тіла або зміну/корекцію його па-

раметрів, актуалізацію різноманітних сценаріїв буття. Позірна «необов'язковість» характеру подій зумовлює легковажне до них ставлення.

Робота у віртуальній реальності має акцентовано ігровий характер. Причому здійснювана гра – доволі небезпечна, оскільки практично наближається до наркотичної залежності. За сучасного рівня технологій екранний продукт цілком здатен втамувати сенсорний голод, компенсувати дефіцит емоцій, забезпечити «споживача» переживаннями ефектів на межі психоделічного драйву, наділити його можливістю вирватися за рамки власної раціональної сутності, «плинути» по дотичній. У процесі гри відбувається символічне єднання з комп'ютером, і «користувач» замикає на собі дві субстанції – екранну та фізичну реальності, а «загравшись», часом плутає їх. Фахівці з віртуальної психології визначають у глядача незвичайні психологічні стани, відмінні від буденних, як-то інсайт, екстаз, що похідними від них можна вважати «віртуал» – коли гравець «плутає» фізичну і віртуальну реальності та «гратуал» – коли в ейфорії людина втрачає зв'язок з фізичною реальністю.

Згадаймо, люди віддавна визначали аномальні зони, через які можна входити в паралельний світ, зараховуючи до таких дзеркала, вирви тощо. У певному розумінні поява кіно у ХХ ст. переконливо довела, що екран теж може бути вікном в «інший світ» – світ тіней, де реальність є не константною, а лише мінливою модальністю. Сучасні процеси віртуалізації спростували твердження про існування «паралельного» світу лишень як певної мислеформи, що ніколи не перетинається з фізичним простором, подібно до паралельних прямих у геометрії Евкліда. Втім, у викривлених просторах неевклідових геометрій паралельні отримують точки перетину. Так і «світи» – фізичний та віртуальний – іноді збігаються у нелінійному вимірі людської свідомості. Саме там і відбувається «підміна реальності», спровокована сприйняттям екранного видовища на психологічній межі, що утворена вірою в оптичну переконливість *симулякруму* та ірраціональним відкиданням факту його *віртуальної* сутності.

Ілюзорний вимір має інтенцію «втягнути» людину цілком. «Віртуалізувавшись», суб'єкт впевнений, що відкрив для себе нове життя. І він має рацію, адже перед ним відкрилась перспектива існування у фантомному світі, залишаючи у фізичній реальності лише функціональні моменти народження, смерті тощо. Проте світ симулякрів уже зазіхає навіть на ці сакраментальні акти. Про це свідчить демонстрація положів у режимі реального часу в Інтернеті або в скороченій версії на ТБ, створення віртуальних родин, програм «Життя», ігрових симуляторів побачень і романтичних стосунків тощо. Підозріло сприймаючи будь-які доторки до смерті, сучасна гедоністична цивілізація передбачає навіть віртуальну присутність на похороні ближнього, тобто можна відправити його в останню путь, не покидаючи місця перед екраном комп'ютера.

Так сучасний віртуальний світ (дигітограф, медіа, «павутиння» Інтернету, комп'ютерні ігри тощо) поступово перетворюється на сурогатний замітник буття людини/індивіда. Користувач «вбиває» час у діалозі з неодушевленим предметом. З іншого боку, відбувається процес своєрідного «воскресіння» суб'єкта – неодмінного учасника гри, котра виглядає як інтерактивний процес співдіяльності.

Чи не вперше визначення феномена під загадковою назвою «кіберпростір» знаходимо у романі Вільяма Гібсона «Нейромант» (1984). «Це консенсуальна

галюцинація, щодня пережита мільярдами легальних операторів в усьому світі», – пише автор. Узагалі В.Гібсон описує людство майбутнього як позбавлених самодостатності індивідів, нервова система яких безпосередньо з'єднана з комп'ютерною мережею на знак тотального триумфу технології.

Хворобливі цивілізаційні страхи доволі давно перетворились на потужні каталізатори еволюції художнього осмислення світу, сприяли виникненню гострих етичних проблем, переживанню у свідомості реципієнта моторошностей, породжених глобальністю наукових та технічних досягнень. Як зберегти вищість біологічних систем над електронними? Не без сприяння літературних та екранних творів людство десятиліттями відпрацьовувало недовірливе ставлення до штучного інтелекту. Прояви побоювань «штучних творинь» зустрічаємо і в кінематографі докомп'ютерної доби: вихід Голема з-під влади його творця рабі Лоева; нищівна програма жінки в «Метрополісі» Фріца Ланга; агресивність андроїдів у картині «Той, що біжить по лезу бритви» Рідлі Скотта. Тоталітарний комп'ютер «Альфа-60» у картині «Альфавіль» Ж.-Л.Годара, проекти «ТРОН» та «Матриця» лише продовжили еволюцію лячних візій майбутнього, ґрунтованих прогнозами щодо виходу з-під влади людини породжень її розуму. У цих та інших фільмах машини постають прихованими монстрами, які відають про свої переваги, про що свідчить вислів деспотичної програми *MCP* з фільму «ТРОН»: «З тією інформацією, що мені доступна, я можу бути від 900 до 1200 разів ефективнішим за людину».

На зорі комп'ютерної цивілізації передбачалось, що складні ланцюги мікросхем здатні зумовити розумну поведінку, можливо, внаслідок збою програми, що є еквівалентом мутації в біологічному світі, з інших невідомих причин. Тоді розумні машини зможуть створювати ще складніші та розумніші системи, штучний інтелект. Згадаємо, як збій програми бортового комп'ютера Хел-9000 у картині С.Кубрика «2001: Космічна Одісея» призвів до вияву таких суто людських якостей, як гординя, підступність. Відбувається «війна інтелектів», картина перетворюється на психологічний двобій між комп'ютером та астронавтом. Дія розгортається на тлі футуристичного дизайну облаштування космічного корабля, що мчить крізь простір і час, де образ деформації простору при перетині меж часу візуалізується як швидка зміна абстрактних геометричних форм.

Сьогодні комп'ютерні системи використовуються в усіх сферах життя людства, а цивілізаційні «страшилки» про небезпеку «бунту машин» залишились хіба що в творчому арсеналі наукових фантастів. Кіберсистеми, в усіх своїх іпостасях, поступово перетворюються на першочергову необхідність – творчої реалізації, розваги, пізнання світу, спілкування. Сформувалось поняття кіберкультури, із власним сленгом, почуттям гумору та кодексом чеснот. І лише окремих гуманітаріїв непокоїть експансія колишнього «посередника», що намагається стати заміником нервової системи людини, її «сірих клітин» – зовнішнім «протезом» мислевідчування. Одним із наслідків процесу зрощування людини і сучасного «хайтеку» (комп'ютера, медіа, дигітографа) можна вважати поширення «ідеології кіборгів» (Донна Харавей), що передбачає тотальність свободи людини від власної матеріальної оболонки. Героям фільмів та комп'ютерних забав уже не обов'язково зберігати антропоморфність форм, оскільки панівним поняттям для багатьох ви-

дів кіберкультури стає поняття тілесної трансцендентності. Можливість втекти з матеріального тіла – таке «правило гри» на цьому рівні допуску.

Людська психіка не встигає адаптуватися до техніко-технологічних новинок, отже, ризикує бути «втягнутою» («inside») у метапростір – *віртуал* – альтернативний Всесвіт із власними умовними часопросторовими координатами. Світ – досить небезпечний, адже його відкриття вже відбулося, а своєрідна космогонія ще знаходиться у стадії творення. Які ж передбачення щодо перспектив подальшого розвитку процесів «віртуалізації»? Ж.Бодріяр вважає, що можна передбачити розвиток тривимірного – голографічного зображення як об'ємного дубліката реальності, тобто гіперміметичного дублю: «Після фантазму бачити себе (дзеркало, фотографія) настає черга фантазму зосередженого на тому, щоб отримати змогу... бути проникним – проходити крізь власне спектральне тіло, – і будь-який голографічний предмет стає передусім променистою ектоплазмою вашого власного тіла»¹⁴.

Схоже, екранні технології знаходяться на шляху до *абсолютизації фікції* з утворенням паралельної часопросторовості, до якої буде залучатися глядач в інтерактивному режимі – зі статусом співтворця й одночасно споживача артефакту. Керуючи процесом, змінюючи за власним бажанням сценарій, стосунки, рухи героїв тощо, він водночас стане і суб'єктом, і об'єктом, втягнутим у віртуальний простір, де остаточно втрачатиме відчуття реальності, аж до повної відмови визнати її існування. Тому на часі актуалізація креативних вимірів нових технологій, аби ввести їх можливості в поле сакрального, трансцендентального, вічного.

¹ **Бодріяр Ж.** Симулякри і симуляція. – К.: Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2004. – С.157.

² **Berkovec M.** The Life in Digital's World // The Future of Filmmaking. – 1999. – №1. – P.30.

³ Піксель – від англ. *pixel*, що є скороченням словосполучення *picture element*, тобто частина зображення – найменший неподільний елемент зображення при його цифровій фіксації, зазвичай квадратик, що зберігає інформацію про один певний колір.

⁴ Цит. за: Цифровая революция видеоэффектов в кино // Cinefex # 1. – М.: Линия кино /Русская версия американського спеціалізованого видання о спецэффектах в кино. – С. 13.

⁵ Детальніше про ці та інші технічні пропозиції цифрових технологій див. на сайті: www.cinefex.ru.

⁶ **Скоропанова И.С.** Русская постмодернистская культура: Новая философия, новый язык. – СПб.: Невский простор, 2001. – С. 33, 37.

⁷ Див.: **Зеланд В.** Трансерфинг реальности. – СПб. 2005.

⁸ Лейбніц (Leibniz) Готфрид Вільгельм (1646–1716) – німецький філософ, фізик, математик, мовознавець. Один із провісників сучасної математичної логіки.

⁹ Про витоки варіативності в тексті Г.Лейбніца див.: *Дел'єз Ж.* Кино-2. Образ-время // Кино: Пер. с фр. Бориса Скурадова. – М.: Издательство Ад Маргинем, 2005. – С.438–439.

¹⁰ **Лейбніц Г.** Теодицея. п. 414- 416. Цит.за: *Дел'єз Ж.* Кино-2. Образ-время // Кино: Пер. с фр. Бориса Скурадова. – М.: Издательство Ад Маргинем, 2005. – С.439.

¹¹ Там само.

¹² **Борхес Х.Л.** Сад расходящихся тропок // Проза разных лет / Пер. Б.Дубина. – М.: Радуга, 1984.

¹³ «Куб-2. Гіперкуб» – режисерська робота Анджея Секули, котрий отримав визнання як оператор-постановник картин «Кримінальне читиво», «Хакери», «Скажені пси», є сиквелом сенсаційного фантастичного хоррор-фільму «Куб» (1997, режисер Вінченцо Неталі), події якого також розвиваються у геометрично досконалому, штучно розділеному просторі протягом визначеного відтинку часу.

¹⁴ **Бодріяр Ж.** Симулякри і симуляція. – К.: Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2004. – С.154.

Надія ПОЛЗІКОВА

ФЕНОМЕН КРИКУ В КІНЕМАТОГРАФІ: ВИДИ, СПЕЦИФІКА, ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ

У статті зроблено спробу виділити та дослідити такий специфічний засіб творення фільмічної реальності, як крик людини. На базі аналізу кінематографічного матеріалу виділяються поняття німого та звукового крику, наголошується на їх унікальності поміж інших засобів кінематографічного впливу в царині відтворення на екрані таких граничних почуттів, як відчай, жах, біль.

This article is an attempt to distinguish and to investigate a human scream – a specific method of filmic reality creation. On a base of wide cinematographic analysis notions of the silent and the acoustic screams are distinguished. Also, it is emphasized on their oneness among the other methods of a cinematic influence in reproducing on a screen such types of boundary fillings as despair, horror, pain.

В арсеналі режисера крик є одним із найефектніших засобів створення кінематографічної реальності, без якого неможливо зняти жоден фільм жахів, детектив чи навіть пригодницький фільм, адже він не є всього лише одним із видів шуму на звуковій доріжці кінострічки¹. На жаль, феномен крику є на сьогодні мало дослідженим. Зазвичай він викликав зацікавлення деяких режисерів, безпосередніх творців крику в кінострічках, причому деякі крики виявились настільки вдалими, що вже живуть своїм «власним» життям². Також у межах інших, більш узагальнених досліджень на нього дотично звертали увагу такі теоретики, як Г.Росолато, М.А.Доун, Д.Анзье, Ю.Крістева, Л.Малві, М.Шіон. Саме останній і присвятив чи не найбільше уваги дослідженню крику, власне, тому ми вважаємо за потрібне коротко зупинитися на основних тезах його дослідження.

М.Шіону належить поняття *точка крику* в кінематографі, яке не є ідентичним загальному розумінню *крику*. Вираз *точка крику* має на меті підкреслити, що не стільки субстанція крику чи то його модуляція є важливою, скільки важливим є його місце в сюжетній лінії. У гіршому випадку це місце може бути зайняте нічим, порожнечою, відсутністю.

«Точка крику – це точка, немислима в межах факту мислення, це невимовне в тому, що висловлене, непредставлюване всередині представлення»³. Це те, що займає точку часу, але саме по собі не має продовження всередині, таким чином, воно підвищує час, в якому триває, по суті стаючи розривом у часі. Крик, що співвідноситься з точкою крику, є уособленням фантазму *звукового абсолюту*, передбачається, що він заповнює звукову доріжку повністю, глушить того, хто його чує, більше того, він може навіть оглушити того, хто його випускає, таким чином, сама ця особа не почує власного крику. Окрім того, звуковий абсолют, заповнюючи

собою всі шпарини, руйнує візуальну картинку. Отже, М.Шіон визначає *точку крику* як щось, що струмить з вуст, як правило, жінки (до гендерного аспекту крику ми ще повернемося), є обов'язково почутим, але обов'язково з'являється у чітко визначений момент на перехресті конвергентних сюжетних ліній, у контексті їх часто ускладненого та диспропорційного руху. Особу, що випускає крик, не обов'язково потрібно бачити, більше того, сам крик почасти навіть не потрібно чути, у цей, вищезазначений, момент все просто обірветься, сюжетні лінії зйдуться в одну точку, точку крику.

Однією з умов існування абсолютного крику у фільмічному просторі є її правдоподібність. Власне, саме тому точка крику і є абсолютним звуком, адже абсолют не терпить фальші. Для того, щоби досягти правдоподібності, вся дія, структура фільму, всі актори – все має логічно прямувати до крику. Існує велика множина фільмів, вигадливість зйомки, екстравагантність сюжетів яких має на меті лише одне: підготувати крик, той крик, що є центром, нульовою точкою, одночасно і точкою відліку, початком і фіналом, місцем, де завершується інтрига. Крик у цьому випадку займає позицію об'єкта, він виступає у ролі своєрідного фетиша, певної субстанції, яка обов'язково займає чітко визначене місце в фільмі, яке є запорукою успішного крику. Правдоподібний, кульмінаційний крик стає нагородою за всі ті зусилля, прикладені задля його появи.

У кінострічці «Прокол» Брайан де Пальма за допомогою абсолютного крику насичує емоціями історію, він ніби створює внутрішню опозицію фільму у фільмі. Порядність фільму де Пальма протиставляється низькосортному еротичному фільмові жахів, звукооператором якого є головний герой кінофільму Джек. Уся стрічка фактично є пошуком одного вдалого геніального крику, без якого фільм жахів не може бути завершено. За іронією долі та завдяки сюжетним хитросплетінням, втягнутому в кримінально-політичні інтриги Джекові вдається таки віднайти ідеальний крик. Блискучий фінал, до якого приходиться «Прокол», вміло готується протягом усього фільму: свято, урочистий передзвін, святковий феєрверк, ейфорія натовпу і страшний, всепоглинаючий крик дівчини, яку зарізали.

Виявляється, що саме цей жахливий передсмертний крик, сповнений тваринного страху, відчаю та розуміння незворотності, якнайкраще вписується у звукову доріжку низькосортного фільму, адже крик Саллі – ідеальний, і ідеальним він є саме тому, що є реальним⁴. Коли ж картина Джека готова, виявляється, що і «Проколу» не залишається більше нічого, крім завершення. Весь фільм де Пальма виявляється абсурдом: задля єдиного вдалого моменту в низькосортному фільмі жахів відбулась ціла низка смертей реальних людей. Все почалося з крику (точніше, з неможливості правдивого крику в штучних умовах), крик і завершив коло, виступаючи єдиною домінантою кінострічки.

«Прокол», в якому всі події відбуваються навколо пошуку «реалістичного», правдоподібного жіночого крику, залишив у кінематографі звук, в якому сконцентровано найбільший біль, який коли-небудь спромігся витягнути з жіночого голосу Голівуд⁵. Тим не менш, найвідомішим, можна навіть казати хрестоматійним, звуковим криком у класичному кінематографі лишається, безумовно, передсмертний крик у виконанні актриси Джанет Лі в славетному саспенсі А.Гічкока «Пси-

хо», до якого і сьогодні відсилають багато фільмів жаху, включно з вищезгаданим «Проколом».

«Психо» – безумовний шедевр А.Гічкока, відзнятий у 1960 році, став каталізатором теми маніяків-убивць у кінематографі, а вже згадувана сцена в душі справедливо вважається однією з найжахливіших сцен коли-небудь знятих в кіно. Такої слави ця сцена зазнала завдяки фантастичному складному монтажу – 90 монтажних склейок при загальній тривалості сцени 45 с, пронизливій музиці Б.Геррманна та, звичайно ж, крику головної героїні. Безумний, і що важливо, знеособлений убивця раз за разом методично занурює широкий ніж у тіло жертви. Жертва неспроможна що-небудь змінити, і єдине, що їй залишається, – це крик, від якого закладає у вухах, крик жаху, усвідомлення невідворотності та тваринної загнаності. Нелюдський, тваринний страх посилено за допомогою музичного треку, що складається із різких і високих звуків струнних інструментів, які надзвичайно вдало імітують крики птахів. Ці проникливі зойки скрипок, крики жертв та крики глядачів, що нерозривно проходять через усю кінострічку, тісно пов'язуються у сценах жорстокості, органічно перебігаючи один в одного. У «Психо» і, до речі, так само в «Птахах», режисер занурює глядача в атмосферу жаху саме за допомогою своїх героїв та через їхні почуття та досвід, що не заважає йому надалі, переходячи від суб'єктивних переживань до прямої презентації жаху, відділити крики як такі від тих, хто їх, власне, і випускає⁶.

Е.Вайс у своїй роботі «Німий крик – Звукова доріжка Альфреда Гічкока» пише, що завдяки перманентним атакам в «Психо» глядач практично завжди стимулюється, він знаходиться у постійному напруженні тому крики, вписані в звукову доріжку кінострічки, неодмінно одразу ж відбиваються у криках глядача⁷. У сцені нападу Нормана на Лілу пронизливі крики, перемежовані з тими ж таки скрипками, не піддаються ідентифікації: вони можуть належати як Лілі, так і Норману. Найцікавіше, що це навіть не має значення, адже в цей момент нападник, жертва та глядач є однаковими. Фактично, режисерові вдалось уникнути розрізнення між криком аудиторії, що неодмінно ідентифікує себе із жертвою, та криком самих жертв⁸, таким чином, дозволяючи фільмічному простору, повністю зламавши свої кордони, перейти в Реальність.

У вищезазначених стрічках, як і в переважній більшості кінофільмів, крик є суто жіночим привілеєм. Взагалі, питання гендерної приналежності крику є надзвичайно важливим. На думку М.Шіона, який приділяв цьому аспекту надзвичайну увагу, крик чоловічий та жіночий мають різну природу і, відповідно, виконують різні функції в кінострічках⁹. Тут одразу потрібно наголосити на тому, що М.Шіон розглядає гендерний аспект поняття «точка крику», виходячи з позиції глядача виключно чоловічої статі, абсолютно випускаючи з виду жінку-глядача. У цьому, на нашу думку, полягає обмеженість, певна недосконалість його дослідження, адже в даному випадку важливою є не лише стать того, хто виголошує крик, а і того, хто його чує по той бік екрана.

Як уже зазначалося, у переважній більшості фільмів використовується саме жіночий крик, адже і тут можна погодитись з М.Шіоном, що лише особа жіночої статі володіє всіма можливостями для виголошення абсолютного крику¹⁰. Зазвичай жінка кричить не тому, що абсолютно всі глядачі отримують від цього

садистську насолоду, змішуючи в почуттях жах, огиду та насолоду (ця теза може бути справедливою тільки у випадку глядача-чоловіка, та й то не завжди). Так само крик жінки у свідомості глядача чоловічої статі і не співвідноситься з жіночою насолодою, адже у фільмі, що конструюється за допомогою крику як абсолюту, крик не еротизується, незважаючи на те, що ситуація, в якій він виголошується, доволі часто має садистичний характер. Такий характер фільмічної сцени не співвідноситься із насолодою і у глядача жіночої статі – маючи тоншу психіку, жінка-глядач радше відчуватиме жах. Отже, можна стверджувати, що *абсолютний крик* жінки все-таки відкидає фалічну насолоду у сприйнятті глядачів обох статей.

Неспроможність чоловіка виголосити абсолютний крик М.Шіон ілюструє на прикладі «Крику» Є.Сколімовського, в якому протягом усього кінофільму глядача готують до крику Алана Гейтса, який пролунає наприкінці кінострічки¹¹. Цей крик має бути жакхливим, вбивчим не лише в переносному, а й у прямому значенні слова: сила крику має стати зброєю, що відбере життя. Натомість крик, що виголошується, вражає, але не більше того, він є звичайним криком, та в жодному разі не абсолютним, не тим, що зупиняє час. Крик у виконанні А.Гейтса – могутній крик, такий, що виражає силу, позначає територію, структурує. Ті самі характеристики стосуються і крику голівудського Тарзана 30-х років, крику, що за своєю природою є тваринним. Таким фалічним криком самець маркує свою присутність, територію, наміри. Головним є те, що чоловічий крик є *очікуваним*, і ця очікуваність є опозицією до точки крику, в межах якої абсолютний крик завжди характеризується раптовістю, незважаючи на своє чітке, математично точно вивірене місце у сюжеті.

Єдиним винятком серед неабсолютних криків чоловіків, на думку М.Шіона, є крик віце-консула в кінострічках М.Дюрас «Індійська пісня» та «Її ім'я Венеція в пустелі Калькутта». Тут режисер спромоглася змусити чоловіка кричати так, як кричить поранена людина, незалежно від її статевої приналежності. У кінострічках М.Дюрас чоловік, що кричить, набуває статусу людської істоти, що перебуває поза гендером. Це той самий статус, що, на думку М.Шіона, притаманний абсолютному крику жінки, крик людської істоти, що дивиться в обличчя смерті¹².

На нашу думку, це твердження дослідника є дуже спірним, адже не завжди крик жінки втрачає свою гендерну визначеність, перетворюючи її на людську істоту. Якраз навпаки, саме тоді, коли обставини доходять до можливого ліміту, коли сюжетні лінії нарешті перетинаються, саме абсолютний крик і є тим, що маркує суб'єкта, який кричить, як жінку. У цей момент абсолютного крику жінка якраз і розкривається як жінка, як стать, більше того, через цей крик вона ніби подвоює свою жіночність.

На думку М.Шіона, крик чоловіка встановлює кордони, у той час як крик жінки, той, який відбувається у точці крику, є нескінченним, всеохоплюючим, таким, що долає кордони. Жіночий крик за своїми властивостями є доцентровим, він всмоктує в себе та поглинає абсолютно все, що захоплює, він вражає, тоді як крик чоловіка є чітко структурованим та відцентрованим. Таким чином, можна говорити, що точка крику відіграє роль своєрідної точки опори для слова, певного роду місця, з якого слово розпочинається.

Для М.Шіона актуальним є питання владарювання над криком, яке, на думку дослідника, не є таким однозначним. У більшості кінострічок режисер організо-

вує гарну, але неймовірно складну історію кохання чи ненависті лише для того, щоби заволодіти такою жаданою точкою крику. Але практично завжди вона вислизає з рук свого творця, виходить з-під його контролю, і більшість режисерів добре усвідомлюють – фільмічна історія має своє власне життя, і тільки вона є своїм власним Господарем. Точка крику, таким чином, не підвладна режисерові, він її лише організовує, решта ж від нього не залежить. Він не в змозі її втримати, власне, так само, як і жінка, що безпосередньо цей крик випускає, жінка, яка, по суті, є лише медіумом.

На нашу думку, чи не єдиним винятком із цього правила є вже згадувана кінострічка «Психо», адже точка крику в ній, в абсолютно незвичний, противний природі жанру саспенс спосіб, припадає на першу третину кінофільму. Найцікавіше полягає в тому, що після виголошення цього крику напруження не тільки не спадає, а навпаки, вмільо підтримується режисером. Альфред Гічкок у цій кінострічці спромігся не лише сконструювати математично точну, хрестоматійну точку крику, а й став її повноправним господарем, проти всіх законів жанру, одноосібно вибудувавши власний ланцюг з неперервного напруження вже після настання сюжетного клімаксу.

Усе вищезазначене стосується саме поняття *точка крику* і не завжди є справедливим стосовно поняття *крику* як такого. Як уже зазначалося, надзвичайно важко бути господарем точки крику, приборкати її і змусити існувати у наперед заданих лімітах, виконуючи бажання режисера, саме тому більшість режисерів активно залучають до своїх стрічок такий засіб, як безпосередній крик. Якщо тиша, що є постійним антагонізмом до крику, виступає загальною ознакою більшості видів особистісного контролю, то крик зазвичай є загальною ознакою, вказівником на пограничні емоції. А.Гічкок і сьогодні лишається визнаним майстром крику, почавши свою режисерську кар'єру з нього і в подальшому довівши використання цього кінематографічного засобу до досконалості, адже в більшості стрічок він вільно грає з ним, вигадливо заплутуючи і постійно збиваючи глядача з пантелику.

У таких стрічках, як «Секретний агент» та «Незнайомці в поїзді» крики страху та невимовного жаху з'являються як відповідь на сексуальні атаки. Перевертаючи сподівання глядача, Гічкок наголошує на сексуальному характері підґрунтя його вбивств, адже більшість Гічкокових убивць мають різного роду сексуальні проблеми. Використовуючи крик для пов'язування різних видів сподівань глядача, режисер часто змішував, чергував крики глядачів з криками персонажів. Це ставало можливим саме тому, що за допомогою такого «оманливого» крику він змушував глядача реагувати в прямий, емоційний спосіб, що є можливим саме завдяки надзвичайно тісному зв'язку між сексуальними та вуаеристичними імпульсами і потягом до вбивства¹³.

Зазвичай не завжди крик з'являється в кінострічці як відповідь, реакція на атаки сексуального характеру чи то близькість смертельної загрози. На думку Е.Вайс, у стрічці А.Гічкока «Вікно у двір» крик головного героя маркує його залежність від інших людей, натомість в американській версії «Чоловіка, що забагато знав» крик героїні в парадоксальний спосіб стає декларацією її власної незалежності¹⁴. Цікавою з точки зору використання двох опозиційних вираз-

ників екстремумів – тиші і крику – є безжально-іронічна кінострічка Майстра «Безумство». У цій своїй передостанній кінострічці режисер забуває про внутрішній стан героїв, їх душа і переживання більше не є тим фактором, що залучає глядача до фільмичного світу. Після демонстрації згвалтування та вбивства колишньої дружини героя камера залишає будинок її офісу, лишаючись назовні. За достатньо довгим періодом відсутності будь-яких подій чи то звуків, глядач таки отримує жаданий крик – тіло жертви знайдено її секретарем. У момент виголошення крику камера фіксує двох жінок, що саме проходять мимо і які, чуючи крик, лиш поверхнево озираються навколо, знизують плечима та продовжують свій хід. Жорстока іронія та песимістичне послання Гічкока полягають у тому, що навіть якби жертва і мала можливість кричати, їй би це не допомогло¹⁵. У сучасній Реальності, як життєвій, так і фільмичній, крику-благання більше вже не існує. Егоїзм цивілізованого людства не залишає шансу жертві, крик як остання можливість на порятунок заміщається тишею безмовного підкорення долі чи перетворюється на крик розпачу.

Ще одним чудовим прикладом формування фільмичної реальності за допомогою крику можна вважати визначну кінострічку шведського режисера І.Бергмана «Фанні та Олександр». В епізоді смерті та поховання Оскара Екдаля кінцеве усвідомлення смерті батька, незворотності і відчаю приходить до дітей не прямим способом, через власні відчуття, а через матір. Батько помер, але все, що спроможний відчутти десятирічний хлопчик, – це лише тваринний страх смерті та огида від споглядання приреченої на смерть, а потім і мертвої плоті. Згідно зі сценарієм І.Бергмана, «вночі Олександр раптово прокидається... гостре, немов удар ножа, відчуття туги накочується на нього, але пробуджує його дивний віддалений звук. <...> Фанні та Олександр підкрадаються до напіввідкритих дверей їдальні. І бачать матір, що сидить на стільці біля труни. Вона відчайдушно та розпачливо голосить»¹⁶. У фільмі ці сценарні невітшинні голосіння трансформуються не в що інше, як у дикий, безсилий, відчайдушний крик. Емілія Екдаль широким кроком ходить уздовж труни свого чоловіка, захлинаючись не сльозами, а власним криком, що неможливо стримати. Саме через цей тваринний біль матері, її відчай і розпач до Олександра приходить розуміння невідворотності та втрати, лише крик зміг прорватися крізь захисне відсторонення дитини. І саме через цей крик для глядача розривається казковий світ родини Екдаль, лишаючи по собі чітке усвідомлення того, що казка скінчилась, після цього крику можлива лише суворя Реальність.

Реальність захоплює глядача і в такій надзвичайно цікавій проблемі, як аналіз явища, дотичного до поняття «точка крику», яким є раптове та суттєве підвищення голосу¹⁷. По суті, таке підвищення голосу і є криком як таким, не точкою крику, а саме справжнім, повноцінним криком. У його основі – принцип «голосу, слова, що „вбиває”»¹⁸, тобто голосу, чий статус є, використовуючи термінологію Ж.Лакана, статусом Реального. Необхідно зауважити, що «вбивчі» властивості притаманні саме голосу, а не слову, сенс вимовленого не є надзвичайно важливим, адже все концентрується навколо модусу акту мовлення, а не на його змістовній складовій. Мова в даному випадку функціонує виключно як символічний акт, а, підкреслена раптовим та значним підвищенням голосу, переходить із Символічного в Реальне.

Прикладом набуття голосом надприродної сили впливу є фільм Девіда Ліпча «Дюна» – фантастичний бойовик, в якому головний герой Пол Атрейд має врятувати Всесвіт від загибелі. С.Жижек у своїй книжці «Метастази насолоди» звертає увагу на те, що «голос <...> Пола має безпосередню фізичну дію: підвищенням свого голосу він може не лише вивести з ладу супротивника, а й навіть підірвати найміцнішу скелю»¹⁹. Сам Пол говорить про те, що його слова мають властивість убивати. Отже, мова Пола функціонує не лише як символічний акт, а навіть, маючи безпосередню фізичну дію, переходить у Реальне. Цей перехід у Реальне чудово продемонстрований наприкінці фільму, коли за допомогою раптового підвищення свого голосу, переходу у крик, Пол відбивається від старої жриці. Стара миттєво реагує на Полові слова в гіперболізованій, майже театральній спосіб, відскакуючи від нього так, ніби їй завдано фізичного удару²⁰.

На відміну від точки крику, у ситуації різкого підвищення голосу не є важливим те, особа якої статі буде його підвищувати, – чоловік чи жінка. У випадку володіння голосом, що «вбиває», жінка втрачає свою жіночність, натомість набираючи певних рис маскулітності, адже вміння вбивати асоціюється саме із чоловічою силою. Та ситуація ускладнюється ще й тим, що голос, як зброя, автоматично переходить у надприродну категорію, адже в природних умовах вбити може лише *слово*, сенс вимовленого, його змістова частина, але аж ніяк не голос та його іманентні властивості. Таким чином, наявність у жінки таких надприродних властивостей позбавляє її не лише жіночої сутності, а й будь-яких гендерних ознак як таких, автоматично переводячи її до категорії надлюдей. Власне, те саме стосується і чоловіка, з однією лише різницею, що йому не потрібно проходити через подвійну втрату своєї сутності, адже він *a priori* вже є носієм маскулітності, а отже, для переходу до категорії надлюдей йому лишається лише одне – випустити свій вбивчий крик.

Окрім таких засобів кінематографічної виразності, як звуковий крик, раптове підвищення голосу та точка крику, кінематограф також використовує німий крик. Причому останній існує як у кінематографі німому, так і в звуковому, продукуючи залежно від типу сфери свого існування різний набір емоцій. Найцікавішим є феномен німого крику в рамках звукового кінематографа, адже тоді він несе в собі суперечливість, оскільки саме це поняття містить у собі два полярних ефекти – звук і тишу, які за своєю сутністю є взаємозамінними.

Одним із найвідоміших прикладів застосування «ефекту німого крику» є крик, що його блискуче демонструє Аль Пачіно у фіналі третьої частини «Хрещеного батька» Френсіса Форда Коппола. Це крик батька, єдину доньку якого вбивають. Всеволод і непоборна людина в одну мить виявляє, що вона теж вразлива і слабка, більше того, той, хто керував людьми та подіями як майстерний лялькар, умить усвідомлює, що ляльки не просто йому не підкорюються, а й спроможні вбити свого господаря. Крик Аль Пачіно німий, і від цього кров застигає в жилах. Немає сумнівів, що він є таким самим абсолютним, як і його звуковий відповідник. Та якщо «звуковий крик» глушить глядача своєю гучністю, звучанням, інтонацією, самим своїм існуванням, то «німий крик» – раптовою, неусувною, всепоглинаючою тишею.

Цей крик лунає вже за межею відчаю, шоку, болу, німота «розташовується» за звуком. Якщо звуковий крик – крик межовий, тобто він з'являється чітко в ту миттєвість, коли приходить усвідомлення жаху чи іншого сильного потрясіння, то німий крик – простір, що розташовується за межею. За цією межею голос втрачає сенс і більше не може нічого виразити, тому, власне, він і пропадає.

Ще один приклад подібного крику продемонстровано у кінострічці «Стрілочник» голландського режисера Й.Стеллінга. У стрічці йдеться про надзвичайно самотню людину, що доглядає стару, закинуту залізничну гілку. Цей мовчазний дикун живе в халупі, полює на пацюків зі старої двостволки та похмуро тішиться рідкісними візитами трьох працівників залізниці. Здається, що він, приречений до тоскно-жахливого довічного існування, змирився, та коли його переповнюють затиснені десь глибоко всередині почуття, він підіймається на гору і кричить у повну міць свого голосу.

У фіналі стрічки, тоді, коли стрілочник змушений втратити єдину близьку йому істоту, власну споріднену душу – незнайомку, Жінку, що випадково з'явилась у його житті, для того, щоби перегорнути це життя і так само раптово зникнути, він підіймається на гору і кричить. У кадрі глядач бачить саме лише лице стрілочника, його напружену шию, викривлений криком рот, але не чує жодного звуку²¹. Відсутність звуку в цьому кадрі спрацьовує шокуючи: глядач втрачається – чи то герой глухне від горя, і режисер пропонує нам точку зору людини, що не чує власного голосу? Чи то крик настільки оглушує, що слух глядача відмовляється його сприймати? Точка зору лишається відкритою, та й сам факт відкритості, незавершеності, незрозумілості художнього рішення у непрямий спосіб вказує на глибину трагедії стрілочника.

Характер німого крику, що його продемонстрував І.Бергман у кінострічці «Шепоти і крики», є абсолютно відмінним, і не тільки через специфічний спосіб побудови емоційного фону фільму, який, на відміну від практично мовчазного «Стрілочника», повністю побудований на різких звукових «forte» і «riano». Якщо в переважній більшості кінострічок крик є кульмінацією, тією точкою, до якої прямує сюжетна лінія, то у випадку І.Бергмана він є висхідною точкою для всієї стрічки. Від початку в кадрі панують простір і тиша. Залитий яскравим сонцем простір криваво-червоної кімнати²², сонна ранкова тиша, що порушується лише монотонно-чітким рухом годинників, все в кадрі дихає спокоєм. Камера фіксує розкішне ліжко і жінку в нім. От вона прокидається, спочатку злегка тремтять ще зімкнені повіки, потім повільно розкриваються очі, очі щасливої людини. Недарма І.Бергман вважається королем крупного плану – затягнуто-довга сцена прокидання вражає. Та от очі злегка примружуються, потім ще раз, через обличчя пробігає сіра тінь, відчуття щастя зникає і вже з очей струмить самий біль. У мить, коли біль стає нестерпним, очі Х.Андерссон щосили заплющуються, рот повільно викривляється, і десь з глибин її тіла, просто через зуби, як останній бар'єр, на волю виривається крик. Крик абсолютно німий – смертельно хворій Агнесс ще стає сили стриматись, не розбудити власним криком сестру, яка спить на кріслах біля неї. Від усвідомлення мужності помираючої, крик лякає ще більше. В одну секунду спотворене боєм лице змінює весь кадр: ідилічна картина сонячного, сповненого

надій на чудовий день ранку обертається важким заходом з тягучим запахом напівмертвої плоті.

Другий німий крик героїня Х.Андерссон випускає перед смертю. Фактично після серії звукових криків замученої боєм людини на екрані виникає крупний план обличчя Агнесс – щільно зімкнені повіки та перекривлений криком рот. Власне, саме споглядання цього спотвореного рота і відсутність його звукової відповідності і маркують момент смерті. Тобто відкритий рот став тим шляхом, через який душа покинула тіло – смерть наступила, як тільки у екранний простір вилітала тиша. Викривлений у німому крикові рот Агнесс, на нашу думку, додатково відсилає глядача до розуміння особливої скорботи. Крупний план обличчя героїні відтворює у пам'яті лице розп'ятого Христа, маючи чітку іконографічність. Власне така кореляція з Богом і визначає несвідомо модус скорботи, принаймні в того глядача, що сформувався крізь призму християнської культури та знайомий, ба навіть побіжно, з основами іконографії.

Весь звуковий простір картини щільно заповнений сплетінням шепотів та криків, останні, власне, є певного роду ознакою помираючої героїні – глядач знайомиться з Агнесс і прощається з нею через крик. Знаково, що і перший і останній крики героїні є німими: вона приходить на екран через німий крик, через нього ж вона і покидає цей простір. По суті, вона сама є уособленням крику, адже між двома німими криками є безліч звукових. Лише після смерті Агнесс прерогатива крику переходить її сестрам, які до того могли лише шепотіти.

Вже неодноразово згадуваний батько жанру саспенс А.Гічкок почав свою кар'єру з німого крику: найперший кадр німої стрічки «Мешканець», що її сам Гічкок вважав своїм першим власним творінням, презентує крупний план дівчини, що кричить, таким чином оглушуючи глядача німим криком, замість очікуваної тиші. Цей кадр є яскравим підтвердженням тези Р.Арнхайма про те, що візуалізований звук у німій кінострічці може бути набагато ефективнішим, ніж справжній звук у звуковому кінематографі²³. Вже з цього першого крику в своїй режисерській кар'єрі Гічкок постулював подвійну природу своїх стрічок, яким притаманний і сенсаційний, і метафізичний характер²⁴. Сенсаційність німих стрічок Гічкока полягає в тому, що крику, який режисер так активно вводив до виражальних засобів у період існування німого кінематографа, судилось стати основною цінністю фільмів жаху в звукову еру, у той час як метафізичний характер розкривається у технічній відсутності звуку, а, відповідно, і німоті крику, що автоматично обмежує його, крику, первинні звукові функції, натомість відкриваючи дорогу для присутності множини інших смислів. Починаючи стрічку з крику, а окрім «Мешканця» криком починаються ще і звукові стрічки «Вбивство», «Мотузка» та «Впіймати злодія», режисер одразу ж робить посилку глядачеві, що разом із жертвою в кінематографічний простір увірвалося і зло, воно десь поруч, воно не покаране, а отже, напруження глядача лише зростатиме²⁵.

Слід зазначити, що як німий, так і звуковий крик, спроможний не лише створити напруження у просторі, а й навпаки, крикові цілком до снаги розрядити атмосферу нагнітання страху. Чудовим прикладом такого крику може слугувати другий крик головної героїні кінострічки А.Гічкока «Шантаж», що миттєво відпускає напруження, причому як напруження глядача, так і внутрішнє напруження

героїні, оскільки, згідно з дослідженням Е.Вайсс, він функціонує як «катартисне відпущення попередньо приховуваної провини»²⁶. Особливість цього крику зокрема, та і всієї стрічки в цілому, полягає в тому, що «Шантаж», будучи першою звуковою кінострічкою Гічкока, спочатку знімався завбачливим режисером як німий фільм. У результаті, у прокат вийшли та збереглися до сьогоднішніх днів як німа, так і звукова версії стрічки. Найцікавішим є те, що другий крик героїні має розряджаючий характер в обох версіях фільму. Це, на думку дослідниці Е.Вайсс, вказує на використання Гічкоком спадку експресіоністів²⁷, оскільки саме вони постулювали, що реальність передує границям зовнішніх виявів і вважали, що за таких умов один лише крик є суттєвою маніфестацією внутрішнього жаху, болю, страждань²⁸. Весь експресіонізм зав'язаний на крику, що, по суті, і є виразником внутрішнього дискомфорту, втрати себе людиною ХХ ст.

Твором, що акумулював в собі всю сутність експресіонізму і став чи не маніфестом втрати та жаху, стала картина Е.Мунка «Крик». Американський філософ та дослідник культури Ф.Джеймисон писав про те, що «Крик» Мунка якимось невловимо, але дуже ретельно перетинає віднайдення своєї естетики виразності, при цьому весь час залишаючись замкненим усередині неї²⁹. Він писав, що «жестовий зміст картини підкреслює власний провал, так як царина голосового волання, неформлених вібрацій людської глотки незіставна із засобами свого вираження (гомункулічна відсутність вух у певному сенсі є значущою в картині). Все ж відсутній крик повертається, так би мовити, за діалектикою кіл та спіралей, все ближче описуючи петлю навколо того ще більш неявного досвіду болісної самотності та тривоги, які сам крик і мав би „виразити“...»³⁰

У прямій залежності від спадщини експресіоністів, зокрема і Е.Мунка, у цілому знаходиться трилогія «Крик» (Scream) Веса Крейвена, яка презентує зовсім інший тип кінематографічного крику. Його цікавість полягає у власній неоднозначності – крик, що його винесено у назву кінострічки, водночас є і аудіальним і візуальним, а отже і німим. Образ убивці, людини в чорному плащі і масці, що неодмінно вкриває його обличчя, є ремінісценцією вже згадуваної картини видатного німецького експресіоніста Е.Мунка «Крик», що в другій половині ХХ ст. набула іконічного значення. Відповідно, маємо випадок цікавої єдності візуальних криків – маска у вигляді крику, що і сама є значущою, і водночас відсилає до відомої картини. Фактично два візуальних крики поєднано в один, і цей один діє як повноцінний персонаж, і що важливо, персонаж німий. Притому, що протягом трилогії убивця майже не розкриває вуста, він постійно «кричить» самим своїм виглядом, адже саме крик є його образом, сутністю, тим, чим він є, і тим, у чому він є. Можна стверджувати, що поза криком цей образ не існує. Маска в цій картині є цитатою відомого твору мистецтва, і водночас є лише однією з численних цитат, з яких, власне, і створено трилогію, що акумулює в собі найвідоміші фільми жахів класичного кінематографа.

Трилогія, що одночасно є і пародією на фільми жаху, і фільмом жахів як таким, є певного роду системою дзеркал – у ній відображаються вже відзняті, улюблені і добре впізнавані стрічки; образ Убивці сам, будучи відбитком картини Е.Мунка, водночас є дзеркалом (мовчазним!), в якому відбиваються почуття чи, радше, психічний стан героїв стрічки. Кожен із персонажів трилогії, хто бачить Убивцю,

кричить, і цей крик є нібито аудіальним образом того, що бачить персонаж. Він кричить, побачивши крик, а отже «прочитує» те, що бачить, те, що відбивається у «дзеркалі». Фактично ми спостерігаємо ситуацію, в якій жертва бачить своє власне відображення у Вбивці, та от чи чує вона себе? Власне, питання, чи чує крик, будь-який, чи то німий, чи звуковий, той, хто його випускає, є базовим для розуміння будь-якої ситуації, в якій крик проголошується.

Отже, крик в усіх його варіантах є могутнім засобом творення фільмичної реальності. Він може вбивати, рятувати, констатувати незворотність події або ж самому виступати у ролі нульової точки для всієї фільмичної подієвості, як це відбувається у випадку з використанням точки крику. Можна напевне стверджувати, що в разі використання точки крику в кінострічці, саме вона і ніщо інше не тільки визначає кульмінацію подій, а і ці події конструює. Саме тому точка крику, будучи доволі нетривалою в часовому вимірі, насправді є нескінченною у вимірі фільмичному, адже повністю підкорюючи собі сюжетну лінію, точка крику поділяє всі події на ті, що відбулись до крику, і ті, що тривають після його проголошення. Важливим моментом є те, що в переважній більшості кінострічок крик виривається саме з жінки, таким чином привертаючи увагу до питання статі, як актора, так і глядача. М.Шіон у своїх дослідженнях наполягає на тому, що різниця між доцентровим криком жінки та відцентровим криком чоловіка має велике значення для кінематографа³¹. Саме за допомогою жіночого крику стає можливим акцентування на загальнолюдському, а не особистісному, характері страждання персонажа, яке в такий спосіб стає вже чимось більшим, ніж просто стражданням кінематографічного героя.

Очевидно, що за допомогою крику кінематограф спроможний не лише виразити страждання чи жах, а й вказати на відтінки чи то деталі ситуації проголошення крику. Та все ж таки головною функцією крику, на нашу думку, є залучення глядача до внутрішнього світу героїв, до світу їх переживань, мотивацій та почуттів. Крик нібито розриває границі між умовністю екранних подій та Реальністю, адже саме через крик героя глядач потрапляє в його – героя – відчуття, «втільоється» в нього, якнайтонше відчуваючи героя. Саме цей фактор забезпечив крику таку популярність не лише серед фільмів жаху, що є логічним, а й у психологічних трилерах та містичних картинах.

¹ **Aumont J., Marie M.** L'Analyse des films.–Nathan: Edition de l'Etoile, 1988. – P. 153.

² **Chion M.** La Voix au cinéma.–Paris: Edition de l'Etoile, 1993. – P.74.

³ Ibid. – P.76–77.

⁴ Про це докладно пише М.Шіон, аналізуючи „Прокол” Браяна де Пальма в *Cahiers du Cinéma* № 333.

⁵ **Silverman K.** The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema.–Indiana: Indiana university press, 1988.– P.40.

⁶ **Weiss E.** The Silent Scream – Alfred Hitchcock's Sound Track.–1982.–P.164.

⁷ Ibid. –P.139.

⁸ Ibid. –P.138.

⁹ **Chion M.** Op. cit. – P.75.

¹⁰ Ibid. – P. 78.

¹¹ Ibid. – P. 78.

¹² Ibid. – P. 78.

- ¹³ Weiss E. Op. cit. –P.161.
- ¹⁴ Ibid. –P.163.
- ¹⁵ Ibid. –P.165.
- ¹⁶ **Бергман І.** Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман о театре и кино. – М.: Радуга, 1985.– С.374.
- ¹⁷ Треба зазначити, що розглядаючи проблему підвищення голосу, до уваги не будуть братися приклади заздалегідь прогнозованого підвищення та підвищення, що триває довгий час. У контексті порівняння цього засобу впливу на глядача з криком доречніше буде зупинитися на неочікуваних та недовгих підвищеннях голосу.
- ¹⁸ **Жижек С.** Метастази насолоди. – К.: Видавничий Дім „Альтернативи”, 2000. – С. 99 – 103.
- ¹⁹ Ibid. –С. 102.
- ²⁰ Ibid. –С. 102.
- ²¹ **Лотман Ю., Цивьян Ю.** Диалог с экраном. –Таллинн: Александра, 1994.– С.139.
- ²² **Бергман І.** Картины [Воспоминания]. – Москва – Таллинн: Aleksandra, 1997. – С.84.
- ²³ **Arnheim R.** Film as Art.–Berkeley: University of California Press, 2006.–P.54.
- ²⁴ **Weiss E.** Op. cit. –P.161.
- ²⁵ Ibid.–P.162.
- ²⁶ Ibid.–P.162.
- ²⁷ Ibid.–P.162.
- ²⁸ **Sokel W.** The Writer in Extremis (Expressionism in Twentieth-Century German Literature).–Stanford: Stanford University Press, 1959.–P.4.
- ²⁹ **Джеймисон Ф.** Постмодернизм или логика культуры позднего капитализма.–С.127.
- ³⁰ Ibid. –С.128.
- ³¹ **Chion M.** Op. cit.– P. 78.

Олександр БЕЗРУЧКО

УКРАЇНСЬКА ДОВОЄННА КІНООСВІТА: АКТОРСЬКІ ШКОЛИ НА КИЇВСЬКІЙ КІНОСТУДІЇ ХУДОЖНІХ ФІЛЬМІВ

У цій статті на основі численних та різноманітних джерел реконструйовано декілька маловідомих педагогічних експериментів української кіноосвіти в тридцятих роках двадцятого сторіччя. На широкому фактичному матеріалі простежуються передумови появи, особливості функціонування та причини припинення діяльності акторських шкіл Г.Авенаріуса, В.Юнаківського, А.Панкришева, О.Довженка на Київській кінофабриці в тридцять років двадцятого сторіччя.

In this article some unknown pedagogical experiments of the Ukrainian film education of the 1930-s have been reconstructed on the basis of numerous and various sources. The reconditions of occurrence, features of functioning and the reasons for closing of the actor schools of G. Avenarius, V. Junakivskogo, A. Pankrisheva, O. Dovzhenko at the Kiev film studio in the 1930-shave been traced on the basis of the wide documental material.

25 липня 1930 року нарадою в справах організації Київського державного інституту кінематографії (КДІКу) було прийняте рішення про заснування акторського відділення: «Акторський відділ інституту готує акторів для кінематографії з урахуванням потреб всього виробництва, із специфічних потреб кіно – творчості, зокрема елементів звукового фільму тощо»¹.

Але проти цього рішення активно виступив голова ВУФКУ І.Воробйов: «У перший рік роботи інституту не треба відкривати акторський факультет, поки інститут не оформиться, не пустить коріння – бо акторський факультет своєю соціальною фізіономією й іншими показниками може попсувати всю роботу... оголосимо набір на 250 студентів і до нас посиплються мільйони заяв від «акторів» і «актрис», це ж нещастя»². Деякі педагоги новоствореного інституту погодилися з думкою І.Воробйова: «Ми дуже боїмося після невдалих досвідів Московського й Одеського державних технікумів кінематографії розгортати роботу з виховання акторів»³.

Лише через два роки, у 1932 році, КДІК розпочав прийом кіноакторів і кіноактрис, але проіснував акторський факультет у Київському кіноінституті недовго – лише п'ять років.

Влітку 1938 року, після закриття під маскою реорганізації художнього факультету КДІКу, студенти операторського факультету були переведені до Всесоюзного державного інституту кінематографії (ВДІК), а студенти кіноакторського факультету були переведені в Київський державний театральний інститут (КДТІ).

У Києві в тридцяті роки навчали кіноакторів не лише у Київському державному інституті кінематографії, але й у Школі кіноакторів на Київській кінофабриці, котрою до 1935 року керували викладачі КДІКу В.Юнаківський та Г.Авенаріус⁴.

У 1935 році за сприяння тогочасного директора Київської кінофабрики П.Ф.Нечеси, паралельно із відкриттям режисерської лабораторії (РЛККФ) О.П.Довженка, розпочала роботу оновлена Акторська школа під керівництвом А.О.Панкришева⁵, котра складалася із двох майстерень – молодшої й старшої. Не вдалося розшукати жодних доказів про участь у навчальному процесі самого Довженка, але достеменно відомо, що це робили режисери-лаборанти, зокрема В.С.Довбищенко, який «протягом навчального року 1935 – 1936 викладав дисципліну – виховання акторів в акторській студії при кінофабриці»⁶.

І хоча Довженко не викладав в Акторській школі, у цей час він цікавився станом виховання кіноакторів як у Києві, так і в Москві, про що можуть свідчити його виступи 1936 року: «Недавно, будучи в Кіноакадемії, чи, власне, як вірніше її називати... в Інституті, я розмовляв з директором і деканом Інституту. Мені говорили, що дуже шкода, що знищили акторський факультет і що потрібно знову відкрити акторський факультет. Причому давали аналіз роботи акторського факультету і чому він був закритий»⁷.

Незадовільні результати навчання кіноакторів О.Довженко пояснював: «Що факультет акторський не удався, крім інших причин, головним чином тому, що у ньому училися не ті люди. Які ж це люди, які люди повинні учитися в кіноінституті? Живі люди. Потрібно брати вродливих дівчат і вродливих юнаків, і вродливих людей середнього віку, і робити з них акторів. Що я розумію під словом «вродливих» – я зараз скажу. Я аж ніяк не хочу сказати, що це повинні бути Аполлони Бельведерійські та Венери Мілоські, не про це я хочу говорити... У нас у кіно майже немає молодшої людини, робітника, селянського хлопця, що володіє такими якостями, щоб він цими якостями в (своїй) ролі «морально перемиг ворогів». Товариші, запевняю вас, що ми іноді дивимося закордонні картини з дріб'язковим змістом і на нас діє актор. Грета Гарбо нас потрясає... А в нас ця обставина не врахована, й у результаті виходять смішні речі, про які я вам зараз хочу нагадати»⁸.

О.Довженко нарікав на відсутність вродливих актрис: «Їх не брали тому, що вони вродливі. Говорять, що в нас картина робітничо-селянська, і вона (героїня) повинна селянську дівчину зображувати, а ця акторка вродлива. Цебто, виходить, що така героїня повинна бути кирпата, ряба, корява, а вродливою вона бути не може... Це факт, і факт огидний, і над цим треба багато подумати»⁹.

Керівник Акторської школи А.Панкришев прислухався до багатьох тез, декларованих О.Довженком, але зрозуміти, чи була Акторська школа повністю побудована на педагогічному методі Довженка, допоможе порівняльний аналіз цих навчальних закладів.

Режисерська лабораторія О.Довженка і Акторська школа А.Панкришева були започатковані майже одночасно на Київській кінофабриці за сприяння тогочасного директора П.Нечеси. На відміну від двох десятків абітурієнтів до РЛККФ в акторській школі у 1935 році виявили бажання навчатися понад три тисячі осіб. Стали слухачами відповідно десять у О.Довженка і сімнадцять у А.Панкришева. Існував формальний розподіл на дві групи: у А.Панкришева – старшу, до якої

входили випускники акторського факультету КДІКу, та «молодняцьку, яку треба вчити, починаючи з «абетки»¹⁰; у О.Довженка – група випускників режисерського факультету КДІКу і ВДІКу, а також театральних режисерів, які, на відміну від кдіківців, не працювали асистентами у кінокартинах, але, на противагу їм, мали досвід самостійної театральної роботи, а деякі після театральних інститутів навчалися у режисерській лабораторії Леся Курбаса.

А.Панкришев поклав в основу навчального процесу багато довженківських принципів:

1. Працювати з актором: «навчити актора не грати, а бути самим собою, у різних випадках і різних положеннях, тобто, навчаючи актора, діяти на екрані просто і життєво»¹¹.

2. Не навчати, а виховувати учнів, причому робити це на знімальному майданчику. «Виховуємо ми їх головним чином через кіно-виставу, яку готуємо («Слава»)»¹².

3. Приділяти увагу підвищенню загальнокультурного рівня студентів за допомогою відвідувань музеїв тощо¹³.

4. Частково впроваджувати довженківський педагогічний експеримент пізнання учнями життя не з газет, а у вирі реального життя («Безперестанно збагачайте себе враженнями і спостереженнями. Будьте завжди серед народу»¹⁴), тому учні акторської школи мали екскурсії до заводів¹⁵.

5. Термін навчання у молодшій групі Акторської школи і режисерської лабораторії тривав всього два роки, але О.Довженко планував більш диференційовано підходити до часу навчання кожного режисера-лаборанта.

На відміну від режисерської лабораторії навчання в школі кіноакторів провадилося кожен день з 10-ї ранку і до 5–6-ї години вечора; влітку, з середини липня по 1 вересня, у акторів була каникулярна перерва¹⁶.

У режисерів-лаборантів не було чіткого поділу на семестри і перехідні іспити, після закінчення яких в Акторській школі «було зібрано кафедру з участю режисерів студії, представника тресту та громадських організацій. Роботу студії визнано за задовільну, але відзначено низький культурний рівень та слабкі політичні знання більшості учнів майстерні, тому керівництво запровадило спеціальну дисципліну – «культургодину» та організувало при студії політшколу, де вивчають історію партії»¹⁷ і запровадило у навчальний процес вивчення граматики¹⁸.

На відміну від учнів Акторської школи, яким відомий театрознавець А.Гозенпуд читав лекції з історії театру¹⁹, режисери-лаборанти, які вже мали вищу освіту, не вивчали історію партії, культургодину і граматику, але ідентичними були лекції з історії кіно Г.Авенаріуса²⁰.

А.Панкришев намагався матеріально захопити учнів Акторської школи: «Слід переглянути також систему виплати стипендії, визначаючи останню не довільно, як це є на практиці. Звичайно платити треба не за таким принципом, що, мовляв, «жінці потрібно купувати пудру, а тому їй треба більшу стипендію»... (так висловився керівник студії). Більшу стипендію безсумнівно треба платити тим, що мають більші успіхи»²¹.

Не збереглося жодних відомостей про позицію О.Довженка щодо стимулювання навчання грошима, але з небагатьох вцілілих відомостей на отриманні

манья зарплати видно, що всі режисери-лаборанти отримували різні суми: В.Галицький – 98 крб 65 коп., В.Довбищенко – 169 крб 60 коп., Б.Дробинський – 185 крб 71 коп., Ю. Нікітін – 197 крб 35 коп.²², О. Іщенко – 131 крб 20 коп.²³, Г.Крикун – 187 крб, О.Шопін – 157 крб 70 коп.²⁴, Т.Ференц – 142 крб 70 коп.²⁵, М.Сасім – 119 крб 90 коп.²⁶

В основу навчального процесу А.Панкришев поклав систему кіновистав: «Це те, що повинно об'єднати акторів єдиним методом. Треба вже тепер планувати вільних режисерів на поставу кіновистав. Якщо видатніші режисери студії не можуть безпосередньо брати участь у поставах, треба, щоб під їх доглядом працювали асистенти»²⁷.

Прикладом тісної співпраці режисерської лабораторії О.Довженка і акторських майстерень А.Панкришева можуть слугувати слова директора кінофабрики П.Нечеси: «Учні молодшої майстерні можуть бути використані у зйомках старшої майстерні»²⁸. Тобто одним із завдань навчального процесу в акторській майстерні була участь у перших кінороботах режисерів-лаборантів.

У 1936 році після арешту П.Нечеси новий директор кінофабрики С.Л.Орелович провів реорганізацію навчання кіноакторів. «Занадто мало зробила студія в минулому для підготовки акторів... Завдання полягає в тому, щоб знайти цілком кваліфікованих керівників для акторської студії і почати роботу спочатку... Методи викладання, мабуть, будуть вироблятися поступово»²⁹.

Внаслідок реорганізації з двох акторських майстерень залишилася одна, у складі якої «залишено 16 чоловік, з них 9 чоловік умовно, до 1 січня 1937 року. На відмінно склали свої завдання Серебрякова, Ліфенко, Курликіна, Анісімов, Дубенцов, Мощепак, Кузьянець. Ці товариші в основному складають єдину тепер майстерню (замість старшої і молодшої, що було раніш)»³⁰.

У 1937 році була закрита остання акторська майстерня, оскільки «колишній керівник студії С.Орелович виявив “ініціативу”... розігнати майстерню»³¹.

Як зазначено в Донесенні Народного комісаріату внутрішніх справ УРСР Наркомові внутрішніх справ СРСР Л.П.Берії, один із «інформаторів» повідомляв, що О.П.Довженко під час завершення роботи над кінофільмом «Щорс» мав побоювання з приводу ситуації, яка склалася в українському кінематографі: «Залишившись із мною наодинці в мене в кімнаті Довженко в підвищених тонах почав з того, що «чому в Грузії кіно роблять грузини, у Росії – росіяни, а на Україні й грузини, і росіяни, і євреї, але тільки не українці... Якщо грузин, росіян й євреїв з кіно вигнати, то тоді зовсім нікому буде працювати в кіно України – українців то й немає! І він зробив висновок, що це зроблено навмисно, щоб українці не вирости, щоб обмежити культурний процес, щоб навмисно не готувалися національні кадри»³².

Після тріумфального завершення «Щорса» Довженко хотів змінити ситуацію, висловлюючись, що «української культури немає», «українську культуру загнали в гопаки й шаровари», «українською культурою бояться займатися», «на кожного творця української культури дивляться як на потенційного ворога»³³.

Шляхами відродження українського кінематографа О.Довженко вважав:

1. Створення українських за духом фільмів («Тарас Бульба», «Богдан Хмельницький», «Доля поета», «Борислав сміється» та ін.), які б допомогли зростанню національної самосвідомості українців.

2. Створення цих фільмів не «заїжджими гастролерами з Москви», а в переважній більшості українськими режисерами, сценаристами, операторами і акторами.

3. Відновлення системи виховання українських митців (режисерів, акторів тощо).

Довженко, приступаючи до постановки «Тараса Бульби», розумів, що однією з головних проблем Київської кіностудії є «проблема акторських кадрів. Нам потрібна ретельно дібрана, працездатна трупа із кращих артистів. Крім того, ми самі в студії повинні готувати собі кадри акторів»³⁴.

Головним пріоритетом педагогічної освіти наприкінці тридцятих років новий керівник радянської кінематографії І.Г.Большаков (Москва) вважав справу виховання акторів, завдяки чому в 1939 році О.П.Довженко на Київській кіностудії відновив школу кіноактора.

О.Довженко, який вважав проблему виховання акторів третьою за важливістю після підготовки режисерів і сценаристів, упродовж всього кінематографічного життя не випускав із поля зору цей аспект кінопедагогіки. У 1936 році О.Довженко не знав, «чи це буде студійний спосіб роботи, як припускають тут, в акторських студіях і на фабриках, чи це буде акторський факультет... Можливо, це буде і те, і інше. Можливо, у спеціальному навчальному закладі необхідності не буде. Потрібно буде провести практичну роботу»³⁵.

3 жовтня 1939 року навчальна частина при Київській кіностудії одержала наказ Комітету в справах кінематографії про організацію Акторської школи. Разом з навчальними планами акторської школи був отриманий наказ про початок безперебійного навчання з 1 лютого 1940 року³⁶, але підготовчі роботи до організації акторської школи студійного типу були завершені лише в травні 1940 року³⁷. О.Довженко брав активну участь в організації Акторської школи та очолював екзаменаційну комісію, до складу якої входили Г.Ігнатович, А.Круглов та представники від дирекції³⁸.

На об'яву про набір у школу відгукнулося багато молоді – надійшло близько 1000 листів³⁹, але це було в три рази менше, аніж при наборі 1935 року⁴⁰. Після попереднього відбору було допущено на іспит з акторської майстерності 74 абітурієнти, у тому числі 27 чоловіків та 47 жінок⁴¹.

Вступні іспити тривали досить довго – із середини травня до 30 червня 1940 року⁴² і включали в себе, окрім загально-освітніх дисциплін, ще й іспит на «кіногенічність» – проба на фото та плівку⁴³.

Одним із небагатьох щасливчиків, кому пощастило вступити в Акторську школу, був Євген Матвеев: «Мені було сімнадцять років, коли я приїхав до Києва і поступив до кіноакторської школи. Керівником курсу був О.П.Довженко»⁴⁴.

На основі спогадів Є.Матвеева, С.Цибульник, тогочасних фахових періодичних видань («За більшовицький фільм» (Київ), «Кино» (Москва) тощо), архівних документів ми можемо відтворити і цю маловідому сторінку українського кінематографа.

Керівник школи кіноакторів О.Довженко не часто приходив на уроки через велику завантаженість (окрім виконання обов'язків художнього керівника кіностудії, а також власної режисерської роботи над документальними фільмами, йшла підготовка до постановки грандіозної за своїм задумом картини за повістю

М.Гоголя «Тарас Бульба»), а коли приходив і проводив заняття, – це були незабутні години.

О.Довженко, як загадував Євген Матвєєв, навчав «розуміти прекрасне, чисте, святе в мистецтві й житті... тієї естетики, котру сам сповідав... бути чуйним до людського горя, розуміти того, хто поруч. Бо, розуміючи людей, і ти сам, і твоя праця, і все твоє життя стають для них зрозумілішими»⁴⁵.

Педагогічним кредом для О.Довженка було виховати насамперед людину, а хто вже з неї виросте – режисер, актор, педагог – це вже другорядне, у першу чергу – виховати людину, особистість: «Будете ви акторами чи ні – невідомо. А поки що давайте зробимо для людей щось добре»⁴⁶.

З цими словами Довженко повів студентів на склад, де, взявши лопати, пішли саджати молоді деревця. Виріс сад на Київській кіностудії художніх фільмів, шумлять дерева, посаджені студентами-практикантами і робітниками студії на початку тридцятих років. Поруч дерева, посаджені режисерами-лаборантами і студентами-акторами наприкінці тридцятих, так само, як на території «Мосфільму» (40-і роки) і на подвір'ї ВДК (середина 50-х років), як світла пам'ять про Олександра Довженка, його незвичну ширю вдачу, його величезний педагогічний талант.

Звичайно, О.Довженко приділяв увагу і професійному зростанню своїх учнів. Коли проходив показ робіт учнів Акторської школи, О.Довженко запрошував і молодих режисерів Київської кіностудії на перегляд, пропонував висловити свої міркування щодо побаченого. Інколи покази перетворювалися на гострі суперечки між творчою молоддю. Довженко давав можливість висловитися, посперечатися, а потім «докладно, переконливо доводив свою точку зору на акторське мистецтво, яке повинно ґрунтуватися на глибокому проникненні в життя, повинно бути щирим і водночас виразним, а останнє досягається високою акторською технікою»⁴⁷.

Другий набір до Акторської школи відбувався з 6 серпня по 15 вересня 1940 року⁴⁸. Для залучення більшої кількості творчої молоді О. Довженко іноді вдавався до хитрощів: «Набір в Акторську школу треба оголосити принаймні за два тижні до загального прийому у ВИШІ, щоб мати змогу дібрати найкращих, найдостойніших кандидатів»⁴⁹.

Незважаючи на більш ретельну підготовку, осінні іспити відбулися із труднощами, про що й відзначив другий педагог Г.Ігнатович: «Незначні, на перший погляд, неполадки дуже і дуже шкодили в роботі. А саме: весняний набір доводилося знімати загримованими в бракований грим. Результати відповідні – брак. Тепер, восени, знімання доводилося проводити тільки тоді, коли був вільний апарат, інколи й вночі. А кожен з нас знає, що значить знімання вночі навіть для досвідченого актора. Під час останніх знімань – матеріал несинхронний (розійшлися апарати в синхронності), доки з'ясувалося, частина людей вже виїхала.

Весь процес прийому надто розтягнувся. Так, матеріал знімання, проведеного 13 – 14 серпня, ми одержали з лабораторії тільки 24–25 серпня. Хіба не можна було обійтись без того, щоб люди не марнували дарма часу, чекаючи на наслідки іспитів? Хіба не можна було швидше опрацювати матеріал? Адже дехто з вступників не дочекався і пішов складати іспит в театральний інститут»⁵⁰.

Третій набір до акторської школи навесні 1941 року мав бути наймасовішим – 25 студентів⁵¹, а тому Г.Ігнатович і О.Довженко приділяли багато уваги

попередньому доборові абітурієнтів. Г.Ігнатович за півроку до іспитів пропонував практичний план підготовчої роботи: «Не можна лише сидіти і чекати, хто до нас прийде, а слід готуватися до прийому вже тепер. Треба щоденно вишукувати здібну і цінну для кінематографії молодь. Потрібна, зокрема, добре інформуюча і заохочуюча, реклама, яка доходила б в усі кутки країни. У театрах кожного міста необхідно мати компетентних уповноважених, які впродовж усього року, а не компанійно добирають кандидатів до нашої школи. Треба вже тепер розгорнути підготовчу роботу!»⁵².

Довженко пропонував свій шлях добору учнів в Акторські школи: «На Обласному з'їзді рад у Києві переглядав у фойє фотографії української колгоспної самодіяльності. Я зараз ці фотографії собі замовив. Всі – суцільно робітники заводів. Серед них є велика кількість жінок і дівчин, надзвичайно красивих у повному значенні цього слова... Причому багато хто з них печуть прекрасно, прекрасно танцюють і прекрасно грають. А тим часом у нас, у кінематографії, як правило, наші акторки зніматися не вміють, але я не знаю, чи вміють вони готувати, чи вміють вони грати і танцювати добре, тобто чи вміють робити все те, що буржуазна акторка вміє, як наприклад, акторка (Франческа Гааль (Gaal), справжнє ім'я Фанні Зільверич – О.Б.) в картині «Петер» (PETER, 1934), що робить усе, що завгодно. Ось яких універсальних здібностей людей потрібно шукати. Можна їх знайти? Можна»⁵³.

Для покращання навчального процесу Школи кіноакторів на базі будинку культури «Більшовик» організовувався Театр кіноакторів при Київській студії художніх фільмів. Як зазначав артист В.Лісовський, «художній керівник студії Олександр Петрович Довженко зустрів у цьому максимальну підтримку з боку акторського колективу»⁵⁴.

О.Довженко, за ініціативи якого в середині 30-х років у Москві був відкритий Будинок кіно, на початку 40-х років звертався за допомогою до керівника ГУКа І.Г.Большакова у відкритті Будинку кіно і в Києві, що «сприятиме ростові молодих кадрів, позначиться на творчому зростанні всіх працівників студії»⁵⁵.

На посаді художнього керівника студії Довженко планував докорінно змінити кіностудію, аби вона здобула «своє творче обличчя – те, чого їй досі бракувало»⁵⁶, перетворилася в справжню національну студію, де у фільмах молодих українських кінорежисерів знімалися здебільшого українські актори. Так, режисерам фільму «Борислав сміється» Г.Ігнатовичу і В.Кучвальському⁵⁷ О.Довженко поставив завдання «створити ювілейний фільм силами українського акторського колективу»⁵⁸.

Аби краще зрозуміти, якою хотів бачити Київську кіностудію О.Довженко, варто навести його новорічне побажання: «Щоб сім чи вісім фільмів, що випускатимемо ми в 40-му році, всі були восьми радісними святами нашої студії, щоб режисери не тікали з ними, як з недопеченими глевкими буханцями, до Москви, нишком од нас, а щоб у чистих сорочках показували свої фільми Вам першими в хорошому кінотеатрі, що ми його обов'язково збудуємо на студії цього року на 400 місць. Щоб бачили Ви наслідки всіх своїх трудів, раділи і росли, не забуваючи про свою мову, яка живе на студії чомусь лише у письмовому вигляді, як латинь»⁵⁹.

Головною доктриною Довженка було максимальне сприяння національно свідомій молоді, що розпочинала свій творчий шлях на Київській кіностудії. Ви-

конувач обов'язки директора студії П.Юрко підтримував заходи О.Довженка на українізацію та омолодження студії: «Відзначаю правильність напрямку, взятого художнім керівником студії тов. Довженком щодо випуску всіх картин українською мовою з використанням українських акторів»⁶⁰.

Віктор Іванов, попри тогочасну цензуру, розповів про цей період педагогічної діяльності Довженка, який, на жаль, закінчився, ледве почавшись: «Війна застала Олександра Петровича, коли він, згуртувавши навколо себе молодь, готувався до зйомок фільму «Тарас Бульба»⁶¹.

Колишній режисер-лаборант Олександр Іщенко брав участь у навчальному процесі акторської школи⁶². Якщо Довженко бував в акторській школі не дуже часто, то постійним педагогом був досвідчений Гнат Ігнатович⁶³, який основою викладання вважав переймання студентами досвіду О. Довженка при вихованні творчої неповторності кожного учня: «В Олександра Петровича треба вчитись! Ми вчимося у нього майстерності, творчої хватки, вміння бачити і розуміти... Але Довженка не можна і не треба наслідувати. З цього наслідування нічого не вийде! Довженко оригінальний і неповторний майстер»⁶⁴.

«Навчання перервала війна...»⁶⁵ – так закінчився ще один чудовий педагогічний експеримент Олександра Петровича Довженка, але, незважаючи на незавершений курс навчання, як вважав Євген Матвеев, «пам'ять про цю людину великої світлої душі завжди живе у моєму серці»⁶⁶.

Як вважав Ігор Рачук, «напевно можна сказати: якщо б війна не увірвалася в життя країни, Довженко спромігся б дати українській кінематографії ряд талановитих молодих режисерів»⁶⁷. Потрібно додати, що не лише режисерів, а й акторів.

Проаналізувавши усе викладене, можна зазначити, що головною педагогічною доктриною Довженка було максимальне сприяння національно свідомій молоді та ренесансу системи української мистецької кіноосвіти. Олександр Петрович ніколи не виховував ремісників, для нього було важливо, аби кожен його учень став справжнім митцем і громадянином, реалізувався як особистість. У першу чергу майстрові завжди було притаманне намагання виробити у своїх студентів індивідуальний творчий почерк, спроможність бути самим собою в будь-якій галузі мистецтва. Педагогічні методи О.Довженка в багатьох аспектах не втратили актуальності і в наш час.

¹ Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України), ф. 1238, оп. 1, спр. 193, арк. 247.

² Там само, арк. 288 зв.

³ Там само, арк. 286 зв.

⁴ Пильну увагу вихованню кадрів // За більшовицький фільм. – 1936. – 2 квітня. – С. 1.

⁵ **Дубенцов В.** Творча доля // За більшовицький фільм. – 1937. – 4 вересня. – С. 3.

⁶ Державний архів (ДА) м. Києва, ф. Р- 1193, оп. 3, од. зб. 23, арк. 9.

⁷ **Довженко О.** Виступлення в Доме кино на обговоренні статей о советской кинематографии. – Центральний державний архів-музей літератури та мистецтв України (далі – ЦДАМЛМ України), ф. 690, оп. 4, спр. 82, арк. 13.

⁸ Там само, арк. 14.

⁹ Там само, арк. 15.

- ¹⁰ **Панкришев А.** Як ми готуємо акторів // За більшовицький фільм. –1936. – 1 травня. –С. 4.
- ¹¹ Там само.
- ¹² Там само.
- ¹³ Там само.
- ¹⁴ **Тимошенко Ю.** Світло великої душі // Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. – К.: Дніпро, 1973. – С. 532.
- ¹⁵ **Панкришев А.** Як ми готуємо акторів // За більшовицький фільм. –1936. – 1 травня. –С. 4.
- ¹⁶ **Панкришев А.** Акторську студію реорганізовано // За більшовицький фільм. –1936. – 22 липня. – С. 2.
- ¹⁷ **Нечес П.** Відповідь на статтю «Більше уваги вихованню кадрів» // За більшовицький фільм. –1936. – 1 травня. – С.4.
- ¹⁸ **Панкришев А.** Як ми готуємо акторів // За більшовицький фільм. –1936. – 1 травня. –С. 4.
- ¹⁹ **Нечес П.** Відповідь на статтю «Більше уваги вихованню кадрів» // За більшовицький фільм. –1936. – 1 травня. – С.4.
- ²⁰ Коли ж нарешті буде лад в акторській студії? // За більшовицький фільм. –1936. – 1 травня. – С.4.
- ²¹ **Панкришев А.** Як ми готуємо акторів // За більшовицький фільм. –1936. – 1 травня. – С. 4.
- ²² ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.10., арк. 86.
- ²³ Там само, арк.100 зв.
- ²⁴ Там само, арк.102.
- ²⁵ Там само, арк.102 зв.
- ²⁶ Там само, арк.18.
- ²⁷ **Панкришев А.** Як ми готуємо акторів // За більшовицький фільм. –1936. – 1 травня. – С. 4.
- ²⁸ **Нечес П.** Відповідь на статтю «Більше уваги вихованню кадрів» // За більшовицький фільм. – 1936. – 1 травня. – С.4.
- ²⁹ **Орелович С.** Ближайшие задачи Киевской студии // Кино. – 1936. – 11 сентября. – С. 2.
- ³⁰ **Панкришев А.** Акторську студію реорганізовано // За більшовицький фільм. –1936. – 22 липня. – С. 2.
- ³¹ **Дубенцов В.** Творча доля // За більшовицький фільм. –1937. – 4 вересня. – С. 3.
- ³² Донесення Народного Комісаріату Внутрішніх Справ УРСР Наркомові Внутрішніх Справ СРСР Берії Л.П.про антирадянські настрої Довженка під час роботи над кінофільмом «Щорс». – ЦДАМЛМ України, ф.1196, оп. 2, спр. 7, арк.4.
- ³³ Там само, арк. 5–6.
- ³⁴ Промова Довженка О.П. // За більшовицький фільм. – 1940. – 21 квітня. – С. 2.
- ³⁵ **Довженко О.** Выступление в Доме кино на обсуждении статей о советской кинематографии. – ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 82, арк. 16.
- ³⁶ **Овчаренко М.** Коли ж, нарешті, буде акторська школа? // За більшовицький фільм. –1939. – 20 листопада. – С.2.
- ³⁷ **Лазурін С.** Дбайливо вирішувати молоді кадри // За більшовицький фільм. – 1940. – 5 травня. – С. 2.
- ³⁸ У кіноакторській школі //За більшовицький фільм. – 1940. – 25 травня. – С.1.
- ³⁹ Там само.
- ⁴⁰ **Панкришев А.** Як ми готуємо акторів // За більшовицький фільм. –1936. – 1 травня. –С.4.
- ⁴¹ У кіноакторській школі //За більшовицький фільм. – 1940. – 25 травня. – С.1.
- ⁴² ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.66, арк.14 зв.
- ⁴³ У кіноакторській школі // За більшовицький фільм. – 1940. – 25 травня. – С.1.
- ⁴⁴ **Матвєєв Є.** Не шкодувати полум'я серця // Новини кіноекрана. – 1983. – № 10. – С. 4.
- ⁴⁵ Там само.
- ⁴⁶ Там само.
- ⁴⁷ **Цибульник С.** Перші уроки // Дніпро. – 1994. – №9–10. – С. 66.
- ⁴⁸ ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.66, арк.14 зв.
- ⁴⁹ Промова Довженка О.П. // За більшовицький фільм. – 1940. – 21 квітня. – С. 2.

- ⁵⁰ **Ігнатович Г.** Деякі висновки з прийому в акторську школу // За більшовицький фільм. – 1940. – 20 вересня. – С. 2.
- ⁵¹ Там само.
- ⁵² Там само.
- ⁵³ **Довженко О.** Выступление в Доме кино на обсуждении статей о советской кинематографии. – ЦДАМЛМ України, ф.690, оп.4, спр. 82, арк.15–16.
- ⁵⁴ **Лісовський В.** Створимо при студії театр // За більшовицький фільм. – 1940. – 30 листопада. – С. 2.
- ⁵⁵ Промова Довженка О.П. // За більшовицький фільм. – 1940. – 21 квітня. – С. 2.
- ⁵⁶ **Довженко О.** З новим роком! // За більшовицький фільм. – 1941. – 1 січня. – С. 1.
- ⁵⁷ Фабком. До нових перемог // За більшовицький фільм. – 1941. – 1 січня. – С. 1.
- ⁵⁸ **Леліков І.** Погане планування // За більшовицький фільм. – 1941. – 29 березня. – С. 2.
- ⁵⁹ **Довженко О.** За дальші творчі успіхи // За більшовицький фільм. – 1940. – 1 січня. – С. 1.
- ⁶⁰ **Большаков І.** Про заходи по забезпеченню виконання плану 1941 р. і про підготовку до 1942 р. по Київській кіностудії худ. фільмів // За більшовицький фільм. – 1941. – 11 червня. – С. 1.
- ⁶¹ **Іванов В.** Садівничий // Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. – К.: Дніпро, 1973. – С. 398.
- ⁶² ЦДАМЛМ України, ф.670, оп. 1, спр.66., арк.15.
- ⁶³ Там само, арк.14 зв.
- ⁶⁴ **Ігнатович Г.** Неповторний художник // За більшовицький фільм. – 1941. – 21 березня. – С. 1.
- ⁶⁵ **Слободян В.** Кіноактор і сучасність. – К.: Мистецтво, 1987. – С.58.
- ⁶⁶ Там само.
- ⁶⁷ **Рачук І.** Олександр Довженко. – К.: Мистецтво, 1964. – С. 99.

Інга ЧХАТАРАШВІЛІ-ПЕТРАШ

АВТОРСТВО ХУДОЖНИКА ФІЛЬМУ

Художник входить до митців (режисер, оператор, сценарист), які створюють єдине кінематографічне видовище. Серед майстрів, які створили свій особливий кінематографічний художній світ, неймовірно дивовижний і разом з тим неповторно оригінальний, – А.Мамонтов, Л.Байкова, Г.Якутович.

The Art Director enters the triads of co-creators (film director, director of photography and screenwriter) who create a single cinematographic spectacle. Among the masters who created their own specific cinematographic universe, incredibly magnificent and incomparably original, are A.Mamontov, L.Baikova, G.Yakutovitch.

Кіно – синтетичне мистецтво. Сила його художнього впливу підвищується, якщо буде знайдено гармонійне поєднання всіх його компонентів. Слово, звук, колір, композиція кадру та виражальні засоби не сприймаються у стрічці окремо, а тільки тоді, коли вони органічно пов'язані.

Але під час зйомки фільму кожен із цих елементів цілого створюється окремо. Органічно об'єднати їх – одне з основних завдань режисера. Важливо визначити роль кожного компонента ще до зйомки, бо на екрані з їх сукупності виникає твір у цілому.

Отже, для передачі задуму твору в стрічці повинна бути створена художня цілісність, в якій драматургія, музика, акторське та операторське мистецтво, робота художника гармонійно поєднуються.

Постановка ігрового фільму – це робота великого колективу кіностудії. Режисер, втілюючи свої задуми, організовує дію, ставить мізансцени, працює з акторами, керує зйомкою. Актори, працюючи над образами, використовують свій арсенал мистецьких засобів. Художники створюють декорації, костюми, грим, які працюють на розкриття режисерського задуму. Оператор вишукує найкраще освітлення сцени, спосіб і точки зйомки для виразного показу драматичної дії і т.д.

Кожна з цих творчих професій – режисер, актор, оператор, художник тощо – робить свій внесок у зображальне рішення того чи іншого кадру, епізоду та фільму в цілому.

Одним із основних творців фільму є художник. Він разом з режисером шукає візуальний образ фільму, об'ємне середовище і художнє оформлення персонажів. Він збагачує наше сприйняття фільму, дозволяє глибше і точніше проникнути в його ідейно-естетичний зміст.

Художник кіно – нова творча професія, що виникла в ХХ столітті разом з народженням ігрового кінематографа. Вона формувалась на перехресті різних мистецтв: театрального-декораційного і декоративно-ужиткового, станкового живопису і графіки, архітектури і скульптури.

Роль художника екрана не зводиться до одного виду діяльності. За словами авторів книги «Художник-архітектор у кіно» про кінодекораторів, художник кіно повинен бути максимально різностороннім. Він архітектор, і живописець, і прикладник, і адміністратор-господарник. Він повинен знати всі ремесла, не гірше оператора володіти технікою освітлення, використанням сонячного і штучного освітлення, технікою операторської праці, а саме властивості оптики»¹.

Це було написано в 1930 році. З тієї пори минуло чимало часу, функції художника-постановника ускладнились і значно змінились. За словами англійця Річарда Леві, «художник-постановник і його безпосередні помічники повинні володіти знаннями будівельного креслення і деталювання. Вони повинні бути знайомі з будівельною технікою та технологією будівельних матеріалів. Художник-постановник повинен добре знати історію архітектурних стилів, еволюцію оздоблення інтер'єра. Він повинен також володіти знаннями в галузі історії, географії і суспільних наук, тонко відчувати музику, драматургію...»².

Якщо взяти до уваги ту обставину, що кінематограф виявляє себе через площину, на яку проектується зображення, то можна стверджувати, що в основі мистецтва кіно лежить «картинне начало». «Картинка» демонструється, через неї приймається задум кінодраматурга. Отже, кіно близьке до образотворчого мистецтва. Кращі стрічки були створені режисерами і операторами, котрі прийшли в кіно з фундаментальною підготовкою в галузі образотворчого мистецтва.

Зображення, як відомо, – це першооснова мови кіно. Саме завдяки пластичній мові більшість фільмів стали шедеврами світового кіно. І не випадково такі видатні майстри екрана, як О. Довженко, С. Ейзенштейн, Ф. Фелліні вважали, що кіно взагалі ближче до живопису, ніж до драми. І переконливо доводили це на практиці. Вони володіли пензлем і олівцем, самі могли закарбувати на папері образи, які виникали в їхній уяві. А талановиті, досвідчені режисери, які зовсім не вміли малювати, запрошували професійних художників. Художник-постановник вже на самому початку роботи над фільмом вступає в процес творення фільму. Він бере активну участь в обговоренні з режисером і сценаристом характерів героїв, обставин дії. Весь матеріальний світ, який буде на екрані, повинен спочатку виникнути в уяві сценариста, режисера, художника. Потім він у вигляді чернеток фільму (ескізів) з'являється на папері або на полотні, спираючись на які режисер та інші учасники зйомок починають будувати образний устрій, концепцію кінокартини, зображальний ряд фільму.

Звертаючись до проблеми пошуків візуального вирішення у творчості окремої особистості, не можна оминати питання становлення професії художника у світовому кінематографі. При цьому не можна було залишити поза розглядом такі аспекти діяльності художника кіно, як створення ескізів, декоративних споруд, натурних добудувань, вирішення проблеми організації простору фільму.

Із винайденням кіно першими його працівниками були люди театру, а також з різних галузей образотворчого та декоративного мистецтва. Сам принцип оформ-

лення інтер'єра теж був повністю запозичений з театру. Мальовані декорації ранніх кінострічок робились майже так само, як і театральні, вони натягувались на великі підрамники з додаванням деяких об'ємних частин, але відрізнялись своєю старанною обробкою та ілюзорністю в передачі простору.

Згадаємо стрічки Ж.Мельєса, в яких театральна сцена була повністю «взята в кадр» оператором. Персонажі губились на фоні великих мальованих декорацій, умовність яких ще більш підкреслювалась зйомкою. Вимоги кіно змусили Мельєса «комбінувати театральні декорації з розфарбованими полотнами, які використовувались в фотоательє»³.

«У Монтреї (маєток під Парижем, де була студія Ж.Мельєса) поряд зі справжніми аксесуарами та меблями використовувались фанерні силуети та намальовані на полотні декорації. Мельєс використовував усі ці предмети з різними ефектами освітлення так вдало, що важко було відрізнити справжнє від підробки»⁴. Мельєс вважав, щоб добитись справжнього фотографічного результату, краще використовувати не справжні предмети, а предмети, виготовлені спеціально, які повинні бути пофарбовані в гаму сірого кольору залежно від природи предмета. Цей предмет у своїй реальності неначе камуфлює свою природу, а його штучне перевтілення спрямоване на її виявлення. На думку Мельєса, наявність актора в просторі фільму підкреслює характер того, що відбувається, його зв'язок з волею та уявленнями людини. В усіх своїх фільмах Мельєс зберігав одну і ту ж точку зору апарата – місце глядача в партері, який бачить всю декорацію від колосників до рамп.

Варто згадати стрічку режисера Роберта Віне «Кабінет доктора Калігарі», бо вона стала однією з ключових в історії німецького кіно. Над цим фільмом працювали три художники-експресіоністи: Герман Варм, Вальтер Періг, Вальтер Райман.

«Кабінет доктора Калігарі» підкоряв передусім пластичними одкровеннями. «Стрічки повинні стати оживленими малюнками», – заявив художник Герман Варм, і ця теза стала ключовою для естетики фільму. Все було підкорено фантазмагоричному баченню світу – перспектива, освітлення, форма, архітектура. У цьому деформованому світі людина перетворюється в пляму, і щоб узгодити його з фантастикою розмальованих декорацій, акторів одягли в екстравагантні костюми, загримували і зв'язали статичними викривленими позами. І все це для того, щоб відтворити сприйняття світу «очима безумця», як це і було в задумі авторів стрічки.

Тенденції стилю особливо проявляються в окремих фотокадрах фільму. Проте динамічність стрічки руйнувала композиційні наміри художників. Декораційна концепція примушувала акторів то прискорювати свої рухи, якщо вони виходили за межі направлених ліній, то завмирати в живописних позах, які б гармонували зі світловими плямами декоративних полотен.

Робота художника кіно – це пошук нових форм декораційного мистецтва, виражальних можливостей кіномови.

Першість у цій галузі належить італійським художникам-архітекторам, які починаючи з другого десятиріччя ХХ століття створювали цікаві декорації, не написані на полотні, як це було у французьких постановників, як, наприклад,

у Мельєса, а спеціально сконструйовані та побудовані на натурі. Об'ємні декорації спонукали до нового способу зйомки апаратом, установленим на візку. За свідченням Ж.Садуля, зйомки з візка вперше у світі були запропоновані при постановці фільму «Кабірія» іспанцем Сегудо Шомоном, який працював у Пате. «Апарат, установлений на візку, – пише Ж.Садуль, – пересувався паралельно декораціям, підкреслюючи їх і тим самим створюючи у глядача відчуття їх рельєфності»⁵.

Американський режисер Д.Гріффіт для свого фільму «Нетерпимість» побудував величні декорації, у створенні яких брали участь італійські майстри. Взагалі, великий режисер у зображальному вирішенні фільму багато чого запозичив у своїх італійських попередників. Це стосується перш за все декорацій Вавилону. Тут явно простежується вплив «Кабірії» Д.Пастроне. Вавилонський палац мав вежі заввишки 70 метрів, у сцені «Учта Валтасара» брали участь чотири тисячі осіб, і операторові Б. Біцеру довелося знімати цю сцену з повітряної кулі. Після створення таких споруд неважко було вразити кого-небудь масштабом постановки.

Значні відкриття в галузі декораційного мистецтва зробив Ч.Чаплін. Він відкрив у декорації комічні особливості, перевтілював предмети, деталі обстановки і в цілому декорації, надав їм здатність самостійно виконувати дію. Машина в «Новому часі» домінує над людиною, хоче перетворити її в механічну сутність (конвеєр) або поглинути її в механічне черево (великі шестерні). Ліжко у Чапліна має здатність не підкорятися, не хоче розкладатися («Час ночі»), будинок гойдається, неначе падає в прірву («Золота лихоманка»).

Символічна непогора предметів викликана бажанням Ч.Чапліна допомогти всім невдахам, а це суперечить тим законам, в яких діє герой фільму.

Народження звуку в кіно виразно збагачує кінематограф. Він змінив способи зйомки і характер побудови фільмів. Виникла необхідність плавної монтажної побудови фільму за допомогою зйомки під час руху, а це потребувало не тільки нового технічного обладнання (знімальні крани, рухомі майданчики тощо), але і зміни самого характеру побудови декорації, створення в ній необхідних акустичних умов.

О.Довженко вимагав від декорацій образності, художнього рішення у стилі режисерського задуму. Художники А.Борисов та І.Пластинкін згадують, як Довженко, розмовляючи з ними, підкреслював свою прихильність до узагальнено-поетичного бачення дійсності. Український режисер вважав, що, працюючи над стрічкою, художник має бути співтворцем образної палітри фільму. Він цінував роботу художника і запрошував талановитих, цікавих митців, з якими знаходив спільну художню мову. Над фільмами Довженка працювали кінохудожники О.Уткін, В.Пантелєєв («Аероград»), М.Уманський («Щорс»), у кольоровому фільмі «Мічурін» творили молоді М.Богданов, Г.М'ясников.

Колір у кіно підняв образотворчо-декоративне мистецтво на новий, вищий рівень і відкрив широкі перспективи для його подальшого розвитку.

Характерними його ознаками є реалістична передача матеріального середовища, правдивість у зображенні історичних обставин, прагнення до максимальної психологічної насиченості образів героїв.

В українському кіно плідно працювали В.Мигулько («Олекса Довбуш»; В.Іванов), Й.Юцевич («За двома зайцями»; В.Іванов), М.Юферов («Надзвичайна подія», «Іванна», «Срібний тренер»; В.Івченко), А.Мамонтов, В.Шавель, Р.Адамович та ін.

Український кінематограф 60-х – початку 70-х років позначено національно-народним характером. Цей напрям у кінознавчій літературі називають не лише поетичним, але й живописним. І це є великою заслугою таких режисерів, як С.Параджанов, Ю.Ілленко, Л.Осіка та інші, які на практиці показали, що «етнографічний матеріал і фольклорні мотиви не є чимось мертвим і зовнішнім для сучасного кінематографа, сучасний кінематограф може виростати – як із одного з найглибших і найплодотворніших своїх джерел – з національної образотворчої культури народу, з естетики його побуту, з випробуваних часом форм його художнього мислення, які втілилися в багатстві його матеріальної культури, у барвах і формах його фантазії, у поезії його звичаїв і обрядів. Звідси шлях і до високої та місткої умовності сучасного мистецтва, і до його глибинної, внутрішньої, неподільної національності»⁶. Вони своєю творчістю заперечували тези Блеймані про архаїчність і безперспективність їх художнього мислення. Саме художники А.Мамонтов, М.Раковський, Г.Якутович, Л.Байкова зробили поетичний кінематограф насиченим, яскравим, живим. У їхній творчості оживають наші традиції, фольклор, історія нашого народу, наближуючи нас до його мистецьких і духовних цінностей.

Отже, для кінематографа 60-х – початку 70-х років було притаманне звернення до народної художньої культури, яка концентрувала у собі глибоку філософію та відображала універсальний та цілісний погляд на світ. За цих обставин цілком закономірний інтерес до глибинних шарів фольклору, у тому числі до міфології. Щодо жанру, то його форми все більше зміщувалися в галузь казок, притч, алегорій. Все частіше на екрані з'являються обряди, звичаї, старовинні ритуали, вірування та інші особливості національного укладу.

Роль художника у створенні певного фільму далеко не другорядна. Він рівний між рівними. Вливаючи свою творчість у загальне річище мистецького твору, художник надає йому зримого, життєвого, переконливого і глибоко емоційного виразу.

Свого часу відомий український художник та кінознавець В.Цирлін писав: «Будь-який кадр, якої б крупності на ньому не був актор і яким би малим не залишався простір „вільного” поля екрана, навіть цей маленький шматочок не залишається без уваги художника»⁷. З цієї цитатою погодяться всі, оскільки жодний художній фільм за всю історію кінематографа не створювався без участі художника.

Дуже прикро, що мало хто віддає належне художнику кіно, бо ця професія допомагає глядачам проникнути в той чи інший образ, епоху, зрозуміти і полюбити героя. Якщо у фільмі є певна неточність у роботі художника, то ця руйнація «картинки» не лише відверне глядача від подальшого перегляду, але й викличе саркастичну посмішку. Як часто і пересічний глядач помічає, скажімо, у фільмах про війну неточність у військових відзнаках, мундирах. І все це свідчить про недоліки в роботі не тільки режисера, а й художника.

Отже, роль художника в кіно важко перебільшити. Художник створює матеріальний світ, в якому живуть і діють персонажі фільму, він стає певною мірою віддзеркаленням їх особистості, робить її більш яскравою і багатобарвною.

¹ **Козловский С., Копин Н.** Художник-архитектор в кино. – М.: Текинопечать, 1930. – С. 41.

² **Леви Р.** Телевизионный художник. – М.: Гостелерадио, 1961. – С. 17.

³ **Садуль Ж.** История киноискусства. – М., 1957. – С. 39.

⁴ Там само. – С. 39.

⁵ Там само. – С. 96.

⁶ Поетичне кіно: заборонена школа: Збірник статей і матеріалів / Автор ідеї та упорядник Л. Брюховецька. – К.: АртЕк: Ред. журн. «Кіно-Театр», 2001. – С. 213.

⁷ **Цирлін В.В.** Декоративно-зображальне рішення фільму (дисертація), 1968.

Оксана МУСІЄНКО-ФОРТУНСЬКА

ПРОДЮСЕР І ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ

Автор розглядає кінопродюсерську діяльність як творчий процес, де організаційно-технологічні і мистецькі начала виступають у нерозривному органічному зв'язку. Без цієї єдності унеможливується створення кінопродукту, що є результатом зусиль представників різних творчих професій, де продюсер виступає як об'єднавче і організуюче начало.

Author considers cinema production as a creative process, where organizational, technological and artistic principles are inseparable from each other. It would be impossible to create a film without this unity, where the film itself results from the different professionals' efforts, with producer serving as a uniting and organizational body.

Чи є продюсер в кіно творчою особистістю? Сьогодні це питання здається суто риторичним. Можна назвати не один десяток славетних імен кінорежисерів, чий творчий мистецький потенціал лишається поза сумнівом. Та чи завжди було так? Як стверджують історики театру, режисер був аж до кінця ХІХ століття по-статтю, скоріше, суто технічною, мало хто готовий був бачити в ньому майбутнього творця, автора спектаклю¹.

Дозволимо провести і паралель з кінематографом, де перші зйомки (як правило, хронікальні) були обумовлені тим, що хтось або сам став до щойно винайденої кінокамери, або найняв оператора і дав йому можливість закарбовувати на плівку швидкоплинну реальність. Цією особистістю і був продюсер, який згодом доручив керувати безпосередньо знімальним процесом тому, чия професія і буде визначена як режисура. Як приклад можна назвати Едвіна Портера у Т.А.Едісона або Фердінана Зекка у братів Пате. Проте мине ще певний час, поки режисера назвуть митцем, а сферу його діяльності – кіномистецтвом. Як справедливо зазначає у своєму дослідженні О.І.Оніщенко, «до останнього десятиріччя на відповідно теоретичному рівні проблема художньої творчості в кінознавстві фактично не розглядалася»². Авторка підкреслює важливість і складність питання, бо «специфічною особливістю творчості у кінематографі є його колективна природа»³.

Далі О. Оніщенко вказує на ще один надзвичайно значущий момент, «що значно ускладнює творчий процес саме у цьому виді мистецтва. Йдеться про безпосередню залежність кіно від виробництва... зокрема і від НТП взагалі. Він, власне, і породив кінематограф як такий, але водночас прирік на постійну залежність від себе»⁴. Отже, на відміну від традиційних мистецтв, де творчий суб'єкт визначається досить чітко, у кінематографі ця проблема набуває відчутної розмитості та імпліцитності.

Великий режисер Орсон Уеллс, чий фільм «Громадянин Кейн» вже багато десятиліть очолює численні кінематографічні рейтинги, з притаманною йому

парадоксальністю мислення говорить про постать, що з'являється поряд з режисером. Це продюсер. На думку Уеллса, його відмінність від режисера в тому, що він нічого не робить. І разом з тим, веде далі Уеллс, «він вибирає сюжет, покращує його зі сценаристом, візує акторів на ролі і – у старому варіанті американського продюсера – вирішує, які сцени знімати і монтувати. Плюс до цього він визначає кінцеву формулу фільму. Насправді він свого роду керівник режисера»⁵. Так визначає один із найвидатніших режисерів місію продюсера в кіно, його місце в кінопроцесі.

А от думка вже відомого французького продюсера Іва Руссе-Руара: «Продюсер, – стверджує він, – це митець, який поєднує сюжет, сценарій, постановника, акторів та гроші»⁶. Звизити роль продюсера до ролі «грошового мішка» означає відрізати щонайменше половину його функцій. Звісно, гроші відіграють надзвичайно важливу роль. Гроші є нервом війни, але в жодному разі не її перемогою. Все залежить від рівноваги між раціональним та ірраціональним, коштами та мистецтвом. Кожного року чимало сценаріїв так і залишаються в шухлядах. Як же виходить, що один проект є успішним, а інший ні?

Для більшості глядачів фільми є виключно продуктом уяви режисера-постановника. Найчастіше так і є, але ініціатива приходить з різноманітнішої кількості джерел. Ідея фільму може виникати з реальної історії, з фактів. Це може бути екранізація роману (бажано бестселера) або ж «ремейк» іншого фільму. І найважливіша, напевне, категорія – це авторське кіно, якому приділяється найбільше уваги зі сторони преси.

Окрім тих, хто за фахом або ж за покликанням «генерує» кіноідеї, існують ще такі джерела ініціативи, як видавці, агенти, дистриб'ютори або ж продюсери. Продюсер отримує кожного дня книжки, які йому систематично надсилає видавець. Окрім того, він отримує пропозиції поштою від молодих режисерів, техніків, асистентів... Весь цей потік ідей проходить через продюсера, який мусить, врешті-решт, самостійно обрати достойний проект.

Вибір майже завжди ґрунтується на поєднанні інтуїції та раціонального начала. Навчитись можна всього, окрім творчого та інтуїтивного мислення. Чудовий приклад інтуїтивного мислення знаходимо у мемуарах Джека Уорнера, одного з чотирьох братів-засновників кінокомпанії *Уорнер Бразерс*. «Мені хотілось би зізнатися, що я очікував на те, що Еролл Флінн стане зіркою. Але я його найняв цілком імпульсивно, я навіть не знав, чи вміє він грати. До речі, талант до гри в нього був пересічний, але він являв собою всіх героїв в одному прекрасному, чуттєвому і дещо «звіриному» пакеті. До того, як він з'явився в Голівуді, я і уявити собі не міг, що Флінн був професійним боксером, наїзником, плавцем та фехтувальником і що весь цей набір я отримував лише за 150 доларів на тиждень. Це була гра в карти, де мені в критичний момент потрапив до рук козирний туз»⁷.

Для початку проекту не потрібно мати повністю розробленого сценарію. Для продюсера десятки рядків чи сторінок достатньо, щоби зрозуміти, чи вартий він уваги. Якщо є гарна ідея, це означає, що завжди можна доопрацювати або переробити діалоги. Протилежне неможливе.

Найважливіше – це ідея. Після прочитання сценарію автор завжди ставить собі питання: «Чи зможу я розповісти його зміст у двох рядках?» Прекрасно,

якщо так. Це означатиме, що глядачі після перегляду фільму зроблять те ж саме. Можливість розповісти ідею фільму кількома словами – це також можливість для продюсера зацікавити в проекті потенційних інвесторів. Про це знову свідчить Д. Уорнер, який розпочав свою кінокар'єру тим, що крутив фільми у маленькому залі. Ключовим моментом було придбання прав на «Пекло», «розмальованого вручну фільму, що його написав тип на ім'я Данте Аліг'єрі. «Ніколи про такого не чув. Чому він раніше не з'являвся у Трасті?» – запитав Джек брата, який придбав права на показ. «Тому що мертвий вже 600 років», – терпляче відповів Сем. «А про що історія?» «Це про типа, який спускається до пекла, але його врятовано, тому що він божеволіє від дами на ім'я Беатріче». «Божевільний задум», – саркастично прокоментував я. «І божевільна картина!» – засміявся Сем»⁸.

Найкращий спосіб перевірити якість сценарію – це спробувати «дистанціювати» його, подумати – а чи буде він сприйматися, наприклад, в Японії? Відповідь на таке питання є доволі сумнівною для більшості французьких сценаріїв, що відповідають тільки інтересам своєї країни. Продюсер не може дозволити собі такої розкоші. Він мусить бути інтернаціональним. Він не може сидіти та вичікувати приходу геніальних ідей за своїм великим столом, бо повинен постійно перебувати в пошуку нового та у бажанні творити, і тільки тоді народиться гарний творчий проект.

«Базова» робота спирається на тріо: сценариста, автора діалогів та режисера-постановника. Вони пропонують продюсеру своє спільне бачення творчої ідеї. Роль продюсера у спонтанній реакції на почуте. Він перетворюється на середньостатистичного глядача, який (про це свідчить автобіографія Адольфа Цукора) «завжди правий». «Кіноаудиторія є дуже чутливою, – ділиться він з нами своїми спостереженнями за глядацьким залом. – Навіть коли у мене було мало досвіду в цій сфері, я міг бачити, чути та «відчувати» реакцію на кожну мелодраму та комедію. І одразу «реестрував» нудьгу, так само помітну без зайвих коментарів та позіхань, як і гарний настрій помітний по сміху. <...> Спостерігаючи за реакцією публіки, ми робимо висновки щодо подальшого просування фільму, скільки на нього витратити і таке подібне. Або ж ми можемо повернути стрічку назад до Голівуду – для покращення»⁹.

Перша реакція на фільм є завжди правильною, особливо, якщо вона негативна. Далі йдуть дискусія та пошук компромісу, в якому продюсер зазвичай залишає за собою останнє слово – під час монтажу. Не варто думати, що конфлікти між продюсером та сценаристом чи режисером є виключно грошовими! Продюсер фільму мусить мати бачення фільму, яке збігається з баченням глядача і ні з чим іншим.

Одним із основних моментів у процесі народження фільму є вибір знімальної групи. Продюсер знаходить режисера і у згоді з ним наймає знімальну групу, технічну групу та акторів. У кінематографі все залежить від колективних узгодженостей. У режисера є, як правило, свої звички: він хоче мати свого оператора, сценариста, монтажера. Інколи ж він покладається в цьому на продюсера. Наприклад, коли Джордж Рой Хілл знімав “I love you, je t'aime”, він попросив у автора книги повністю «скомпонувати» знімальну групу, покладаючись на його досвід. Вибирати групу дуже важко, бо треба визначити правильний баланс між

персональними та професійними якостями людей, які до неї входитимуть. Але баланс цей вкрай необхідний, бо група захищатиме інтереси фільму впродовж усієї роботи над ним! Тут ідеться не тільки про професійний, а й про моральний контракт.

Поміж членів групи важливою фігурою є директор «кастингу», оскільки саме він (а найчастіше – вона) вибиратиме акторів. Це делікатна справа. Актори мусять «зливатись» зі своїм екранним образом. Вибір актора ніколи не повинен залежати від його «комерційної цінності». У більшості випадків спрацьовує така максима: якщо сюжет сильний, до фільму можна запрошувати менш відомих акторів і навпаки (на головні ролі до «Капітана Блада» було запрошено двох невідомих на той час акторів: Еролла Флінна та Олівію де Хевіленд. І вдвох ці «початківці-аматори зайняли екран вогнем»¹⁰).

Отже, продюсер має можливість знаходити нові таланти. Найбільшим задоволенням для нього є бачити, що знайдена особистість привнесла щось нове у свою галузь.

Одночасно з акторами вибирають і місця зйомок. Їх можуть вибирати як до, так і після написання сценарію. Слово продюсера тут є вирішальним. Від нього залежить знаходження нових варіантів і пропозиції цікавих рішень у випадку, якщо режисерські амбіції абсолютно неможливо втілити у реальність...

Продюсер також відповідає за зв'язки з громадськістю, тобто зі всіма тими, від кого певною мірою залежить процес зйомок. Інколи ефективнішим є знайомство з консьержем готелю, аніж із президентом окремої країни, хоча бажано бути добре знайомим з обома!

Після того як знімальна група вибрана, продюсер та режисер починають разом розробляти кошторис. Як правило, у результаті цього процесу потрібно переписувати певні сцени, але продюсер у жодному разі не може забувати про художню вартість образу.

«Американська ніч» Трюффо показує правдиву картину зйомок, але з режисерської точки зору. Продюсер же, як, напевне, і кожен із членів знімальної групи, має своє, окреме, бачення цього процесу. Для нього зйомки – це насамперед «лічильник, що обертається». З першого дня треба визначити, що вплине на фільм та його ціну. Найгірше – це зазвичай метеорологічні умови. Отже, завжди повинні бути два плани зйомок: один на випадок дощу, а інший – сонця. Можна тільки уявити собі вплив на артистичні здібності та нервові напруження від праці в непевних умовах!

Інколи зйомки неможливі через зовнішні обставини: хвороби актора, або (і частіше, аніж здається) чиєсь депресії. Продюсер мусить слідкувати за економічним балансом картини та психічним балансом всієї групи. У цьому теж полягає магія кіно: ним не можна керувати. Під час зйомок продюсер намагається зберігати непевний баланс, що зникає одразу ж по їх закінченні. Група очікує від продюсера вирішення всіх своїх проблем та умов для спокійної роботи. Не може і йти про те, щоби показати свою втому чи нервовість.

Між режисером та продюсером можуть виникнути конфліктні ситуації. Як правило – з приводу перевищення кошторису. Якщо справа у розкладі чи необхідності зайвої плівки – це не настільки принципово. Більше проблем може виникнути у разі, якщо режисер захоче суттєво переробити сцену.

Продюсер не може бути постійно присутнім на зйомках (бо в нього у роботі одночасно декілька проектів). Але, тим не менш, він завжди у курсі справи. Про процес зйомок його інформує директор картини, а на «місці подій» корисну інформацію завжди нададуть перукар чи гример, які знають чи не найбільше про ранковий настрій акторів.

Деякі продюсери віддають перевагу переглядові фільму вже після його повного закінчення. Ів Руссе-Руар бере участь у робочих переглядах: це дозволяє йому побачити фільм немов зі сторони. Під час цих показів продюсер, який представляє собою інтереси глядача, у разі необхідності може вимагати зміни сцен. Зазвичай такі ситуації інколи спричиняють конфлікти між продюсером та режисером. Продюсер не повинен вагатися, коли рекомендує видалити з фільму сцени або й навіть цілі епізоди. Звісно, жаль витрачених грошей і зусиль, але немає нічого (чи то – нікого) гіршого, аніж знудьгований глядач.

Саме від того моменту, коли було прийнято рішення зробити картину, треба починати думати про її прокат у своїй країні та за кордоном. Згідно з мандатом, наданим йому продюсером, дистриб'ютор виходить вже на контакт з кінотеатрами. Він має краще за інших знати уподобання публіки.

Зазвичай продюсер обирає дистриб'ютора залежно від типу фільму. Важко собі уявити одного і того ж спеціаліста, що «просуває» з однаковим успіхом фільми Бергмана та Брюса Лі. Важливо також вибрати найкращий сезон та кінотеатр для прокату фільму. Хоча, з іншого боку, не буває поганих дат для виходу на екран – є тільки погані фільми.

Як уже було згадано, існує певний етичний, чи моральний, контракт між продюсером та публікою. Публіка дозволяє існувати професії продюсера, і цим вже заслуговує на повагу. До того ж, публіки стає все менше і менше, а отже, всі працівники кіно повинні зосереджувати на ній усі свої сили. Її потрібно зваблювати, зачаровувати, а не ставитись до неї як до незмінної константи, що інколи роблять деякі продюсери та дистриб'ютори. Таким чином, «промоушн» картини є не менш важливим за її виробництво.

Картина має назву і афішу. Вибір цих двох елементів є суттєвим для зацікавлення глядача. До виходу фільму на екрани публіка, на відміну від продюсера, що днює і ночує з цією картиною, нічого про нього не знає. Отже, продюсер мусить створювати «імідж» фільму від самого початку зйомок. Особливим мистецтвом є акцентування сильних моментів і замовчування слабких: ось де продюсерові треба змушувати працювати всю свою уяву!

Мало професій можуть запропонувати подвійне задоволення від створення артистично та фінансово успішного проекту. Професія продюсера пропонує також третє – вона відіграє культурну роль. Бути продюсером означає творити – прямо чи ні. Продюсер постійно живе в майбутньому. Минуле його цікавить набагато менше, аніж майбутнє. Те, чого не існує – важливіше за те, що вже існує. Фільми, перші кадри яких тільки замальовуються, несуть у собі набагато більше емоцій за тих, що вже є на екрані.

Але продюсером не можна стати без прагнення до інновацій і любові до всього нового. Гроші – це необхідний фактор, але тільки їх недостатньо. Поміж усіх

інших якостей, що їх повинен мати продюсер (артистичних, технічних тощо), основною є інтуїція, бо точного рецепта успіху не існує.

«Продюсер має унікальну можливість проживати кілька життів за один раз. Він зустрічається з головами корпорацій, чекає в аеропортах, дзвонить по телефонах, проводить білі ночі, доробляє сценарії, доопрацьовує контракти, вибирає акторів, готує брошури для Канн, снідає з режисерами та підписує чеки, чеки, чеки...

Та існує ще одна, незалежна, реальність, в якій він живе, – це реальність тих фільмів, що знімаються»¹¹.

В очах більшої кількості глядачів, кіно – це розвага. Меншої – привід для роздумів. Для того, щоби кіно існувало, й існувало добре, необхідно, щоби свобода «самовиявлення» у режисера збігалась зі свободою вибору глядачів. Їх реакції та уподобання є тим найважливішим, про що варто думати кіномитцям.

Коли йдеться про колектив, не можна забувати й про державу. Міркування про кіно несуть у собі роздуми про стосунки між державою та кінематографом. Варто викинути з голови той міф, що коли ми кажемо «державний», то чуємо «культурний», а коли кажемо «приватний», чуємо «комерційний». Кіно – це та галузь, де культура та комерція тісно пов'язані. Тому процитуємо ще раз Іва Руссе-Руара: «Французьке кіно має труднощі, і вони – не лише економічного характеру. Воно дуже віддалене від публіки. І не тому, що в нас мало гарних режисерів, акторів чи авторів. Це тому, що в нас недостатньо продюсерів. <...> Я впевнений, що роль продюсера в кіно є однією з основних. Неправда, що фільм був знятий тільки тому, що мав гарний сюжет, професійного режисера та фахових акторів. Насправді фільм з'являється на основі монументальної праці, яку робить продюсер. Тож знову винайдемо продюсера!»¹²

¹ **Безгін І.** Художня творчість і театральне виробництво// Мистецтво і ринок. – К., 2005. – С.125.

² **Опіщенко О.** Художня творчість у контексті гуманітарного знання. – К., 2001. – С.65.

³ Там само. – С. 65.

⁴ Там само. – С.65.

⁵ **Уеллс О. М.**, 1975. – С.243.

⁶ **Rousset-Rouard Y.** Profession: producteur. –Paris, 1975. –P. 9.

⁷ **Warner J. with Jennings D.** My First Hundred Years in Hollywood// New York, 1964. – P.232.

⁸ **Warner J. with Jennings D.** My First Hundred Years in Hollywood// New York, 1964. – P.69.

⁹ **Zukor A.** The Public Is Never Wrong// New York, 1953. – P.42–43.

¹⁰ **Warner J. with Jennings D.** My First Hundred Years in Hollywood// New York, 1964. – P.235.

¹¹ **Rousset-Rouard Y.** Profession: producteur// Paris, 1975. – P. 237.

¹² **Rousset-Rouard Y.** Profession: producteur// Paris, 1975. – P. 240.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Вадим СКУРАТІВСЬКИЙ

ДО ПЕТЕРБУРЗЬКИХ КОНТЕКСТІВ МОЛОДОГО ШЕВЧЕНКА

У статті йдеться про зустріч молодого Тараса Шевченка 1831 – 1834 рр. з петербурзькою імперською субкультурою тих років, про можливі світоглядні та естетичні наслідки цієї зустрічі для дебюту поета і для всього його подальшого творчого шляху. Досліджуються витoki різкого конфлікту українського поета з цією субкультурою і взагалі з усією імперською структурою.

The article is about a meeting of a young Taras Shevchenko (1831 – 1834) with Petersburg imperial subculture of those years, about possible ideological and aesthetic results of the meeting for the poet's debut and for his future creative way in general. It examines the resources of a sharp conflict between the Ukrainian poet from the one side and this subculture and the whole imperial structure from the other side.

1831-й рік. Приїзд до Петербурга

Десь, очевидно, посередині червня 1831-го року Шевченко разом з іншими Енгельгардтовими «дворовими» прибуває до Санкт-Петербурга. Позаду – ар'єргард польської революції, яка, бурхаючи, вже відкочувалася десь від Вільна на Захід. Останні спалахи її відчайдушного опору імперії. Шевченко, без сумніву, багато чув про ті події, про той опір. Тепер же він зблизька побачив столицю тієї імперії, місто, що його памфлетний «портрет» майже через півтора десятка років, серед іншого, постане у «комедії» «Сон».

«Комедія» та уявляється світоглядним завершенням чи не дванадцятирічного перебування її автора у Санкт-Петербурзі, понурим ліричним підсумком поетових вражень від того міста, починаючи з червня 1831-го.

Шевченкова біографія ніби і не залишила нам бодай якихось прямих свідчень про найперше із тих вражень. Але ж вони є...

«Комедія»-1844 написана зрозуміло, вже досвідченим городянином «петербуржцем», який тамтешній міський пейзаж знав як свої п'ять пальців, давно вже призвичаївся до нього. Звідти ж цілковите «очуження» цього пейзажу у «Сні», понура, ба навіть зловісна його химерність?

...Напевне, «Сон» у цих рядках і зафіксував почуття, що охопили майбутнього його автора при червневому його в'їзді-1831, через таку-то «заставу» у те місто:

...Далі гляну:

У долині, мов у ямі,

На багнищі город мріє;

Над ним хмарою чорніє

Туман тяжкий... Долітаю —

То город безкрай.

Чи то турецький

Чи то німецький,
 А може, те, що й московський.
 Церкви та палати,
 Та пани пузаті
 І ні однісінької хати.

Отже, погляд, у відповідності з фантастикою поеми, «згори». По тому герой поеми вже йде містом звичайне:

От пішов я
 Город озирати.
 Там ніч, як день. Дивлюся:
 Палати, палати
 Понад тихою рікою;
 А берег ушитий
 Увесь каменем. Дивуюсь,
 Мов несамовитий!
 Як то воно зробилося
 З калюжі такої
 Таке диво, отут крові
 Пролито людської —
 І без ножа. По тім боці
 Твердиня й дзвіниця.
 Мов та швайка загострена,
 Аж чудно дивиться,
 І дзигарі тельнякають.
 От я повертаюся —
 Аж кінь летить, копитами
 Склею розбиває!
 А на коні сидить охляп,
 У свиті – не свиті,
 І без шапки. Якимсь листом
 Голова повита.
 Кінь басує, от-от річку,
 От... от... перескочить.
 А він руку простягає,
 Мов світ весь хоче
 Загарбати. Хто ж ще такий?

Енгельгардтів козачок пробув у Вільні близько двох років. Тобто Тарас Шевченко прибув до Петербурга саме вже доволі досвідченим городянином. Але надто великим містом була російська столиця у порівнянні з «Вільном, городом преславним», щоб сімнадцятирічний вчорашній селянський хлопчак не відчув шок при першому знайомстві з мегаполісом, таким несхожим на все те, що раніше бачив Тарас.

Певна (зрозуміла, вже стилізована) наївність героєвої «прогулянки» Петербургом, «очуження» загального його вигляду – то, разом з тим, напевне є ніби спогадом про першопояву Шевченка у місті, що потім стало його долею. Важкою долею.

СПОГАД ПРО ЧЕРВЕНЬ 1831-ГО РОКУ

Отож, «суб'єктивний» погляд на Петербург у «комедії», то передовсім погляд, який, безперечно, резонує тією першою зустріччю, першими враженнями. Але водночас, навіть без будь-яких гіпотетичних побудов, при відсутності безпосередніх поетових свідчень, можна і треба зупинитися на перших тих враженнях – у зв'язку із загальною атмосферою тогочасного Петербурга? У зв'язку з тим, що тоді безконечно турбувало всіх його жителів. Від монарха до молодесенького кріпака-прибульця із Вільна.

...Саме у ті червневі тижні, коли Шевченко з'явився у Петербурзі, там уперше з'явилася епідемія холери. Колосальна за своїми обсягами. Яка вмить забрала життя близько семи тисяч життів – і відповідно викликала грандіозну масову паніку. А за тим і народний бунт. По суті, теж грандіозний. Власне, то було справжнє народне повстання проти поліційної псевдосанітарії уряду, проти незграбної і жорстокої його «карантинної» політики.

Петербург, отже, зустрів Шевченка лютою епідемією холери і так само лютим бунтом простолюду проти начальства, що всі його дії тим простолюдом негайно ототожнювалися з тією епідемією... Бунт, який по тому, буквально через кілька тижнів, із Петербурга перекинувся на новгородські військові поселення і набрав там справді загрозливих розмірів. А особливо у Старій Русі. За якихось двісті верстов від столиці.

Всі ті події і були в ті дні головним змістом міських чуток і настроїв.

Лютий бунт був так само люто придушений. Уряд покарав майже чотири тисячі солдатів-«поселян». Лише шпіцрутенами – понад півтори тисячі. У заслання, в арештантські роти, на каторгу – біля тисячі. Така от атмосфера, що у ній одразу опинився Шевченко.

Мине шістнадцять років. Шевченко знову у Санкт-Петербурзі. Цього разу вже у ролі політичного в'язня. І от 30 травня 1847 року, в останній день свого перебування у казематі Третього відділу, він напише вірша «Косар» – про всевладдя смерті-Косаря. Той вірш писався, коли по всій країні рознеслися чутки про нову епідемію холери, яка особливо забурхала в Україні, а по тому вже стрімко наближалася до обох столиць імперії.

Але ж поет уже колись пережив грізну близькість тієї епідемії, бачив, як вона спустошувала Петербург. І, напевне, чув про те, як вона спустошувала Україну.

Отож, вірш «Косар»:

*Понад полем іде
Не покоси кладе,
Не покоси кладе – гори.
Стогне земля, стогне море,
Стогне та гуде!*

*Косаря уночі
Зустрічають сичі.
Тне косар, не спочиває
І ні на кого не вважає,
Хоч і не проси.*

Не благай, не проси,
 Не клепає коси;
 Чи то пригород, чи город
 Мов бритвою, старий голить
 Усе, що даси

Мужика, й шинкаря,
 Й сироту-кобзаря,
 Приспівує старий, косить,
 Кладе горами покоси,
 Не мина й царя.

І от остання строфа цього вірша про пандемію смерті вповні може нас повернути у холерне петербурзьке літо 1831-го з його горами загиблих, з його щосекундною загрозою для всіх і кожного – і з почуттям, які мали охопити майбутнього «сироту-кобзаря», а тоді ще просто «сироту», закинутого у петербурзькі лабіринти:

І мене не мине,
 На чужині зотне,
 За решоткою задавить.
 Хреста ніхто не поставить
 І не пом'яне.

Чи знав Шевченко того його першого, але вже такого трагічного петербурзького літа про те, як холера хазайнувала на Україні? Серед іншого і в його Кирилівці? Напевне, знав. Але напише він про це лише у другий половині 1848-го на Косаралі. Вірш «Чума», схоже, є необхідно запізнілим відгуком на ту кирилівську холеру – власне, на чутки про неї...

Але повернімося у попереднє Шевченкове минуле.

Березень 1829 – червень 1831.

За два з чимось роки Шевченко мимохить, але побачив Київ. По тому перебування у Вільні. І, нарешті, приїзд у Петербург. Побачив, отже, «моїх святих киян» і їхніх «чепурних киянок». Потім польська революція, побачена зблизька, із Вільна, яке стало її ар'єргардом. Потім холерний Петербург, що у ньому спалахнуло фактично народне постання.

Таким чином, усього за ті два з чимось роки Шевченко побачив чи не найважливіші виміри великої біографії Європи... Спостереження, що ввійшло затим у його біографію. І в його поезію.

Побачено було багато. І вже треба було те побачене осмислювати й узагальнювати. Що молодий чоловік і починає робити.

1831—1832 pp. БРАТИ ЕНГЕЛЬГАРДТИ.
 ЇХНІ «МАСКАРАДИ». ГОСТІ ТИХ «МАСКАРАДІВ»

Із появою у Санкт-Петербурзі влітку 1831-го до своєї ж появи (весною наступного року) у ширяєвській артілі, Шевченко цілком, щохвилино і навіть щомиттєво перебуває у розпорядженні свого власника – Павла Васильовича Енгельгардта. Того самого ротмістра лейб-гвардії Уланського полку, який з наближенням польської революції до Вільна спішно чи то від'їхав, чи то просто утік від неї до

Петербурга... Десь у лютому 1831-го. А з осені наступного року він уже полковник у відставці.

Що ж то був за чоловік, який розпоряджався Шевченковою долею близько десяти років? Від весни 1828-го, коли, по смерті Енгельгардта-старшого, Кирилівка, Моринці і ще кілька довколишніх сел «юридично» стали власністю його молодшого сина. Зрозуміло, разом з усією тамтешньою, за пізнішим висловом Герцена, «хрещеною власністю». Аж до весни 1838-го, до 22-го квітня, коли була складена і підписана «відпускна» енгельгардтівському кріпакові.

Десять років Енгельгардтового душевласництва тією долею і біографією, гадаємо, варті того, щоб уважніше придивитися до його персони. Від неї, від її примх, її волі (і сваволі) цілком залежала доля, життя та, напевне, і смерть петербурзького невольника. І «Автобіографія» Шевченка, і мемуаристика довкола нього залишили всього кілька – аж памфлетних – штрихів довкола тієї сваволі. Довкола шляхетської пихи Енгельгардта, «неаристократичної» поведінки петербурзького аристократа.

А, проте, від цих загальників не зайве перейти до всієї конкретності тієї поведінки, до тих чи тих конкретних правил, за якими жив повний господар Шевченкової долі. А оскільки Павло Васильович Енгельгардт особливого сліду в пам'яті його сучасників не залишив, окрім промовистих, але всього лише кільканадцяти рядків у згаданій мемуаристиці, то не зайве придивитися у пошуках тієї конкретності до постаті його старшого брата. Який сякий-такий слід, треба визнати, таки залишив. А молодший, схоже, цілком перебував у тіні старшого. Вочевидь, наслідуючи його.

Василь Васильович Енгельгардт (1785—1837) на час згаданої появи свого брата у Петербурзі доволі давно вже був однією із найбільш помітних зірок тамтешнього світського небосхилу. Власне, внаслідок певних обставин, той небосхил навіть обертався довкола нього. У буквальному значенні. Василь Васильович – теж гвардійський полковник у відставці. Багатій, завзятий картяр, схоже на те, він над усе у своєму житті полюбляв світський вихор. Отож, Енгельгардт-старший саме перед приїздом молодшого брата отримав від уряду особливий привілей на проведення у своєму розкішному домі на Невському публічних концертів та костюмованих балів. Ті, як тоді говорили, «маскаради у Енгельгардта» відразу ж опинилися в центрі петербурзького, скажімо так, дозвілля. А його у певному тамтешньому середовищі було, зрозуміло, багато. По суті, то був петербурзький сколок із західних карнавалів. Петербурзький карнавал. Тільки вже не на міських площах і вулицях, а в тому домі на Невському.

Відповідним чином маскаради у домі старшого брата Шевченкового господаря стали чи не найголовнішим «неофіційним» центром усієї петербурзької цивілізації – у режимі прихованої їх противаги цивілізації офіційній, її парадом, її двірцевій обрядовості. І наближеній до неї обрядовості великосвітській.

А проте саме на тих петербурзько-енгельгардтівських маскарадах, унаслідок специфічної там уседозволеності, особливо вочевидь проступає безберегий егоїзм людини тієї цивілізації. Її зосередженість на своїй персоні. Її маскою тут ритуалізоване відчуження від іншої людини.

Якщо «офіційний» Петербург у своїх парадах та інших подібних дійствах тамтешню людину упокорював, перетворював на слухняний автомат-складник у колосальному державному механізмі, то «неофіційне» в Енгельгардтовому домі на Невському вивільняє іншу, саме егоїстичну, підкреслено індивідуалістичну її

сутність. Власне, те, на чому пізніше зупиниться зіниця Шевченка-поета. Однією із провідних його тем став саме егоїзм імперської еліти.

Пізніший Шевченків улюбленець, Михайло Лермонтов, з надзвичайною художньою силою віддав стихію того, сказати б, «енгельгардтівського» егоїзму – у всіх редакціях своєї драми «Маскарад». Що її дія-експозиція – у другій сцені першого акту – відбувається саме в Енгельгардтовому домі.

Лермонтов, схоже, задумав свою драму десь наприкінці 1834-го. Принаймні, наприкінці наступного року вона була повернута цензурою автору – «для нужных перемен». Серед інших претензій цензорів до лермонтовської драми виокремлюються зауваження з приводу непристойних нападок у ній на костюмовані бали у Енгельгардта, «дерзостей противу дам высшего света». «Я не понимаю, – роздратовано писав цензор Остафій Ольдекоп, – как автор мог допустить такой резкий выпад против костюмированных балов в доме Энгельгардтов». Власне, цензор натякав на те, що драма Лермонтова «натякає» на появу в тому домі членів (передовсім жіночої статі) імператорської фамілії:

Князь

Там женщины есть... чудо...

И даже там бывают, говорят...

Арбенин

Пусть говорят, а нам какое дело?

Под маской все чины равны...

Шевченко, зрозуміло, здалеку напевне бачив ті енгельгардтівські дійства. У відповідній своїй соціальній ролі – невольника молодшого брата того славнозвісного петербурзького персонажа, який і облаштував ті дійства.

Як бачив?

Пригадаємо миттевий нарисовий «фізіологічний» запис у першій главі «Євгенія Онегіна» – біля театру, де розважається герой з усім Петербургом:

Еще прозябнув, бьются кони,

Наскуча упряжью своей,

И кучера, вокруг огня,

Бранят господ и бьют в ладони.

...Шевченка-козачка 1831–32-го доволі легко собі уявити саме довкола такого вогню. Якщо його пан і пані у Вільні їздили «в ресурсы на бал», то, напевне, вже вони не пропускали такої ж нагоди у славнозвісному домі найближчого свого петербурзького родича. Зрозуміло, той козачок напевне також чув, як «бранят господ» їхні слуги. Так само, як у домі Павла Васильовича Енгельгардта він, безперечно, чув і про Василя Васильовича, господаря гомінкого дому на Невському.

Справді чув... Василь Васильович Енгельгардт наприкінці 1810-х був близьким приятелем молодого Пушкіна, котрий якось, тяжко перехворівши, звернувся до того віршованим посланням. Просто-таки віртуозним за своїм версифікаційним «балетом», жвавою інтонацією. Послання те розпочиналося так:

Я ускользнул от Эскулапа

Худой, обритель, но живой:

Его мучительная лапа

Не тяготеет надо мной.

...А тепер пригадаємо останнього шевченківського вірша – «Чи не покинуть нам небого / Моя сусідонько убога...» – власне, другу частину того вірша, тобто останні рядки поета (авторська дата – «15 февраля», 1861)

*А поки те, та се, та оне
Ходімо просто-напростоць
До Ескулапа на ралець —
Чи не одурить він Харона
І Парку-пряху...*

Поетові до смерті залишалось тоді десять днів. І от, у режимі якоїсь дивної часової симетрії, у пам'яті його зринули ті пушкінські рядки, які він напевне чув у бесідах у вітальнях своїх душевласників.

Тільки пушкінський інтонаційний мажор довкола «втечі» від «Ескулапа», бога медицини, український поет тут у режимі якоїсь понурої інверсії, перетворює на щось зовсім протилежне. На необхідність піти «до Ескулапа». Та ще й «на ралець». Себто з подарунком чи гонораром.

Але повернімося до вкрай компліментарної пушкінської характеристики Енгельгардта-старшого:

*...счастливый беззаконник,
Ленивый Пинда гражданин,
Свободы, Вакха верный сын,
Венерин набожный поклонник
И наслажденный властелин!*

Портрет петербурзького сибарита олександровських часів, до того ж небайдужого до літературних інтересів («Ленивый Пинда гражданин»). Василь Васильович Енгельгардт справді був на час пушкінського до нього послання членом літературно-театрального гуртка «Зеленая лампа». «Зеленая лампа» соединяла свободолобие и серьезные интересы с атмосферой игры, буйного веселья, демонстративного вызова «серьезному миру» (Ю.М. Лотман).

Тогочасний В.В. Енгельгардт – цілком «звідти». А от його молодший брат, приїхавши до Петербурга на порозі 1830-х, без сумніву, спілкувався вже із зовсім іншою людиною. Петербурзькі веселощі олександрівської доби тоді давно вже відійшли в минуле. З новим царствуванням у столиці запанував важкий казенний стиль – у характерному поєднанні з егоїзмом, який серед інших своїх виявів панував на «маскарадах у Енгельгардта».

Не ті, вже зовсім не ті то були веселощі, що раніше. Якось письменник Бестужев-Марлінський, який сформувався саме в добу давнішого поєднання «свободолюбства і серйозних інтересів з атмосферою гри», сказав, що, якби від нього залежало б, то всі танцювали б з ранку до вечора.

Щось схоже вчинив і Енгельгардт-старший, який нібито облаштував у своєму домі саме такі танці. З ранку до вечора. І навпаки. А в їхньому вихорі і постав задум одного із найбільш понурих витворів не лише «петербурзької», а й усїєї світової літератури. Лермонтовський «Маскарад». А от Павло Васильович Енгельгардт, десь років на десять із чимось молодший від свого брата, який примусив танцювати «весь Петербург» у своєму домі, вже цілком, за своїм характером і поведінкою, належить Петербургу «миколаївському». Жодної

із тих рис, що їх мимохіть накидав юний Пушкін у посланні до його старшого брата... Жодної.

Сибаритство, але вже без «гри», без артистичності, важке, суто «фізіологічне». Байдуже до всього на світі, окрім самого себе, окрім тих своїх «фізіологічних» радощів. Від «молодості» петербурзької цивілізації, від доби «Зеленої лампи» у Павла Енгельгардта нічого вже не залишилося.

У рішуче автобіографічному «Художнику» Олексій Гаврилович Венеціанов, намагаючись допомогти героєві, переказує оповідачеві обставини свого не особливо вдатного візиту до героєвого пана. Себто до Павла Васильовича Енгельгардта. «Он молча долго меня слушал со вниманием и наконец прервал: – Да вы скажите прямо, просто, чего вы хотите от меня с вашим Брюлловым? Одолжил он меня вчера. Это настоящий американский дикарь! – И он громко захохотал».

...Безліч разів біографи Шевченка цитували ту вкрай грубу репліку Енгельгардта, адресовану «самому» Карлу Павловичу Брюллову. Але власне звідки вона, та репліка?

У часи веселої юності Василя і, напевне, безхмарного ж дитинства Павла Енгельгардтів був вельми популярний спектакль-опера «Американці», який, серед інших своїх дійових осіб, розважав тогочасного глядача образом – «грубого американця», малоцивілізованого янки. Його нецивілізованість стала в ті роки приказкою.

Скажімо, не так уже задовго до згаданого свого послання до В. В. Енгельгардта, Пушкін-ліцеїст у посланні до акторки-кріпачки Наталі (що грала в тому спектаклі), акторки, яка йому вельми подобалася, мимохіть пише про себе:

*Не владетель я сераля,
Ни араб ни турок я.
За учтивого китайца,
Грубого американца
Почитать меня нельзя.*

Все, що залишилося у Шевченкового пана від попередньої доби петербурзького блиску – лише у тій вбогій репліці-приказці «американский дикарь» адресованій... Карлу Брюллову. Тільки вже зовсім не за адресою, не за справжнім змістом того театрального образу.

Зловісний комізм розмови Енгельгардта з Венеціановим полягає у тому, що згаданий «грубий американець» полюбляє гроші, а петербурзький доволі вже здичавілий аристократ, який тільки-но вжив той образ, негайно додає: «Вот так бы давно сказали, а то филантропия! Какая тут филантропия! Деньги, и больше ничего! – прибавил он самодовольно». Тобто «грубим американцем» тут постає сам Енгельгардт, і немолодий Венеціанов, напевне, ще відчував той важкий комізм.

Авторові «Художника» було, зрозуміло, не до того комізму. І тим більше не бачить його наш сучасник.

Але для розуміння тогочасної, початку 1830-х років, ситуації майбутнього поета, ситуації, яка так трагічно хиталася на біографічних його терезах, не зайве уважніше вдивитися у саму структуру того великопанського егоїзму. Від «костюмованих балів», карнавалу егоїстів до «бесіди» Енгельгардта-молодшого з Венеціановим. Карл Брюллов у «Художнику», дізнавшись про ту ситуацію: «Бар-

баризм! – прошептал он и задумался». Брюллов, напевне, не випадково те різке означення тієї ситуації «прошептал», а не сказав голосно.

Вголос про той «барбаризм» не прийнято було тоді говорити – з огляду на повсюдну присутність шпигунів політичної поліції. І у зв'язку з цим варто знову повернутися до теми «маскарадів у Енгельгардта» та власне лермонтовського «Маскараду» – для розуміння одного особливого сюжету Шевченкової біографії. Чи не наскрізного. У зв'язку з однією персоною, яка ввійшла в ту біографію прямо із «маскарадів» та із «Маскараду».

Серед дійових осіб лермонтовської драми ми зустрічаємо якогось загадкового Адама Петровича Шпріха. Носія своерідного, сказати б, «низового» демонізму. Наближеного вже до звичайного інтриганства і просто шпигунства.

Шпріх бере немало участь у катастрофі головних героїв – саме як майстер інтриги, яка ту катастрофу прискорює. За певними обставинами, варто уважніше придивитися до того персонажа, що про нього так саркастично відгукуються у драмі.

Арбенин

Он мне не нравится... видал я много рож

А такой не выдумать нарочно;

Улыбка злобная, глаза... стеклярус точно

Взглянуть – не человек, – а с чертом не похож.

Казарин

Эх, братец мой, – что вид наружный?

Пусть будет хоть сам черт! да человек он нужный.

Лишь адресуйся – одолжит.

Какой он наци, сказать не знаю смело:

На всех языках говорит,

Верней всего, что жид.

Со всеми он знаком, везде ему есть дело,

Все помнит, знает все, в заботе целый век,

Был бит не раз, с безбожником – безбожник,

С святошей – езуит, меж нами – злой картежник.

А с честными людьми – пречестный человек.

Короче, ты его полюбишь, я уверен.

Арбенин

Портрет хорош – оригинал-то скверен!

За всіма ознаками, лермонтовський Шпріх чи не цілком списаний з цілком реальної особи, завсідника енгельгардтівських маскарадів та рішуче всіх інших таких петербурзьких дійств.

Олександр Львович Елькан (1786—1868). Театральний літератор. Рецензент і лібретист. Зрештою, працював і в інших жанрах: за чутками, був агентом Третього відділу. Десятиріччями виконував обов'язки, так би мовити, живого хронографа петербурзького світського і літературного життя. Точнісінько у тому дусі, який викладено у характеристиці Шпріха Казаріним у «Маскарадів».

Не зайве додати, що Елькан був прототипом іншого, ще одного персонажа, вельми схожого на Шпріха, – прохіндея Загорецького із грибоєдівського «Горя от ума».

А тепер пригадаємо портрет того оригінала у шевченківському «Художнику»: «У Полицейского моста мы встретили Элькана, прогуливающегося с каким-то молдавским бояром и разговаривающего на молдавском наречии. Ми взяли и его с собой. Странное явление этот Элькан: нет языка, на котором бы он не говорил, нет общества, в котором бы он не встречался, начиная от нашей братии и оканчивая графами и князьями. Он, как сказочный волшебник, везде и нигде: и на Английской набережной, у конторы пароходства— приятеля за границу провожает, и в конторе дилижансов, или даже у Средней рогатки – тоже провожает какого-нибудь задушевного москвича, и на свадьбе, и на крестинах, и на похоронах, и все это в продолжение одного дня, который он заключает присутствием своим во всех трех театрах. Настоящий Пинетти. Его иные остерегаются как шпиона, но я в нем не вижу ничего похожего на подобное создание. Он, в сущности, неумолкаемый говорун и добрый малый и, вдобавок, плохой фельетонист. Его еще в шутку называют Вечным Жидом, и этот [титул] он сам находит для себя приличным. Он со мною иначе не говорит как по-французски, за что я ему весьма благодарен, это для меня хорошая практика». Пінетті – відомий італійський фокусник.

Це писалося Шевченком десь упродовж 1856-го, у Новопетровському укріпленні. Схоже, у тональності певної ностальгії за молодістю – і відповідно у режимі деякої лояльності до персонажа, що його «иные остерегаются, как шпиона». Схоже, що вони, зрештою, мали рацію. Десь від кінця 1830-х і до кінця поетового життя ми постійно бачимо біля нього Елькана-Шпріха.

Відтак Олександр Львович Елькан частенько буде з'являтися у листуванні та у прозі Шевченка. І, відповідно, у самому шевченківському житті. Як співрозмовник, як «добрий знайомий», як приятель приятелів. Як живий адрес-календар петербурзького життя усіх його поверхів. Нарешті, як його, Шевченка, видавець...

Добродушно-зацікавлена характеристика того «доброго знайомого» у «Художнику» засвідчує лише інтенсивну присутність Елькана у Шевченковій біографії.

І тільки тепер, у цілісній її ретроспективі, проступає щось-таки недобре у тій присутності: очевидно, окрім зрозумілого інтересу з боку екзотичного петербуржця Елькана до певної, сказати б, «екзотичності» Шевченкової появи на петербурзькому обрії, була і ще якась тут мета. Не виключено, що присутність та була прихованою формою стеження за вчорашнім кріпаком, який раптово став учнем Академії мистецтв, улюбленим учнем самого Брюллова і взагалі людиною, що відтак спілкується з найвідомішими із персон столичного літературно-артистичного світу. І взагалі з усім тим середовищем. Від Брюллова і Жуковського до того ж Елькана.

Ось так Енгельгардтові маскаради, ніби вийшовши за розцяцьковані стіни того дому на Невському, входили в поетове життєве поле. В особі того, як тоді говорили, «таємничого Елькана».

...І ще одна персона безпосередньо із тих маскарадів.

У лермонтовському «Маскарадї» з'являється героїня-баронеса Штраль, що аж розривається поміж загальноприйнятим там егоїзмом і добрими, хоча й слабкими поривами.

У режимі гіпотези.

Лермонтов, співучень і приятель сина господаря палацу на Невському – юнкера, а потім теж лейб-гусара Василя Енгельгардта-молодшого, напевне добре знав його

тітку, уроджену баронесу Софію Григорівну Енгельгардт. Порівняно молоду і, напевне, красиву даму, що колись зустрічалася з Пушкіним, а потім зачарувала Михайла Глинку (який присвятив їй романс «Как сладко с тобой мне быть», 1840 р.).

Баронеса Штраль (по-німецькому „промінь”) і баронеса з тим «янгольським» прізвищем?

Можливий якийсь антропонімічний рефлекс у тому образі на ту реальну баронесу, котра була двічі «Енгельгардт»: уроджена баронеса Софія Енгельгардт – дружина Шевченкового пана «просто» Павла Енгельгардта.

...Ось так щільно петербурзька цивілізація усіх її відтінків обступала молодого Шевченка вже тоді.

1834-Й РІК. УРОЧИСТОСТІ ДОВКОЛА ОЛЕКСАНДРОВСЬКОЇ КОЛОНИ. «ОСТАННІЙ ДЕНЬ ПОМПЕЇ»

Практично ми майже нічого не знаємо про Тараса Шевченка 1834-го року, покріпаченого і законтрактованого двадцятирічного петербуржця, на певний термін (вісім років?) переданого Павлом Васильовичем Енгельгардтом Василю Григоровичу Ширяєву. Із жорстких панських рук у руки, по-своєму, по-плебейському, ще більш жорсткі, ще брутальніші. Принаймні, не менш безжальні.

Петербурзькі документи довкола Шевченка хронологічно заговорять пізніше. Отож, ми можемо лише подумки уявити, що робилося у двадцятирічній невольницькій душі.

Відповідно спробуємо бодай частинно реконструювати той рік шевченківської біографії – на основі «біографії» самого Петербурга. Головних подій у метрополії того року і передовсім подія, що на ній необхідно зупинилася зінця кожного тамтешнього жителя. І, безсумнівно, Шевченкова теж.

Нагадаємо, що саме ті роки були ніби зенітом надзвичайної фізичної потуги миколаївської імперії. І, відповідно, семіотичних демонстрацій тієї потуги. Роки, скажати б, її «монументальної пропаганди».

...Ще у серпні 1832-го Шевченко міг бачити – і напевне, принаймні, чути про те, як на Двірцевій площі встановлювали на честь Олександра І колосальний гранітний моноліт. «Александровскую колонну». Руками тисяч солдатів і матросів. У присутності величезної юрби. І зрозуміло, у «височайшій» присутності. Спочатку інженерно-технічне облаштування «александрійського столпа». А по тому метрополія готується вже до урочистого відкриття тієї колони. У всіх значеннях найвищого знаку найбільшої у тогочасній Європи своєї могутності.

Висота – 47,5 метрів. Вага – півтисячі тон.

«...При открытии Александровской колонны, – пише Пушкін у своєму щоденнику від 30 листопада 1833-го року, – говорят, будет 100 000 гвардии под ружьем».

При відкритті Олександровської колони, пише, аж захлинаючись від побаченого, перекладач пушкінської «Полтави», Євген Гребінка, на Полтавщину батькам, – було 150 000 тисяч війська.

...30 серпня 1834-го року в режимі справді неймовірної помпезності відбулося те відкриття. У присутності практично вже всього петербурзького населення. Від імператора і от, напевне, до ширяєвського маляра... Та колона – то ніби архітектурна

надамбітна полеміка миколаївської Росії, з усіма такого штибу попередніми знаками імперських тріумфів – усього світового минулого. Від власне Олександрійської колони Помпея в Єгипті, від Троянної колони у Римі аж до Вандомської у Парижі. Понад півтора ста з чимось футів. Рекорд імперської висоти. І сама Олександрівська колона, і особливо її відкриття стали саме свого роду «екраном», що на нього була спроектована вся, здавалося б, безберега потуга російської імперії. На думку її державців, єдина на той час питома спадкоємиця всіх попередніх імперій світу.

Василь Григорович Жуковський, який невдовзі зіграє таку відповідальну роль у біографії Шевченка, десь через тиждень після того відкриття видрукує в «Северной пчеле» ніби офіційний репортаж про нього. «Воспоминание о торжестве 30-го августа 1834 года». Те «воспоминание» написане в одичній, вкрай піднесеній інтонації, цілком зосереджене на апологетиці того «торжества», водночас, як це не несподівано, містить ноту, рядки, що у них просвічує семантика і шевченківської творчості, і шевченківської долі... Хоча до безпосереднього втручання Жуковського у ту долю залишалося ще близько двох з половиною років. І, зрозуміло, автор того нарису в «Северной пчеле» взагалі не мав аж ніякої уяви про те втручання, про саме існування того, за кого він буде невдовзі клопотатися.

...«Воспоминание о торжестве 30-го августа 1834 года» містить вкрай обережну, гранично стриману, але полеміку з Фальконетовим пам'ятником Петру I. «Там, на берегу Невы, подымается скала, дикая и безобразная, и на той скале всадник, столь же почти огромный, как она сама». Отож, той пам'ятник, на думку автора, вже належить минулому («дни боевого создания для нас миновались»), а відтак пам'ятник новий, «стройная, величественная, искусством окруженная колонна», засвідчує: «наступило время создания мирного; ...Россия, все свое взявшая, извне безопасная, врагу недоступная или погибельная, не страх, а страж породнившейся с ней Европы, вступила ныне в новый великий период бытия своего, в период развития внутреннего, твердой законности, безмятежного приобретения всех сокровищ общежития» («Северная пчела». 8 вересня 1834 р.).

Ось тут, у тональності ніби майбутнього часу, і постає той доленосний для Шевченка квітневий день 1837-го року, коли Жуковський, одразу після ранкової аудієнції-доповіді у царя, поспішає до Брюллова з нагального приводу – одного молодого талановитого чоловіка, обережно кажучи, «из податного состояния». Щоб у зв'язку з тією задекларованою «твердой законностью», з огляду на «безмятежное приобретение всех сокровищ общежития», вивільнити його з того «состояния».

Що й відбулося рівно через рік після того візиту Василя Андрійовича Жуковського, цього у всіх відношеннях антагоніста Василя Павловича Енгельгардта...

Отож, ті слова про «законність», про таке ж здобування гуманістичної норми у міжлюдських стосунках виявилися не лише гуманістичною фразеологією.

Жуковського, навчителя нащадка, майбутнього імператора, Олександра II, вважали вождем ліберальної партії при дворі, що взагалі-то цілком відповідало двірцевій реальності. От тільки із заувагою на те, що у тій партії був лише один Жуковський...

Серед іншого, ліберал Жуковський мав немалий клопіт довкола тієї колони. З одного боку, він її прославляв у «Северной пчеле». А з другого, посмертно реда-

гуючи Пушкіна, він власноруч виправив рядок із його «Памятника» – про «памятник себе нерукотворный»:

*«Вознесся выше он главою непокорной
Александрійского столпа»
на – «Наполеонова столпа».*

І, нарешті, у тому єдиному друкованому маніфесті, свого, так би мовити, особистого, приватного політичного лібералізму Жуковський ніби пообіцяв свободу іншому, ще більш послідовному полемісту з тими «стовпами». І виконав свою обіцянку.

А як же сам енгельгардтівський кріпак і ширяєвський «учень» дивився на безприкладну пишноту тієї колони і того серпневого дійства – 1834 довокola неї?

...Це лише про Пушкіна ми знаємо, що він завбачливо, за п'ять днів до того дійства спішно виїхав із Петербурга – «чтоб не присутствовать на церемонии вместе с камер-юнкерами – моими товарищами»... Жест у режимі стриманої, але очевидної опозиції тому «стовпу» – і не тільки йому.

Шевченко, зрозуміло, нікуди тоді не міг від'їхати з Петербурга. Ба, навіть із ширяєвського дому він не міг відлучитися, за його словами, «не спросясь хозяина»... Але той, може, найбільший у тому столітті «семіотичний» імперський тріумф він запевне бачив. І напевне зробив якісь із того свої висновки. Принаймні, все його подальше життя, вся його літературна і життєва творчість постає як нещадна ревізія моці, по-своєму грандіозно означена тією колоною, грандіозним дійством довокola його підніжжя. Імперський гала-спектакль.

Така от петербурзька надподія 1834-го року, яка, без сумніву, стала і подією у Шевченковому житті – у напрямі екзистенційної ревізії, запеклої полеміки, що стали наскрізним першозмістом того життя.

Зрозуміти світоглядне становлення майбутнього поета в історичних умовах того року дозволяє ще одна його – вже вереснева – подія. У режимі своєрідної, прихованої, але безсумнівної історичної ж іронії – рішуче протилежна за своїм характером події серпневій.

Якраз напередодні того гучного серпневого тріумфу до метрополії прибуває – на пароплаві з емблематичною назвою «Царь Петр» – картина Карла Петровича Брюллова «Загибель Помпеї». І буквально через кілька тижнів після відкриття Олександрівської колони, 25 вересня, в Академії мистецтв – вернісаж тієї картини, її експозиція, яка триває до 5 жовтня. «Зрозуміло, Шевченко не міг не бути одним із захоплених відвідувачів цієї виставки» (Петро Жур).

Взагалі-то вернісаж означає не просто день відкриття художньої виставки, а день покриття картини лаком перед її виставкою...

Дивним чином традиційна мистецтвознавча і глядацька рецепція славнозвісної брюлловської картини якось «відлакувала» її, перетворила на такий собі еталон академічного формалізму, байдужого до історії. Адже академічне малярство справді розглядало останню лише як застиглу, саме формальну, уніфіковану однорідну систему тих чи тих відзначених у європейській пам'яті подій, які у тому мистецтві стають приводом лише для високофахової малярської гри довокola них. Саме формальної. Історія – як свого роду репертуар, «реквізит» тих тем-подій. Не більше.

Схоже, що брюлловська картина, всупереч тій, «академічній» її репутації, має під шаром того «лаку» зовсім інший родовід. Зовсім іншу естетику. Міська есхатологія у фарбах. Невипадково Гоголь у «Ревізорі» зображену там катастрофу, за його словами, «нашого душевного міста» створив, серед іншого, під безпосереднім впливом саме брюлловського зображення.

Але найбільш голосно про міський апокаліпсис цієї картини сказав Олександр Герцен у 1851-му році у своїй франкомовній праці «Російський народ і соціалізм». Якраз напередодні стрімкого свого перетворення на емблематичну для того часу постать, що її невдовзі так шануватиме Шевченко («апостол наш, наш самотній вигнанник» – запис у щоденнику від 11 жовтня 1857 р.).

Отож, в авторизованому російському перекладі тієї брошури така ось «анотація» брюлловського сюжету:

«Россия имеет только одного живописца, приобретшего общую известность – Брюллова. Что же изображает его лучшее произведение, доставившее ему славу в Италии? Взгляните на это странное произведение. На огромном полотне теснятся в беспорядке испуганные группы; они напрасно ищут спасение. Они погибли от землетрясения, вулканического извержения, среди целой бури катаклизмов. Их уничтожает дикая, бессмысленная, беспощадная сила, против которой всякое сопротивление невозможно. Это вдохновение, навеянное петербургской атмосферой».

Чи Шевченко, вдячний читач «Крещеной собственности», читав ту-іншу герценівську брошуру («Русский народ и социализм. Письмо к И. Мишле Искандера. Пер. с фр. Лондон. Трибнер. 1858»)? Напевне.

Найголовніше інше. Того 1834-го Шевченко мав можливість побачити метрополію у всьому її можливому діапазоні. Від граничної могутності, продемонстрованої на тому відкритті, до так само можливої катастрофи тієї могутності, продемонстрованої вже зовсім іншими засобами. Майбутнім Шевченковим навчителем – у тій його картині.

Наскрізна Шевченкова полеміка з Петербургом напевне починається з того вересневого вернісажу 1834-го року...

Герцен мимохить, але надивовижу точно вгадав чи не наскрізну тему і самого брюлловського спадку. Катастрофа несправедного міста.

Зовсім молодим, закінчуючи Академію мистецтв, художник отримує золоту медаль за твір «Явлення Аврааму трьох янголів біля дуба Мамврійського».

Пригадаємо той старозавітний сюжет: янголи з'являються Авраамові біля того дуба – якраз напередодні катастрофи Содому й Гоморри...

У травні 1836-го року, повернувшись до Росії, Брюллов у Москві показує Пушкіну ескіз – катастрофу іншого міста. «Взяття Рима Гензеріхом». Пушкін пише дружині, що картина за тим ескізом обіцяє бути «вищою» за «Останній день Помпеї».

«Останній день Помпеї» («Загибель Помпеї») створений саме в проміжку між тією юнацькою «медальною» картиною і тим справді геніальним ескізом.

Криза надміру амбітного міста.

А по тому – робота «вже над «Облогою Пскова». І внутрішня суперечність поміж офіційною героїкою у дусі офіційної ж народності у тій картині – і загальним

драматичним «містознавством» великого художника. І запевне, знанням деспотичної «облоги» колись суверенного міста Пскова, безжально анексованого «Третім Римом».

Десь ще за часів «Явлення Аврааму» тих виконавців есхатологічної волі Брюллов характерно створив майстерну композицію, присвячену Нарцисові, цілком поглинутого спогляданням самого себе, поглинутого своїм всеохопним егоїзмом.

Вдячний учень Карла Брюллова, художник-дилетант Григорій Гагарін, майбутній віце-президент Академії мистецтв, «грозний вождь, князь Гагарін», за висловом герценівського «Колокола» – доволі проникливо зауважив з приводу тієї композиції, що у ній художник вдало спробував віддати «архаїчну Грецію». Напевне. Але поряд з тією архаїкою – і наскрізний егоїзм самої петербурзької цивілізації, який незрідка доводив художника до відчаю. До недуги. До фактичної еміграції.

Словом, саме таке «странное произведение» побачив Тарас Шевченко разом з іншими петербуржцями на тій виставці в Академії мистецтв у вересні чи жовтні 1834-го. Отже, чи не одразу після згаданого серпневого дійства.

Той парад нечуваної моці, мобілізація ніби безмежних ресурсів імперії – і блискавична, тотальна катастрофа того й другого. Принаймні, парабола-у-фарбах про ту катастрофу.

Отож, можливо, саме у ті тижні того року і починає визрівати поетична історіософія Шевченка. Починаючи з того грізного, повного есхатологічного напруження рядка про неунікну долю «Вавілона» з «його садами» у вступі до «Гайдамаків» і подальших, уже нескінченних багатозначних паралелей поміж власне Римом і Римом Третім. Починаючи з «Неофітів». Характерно створених там, де політично і мілітарно починалася Росія Романових (грудень 1857-го; Нижній Новгород). І далі, аж до останніх рядків пізньопетербурзької лірики поета.

Ось так, беручи до уваги «біографію» Петербурга-1834, виглядає можлива біографія Шевченка того періоду.

А подальша біографія самої Олександрівської колонії?

...Після лютневої революції 1917-го у Петербурзі-Петрограді розпочався такий хаос, що мала місце ніби приказка: Олександрівську колону винести – і ніхто не помітить!

...А десь через якийсь рік після революції жовтневої Олександрівська колона стояла вже не на Двірцевій площі, а на «площі ім. тов. Урицького». Відомого більшовика. Черкаського земляка Тараса Шевченка, що його іменем потому радянська влада, окрім тієї площі, назвала і Новопокровське укріплення (Олександрівський форт) – місце заслання поета.

«Кінець Санкт-Петербурга» а чи його перетворене продовження? Зрештою, «Форт Урицький» знову стає «фортом Александровским». Потім носить уже ім'я поета-засланця, сьогодні його втрачає...

Санкт-Петербург навчає поета рухомості історії...

Олена ОНІЩЕНКО

ЛУКІНО ВІСКОНТІ: ТЯЖКИЙ ШЛЯХ ПІЗНАННЯ

У статті запропоновано естетичний аналіз творчості Лукіно Вісконті.

The article concerns aesthetic analysis of Luchino Visconti's creative work.

Специфіка теоретико-методологічних орієнтирів некласичної естетики активізує дослідницький процес на теренах багатьох аспектів її проблематики, широко долучаючи до аналізу досвід різних наук гуманітарної спрямованості. Сьогодні досить чітко вимальовується тенденція, що дає підстави для визначення проблеми «Естетика в структурі міжпредметних зв'язків», напрями відпрацювання якої, зокрема, були запропоновані у підручнику «Естетика» (К., 2006). Наразі йдеться про взаємодію естетичної науки з філософією, етикою та мистецтвознавством, що сприяє взаємозбагаченню сучасної гуманітаристики. Така концептуальна орієнтація не тільки не викликає заперечень, а взагалі має, так би мовити, аксіоматичний характер.

Ідея наукового діалогу у сфері гуманітарного знання може стимулювати дослідників до подальших міркувань і щодо зазначеної проблеми як такої, і щодо накреслення та аналізу її похідних. Це, наприклад, стосується питання взаємодії естетики з філософією та етикою, яке, з одного боку, є очевидним, з іншого – вимагає певних коментувань і уточнень. Так, на сторінках згаданого підручника робиться наголос на тривалості функціонування естетики в контексті філософської науки, що мало і має відповідні наслідки як на теоретичному, так і на методологічному рівнях, а також підкреслюється, що «склавшись як частина філософії, естетика через ідею калокагатії активно співпрацює з етикою»¹. Наведене положення актуалізує роздуми принаймні з приводу декількох моментів, які, на нашу думку, можуть стимулювати дослідницьку роботу у цьому напрямі.

По-перше – це чітке усвідомлення, що період «розчинення» у структурі філософського знання так чи інакше пройшли всі зазначені науки – естетика, етика та мистецтвознавство, по-друге, факт офіційного набуття естетикою у 1750 році самостійного статусу. З одного боку, це відкрило можливість «на рівних» брати участь у міжнауковому діалозі з філософією, етикою, психологією; з другого – визначитися з логікою періодизації, що останнім часом була відпрацьована практично всіма науками філософського циклу. Наразі показовим є виокремлення в їх історії періоду (межі його хронологічного коливання наразі не є суттєвими), що в філософії, в етиці та в естетиці отримав назву «некласичний» і власне на його теренах значною мірою активізувався міжнауковий зв'язок. Взагалі ця проблема може дістати більш ґрунтовного осмислення, що, зокрема, дозволить проаналізувати ті закономірності, які врешті-решт спричинили необхідність виділення у контексті означених наук саме «некласичного

періоду», що став потужним стимулом для теоретико-методологічної модернізації у сучасній гуманітаристиці. Приводом для відповідних міркувань є ситуація з мистецтвознавством.

Аналізуючи місце цієї науки у структурі гуманітарного знання, варто звернути увагу на показовий момент, що може бути визначений як «подвійна залежність»: філософська та естетична. Це позначилося і на тезаурусі мистецтвознавства – переважна більшість його наріжних понять мають філософсько-естетичне походження: мімесис, канон, стиль, форма, образ, метод та ін., і на його методології, що так само значною мірою успадкувала відповідні принципи філософії та естетики, і врешті-решт на паритетному (філософському, естетичному та мистецтвознавчому) науковому статусі таких знакових праць, як «Життєпис найвідоміших живописців, скульпторів та зодчих» Дж.Вазарі, «Парадокс про актора» Д.Дідро, «Історія мистецтв давнини» Й.Вінкельмана, «Лаокоон, або Про межі живопису та поезії» Г.Е.Лессінга, «Естетика і загальне мистецтвознавство» М.Дессуара, «Співвідношення мистецтв. Елементи порівняльної естетики» Е.Суріо та ін.

Очевидне розмивання наукових кордонів не могло не стимулювати прагнення до легалізації мистецтвознавчого суверенітету. Це, зокрема, спричинило утворення складної мистецтвознавчої структури, яка «працює» на поглиблене вивчення конкретного виду мистецтва, кожний з яких підконтрольний відповідній галузі – театрознавству, музикознавству, кінознавству та ін. Така «вузька» спеціалізація має як позитивні, так і негативні ознаки. Щодо першої – вона, безсумнівно, сприяє максимальній фундаменталізації дослідницької роботи, щодо другої – містить загрозу «наукової ізоляції», а отже – гальмування процесу взаємодії з іншими складовими гуманітарного циклу і виходу у широкий міждисциплінарний контекст, що може призвести до небезпечних теоретичних наслідків. Зокрема це стосується проблеми періодизації, що вимагає хоча б короткого коментування.

Мистецтвознавство без перебільшення є однією з гуманітарних наук, для якої це питання стає чи не найскладнішим. Оскільки кожна його складова «відповідає» за певний вид мистецтва, історії яких відрізняються своєю тривалістю; принципи періодизації, наприклад, образотворчого мистецтва і кінематографа суттєво відрізняються. Водночас, аналізуючи специфіку розвитку загального мистецтвознавства, варто, на нашу думку, враховувати досвід інших гуманітарних наук, що, як вже зазначалося, оперують визначенням «некласичний період». Його часові кордони не уніфіковані, що є природним і закономірним, проте потреба визначитися з парадигмальними теоретико-методологічними змінами, які відбувалися в гуманітаристиці, принаймні протягом останніх двох століть, була очевидною і врешті-решт зумовила появу «некласичного періоду» в структурі гуманітарного знання.

Неможливість відокремленості від загальногуманітарних тенденцій вочевидь стосується і мистецтвознавства, що вже тривалий час фактично існує у некласичному вимірі. Його зв'язок з понятійним апаратом і методологією некласичної філософії та некласичної естетики так чи інакше змушує мистецтвознавство функціонувати у відповідній теоретико-методологічній площині. Це, зок-

крема, впливає на специфіку мистецтвознавчої методології – існування у вимірі поліметодології, понятійну трансформацію на рівні співвідношення «мімесис – симулякр», «канон – деканонізація», «стиль – полістилістика», «форма – деформація» та ін. Саме тому офіційне запровадження у науковий обіг визначення «некласичне мистецтвознавство» видається цілком закономірним.

Водночас потреба у легалізації некласичного мистецтвознавства зумовлена не тільки зовнішніми, але й внутрішніми чинниками. Йдеться про складні, зрештою, вибухові процеси, що відбувалися і відбуваються у практиці світового мистецтва протягом останнього століття – динамізація його видоутворення, тяжіння до відвертого експериментування, провокативність змісту художнього твору та ін. Усі ці чинники формують вельми широкий спектр некласичної мистецтвознавчої проблематики, що має бути відпрацьована відповідно до конкретного виду мистецтва.

Виокремлюючи характерні ознаки мистецького руху зазначеного періоду, конче важливим видається зосередити увагу на ключовій проблемі – особистості митця – головному ініціаторі та втілювачі художніх інновацій і пошуків. Наразі теоретико-методологічний потенціал усіх наук гуманітарного циклу, які так чи інакше дотичні до аналізу феномена творчої особистості – естетики, мистецтвознавства, етики, психології, культурології, – дозволяє запропонувати нові підходи до аналізу цієї проблеми. Власне наші міркування щодо сучасного стану мистецтвознавства і стимулювала яскрава творча особистість – видатний представник європейського кінематографа Лукіно Вісконті (1906 – 1976).

Варто відзначити, що теоретичний інтерес до творчості цього митця (наразі йдеться тільки про її кінематографічний вимір) завжди був вельми великий і зумовив руйнацію просторових та часових кордонів. Доробок Л.Вісконті привертав увагу і вчених Заходу, і науковців радянського періоду, не згасає він і сьогодні в незалежній Україні. Так само показовою є зацікавленість спадщиною режисера і з боку визнаних мистецтвознавчих авторитетів – А.Базена, С.Юткевича, Л.Козлова, А.Плахова, О.Мусієнко та інших, а також молодій генерації дослідників – Н.Тримбач, А.Погрібної тощо.

Навіть загальний огляд цих напрацювань дозволяє простежити своєрідну закономірність: практично всі вони насамперед спрямовані на вивчення творчості Л.Вісконті як такої, що рефлексувала в собі суспільно-політичні та культурні процеси другої половини ХІХ–ХХ ст. Це дозволило вибудувати багатопланову модель спадщини італійського кінорежисера, адже апелюючи до теоретико-методологічних надбань попередників, наступний дослідник робив свій внесок у вивчення кінодоробку Л.Вісконті. Варто також відзначити, що переважна більшість науковців спиралася і на засади власне мистецтвознавства, і залучали до свід філософії та культурології.

Водночас прагнення більш-менш цілісно проаналізувати творчість режисера потребує звернення принаймні ще до однієї науки – естетики, потенціал якої був застосований недостатньо. Наше твердження може викликати відверте здивування, адже чи не кожний дослідник спадщини Л.Вісконті обов'язково використовував термін «естетизм», що відкривав шляхи для різноманітних мистецтвознавчих інтерпретацій доробку митця.

Наголошуючи на необхідності залучення досвіду естетики, ми маємо на увазі власне естетичний аналіз, що дозволить розглянути феномен видатного режисера і виявити ті аспекти, які опинилися на маргінесах теоретичних досліджень. Важливим стимулом для наших міркувань є епістолярна спадщина режисера, а також його інтерв'ю, статті, спостереження, в яких Л.Вісконті здійснює своєрідний самоаналіз, що стає потужним поштовхом для відповідної концептуалізації матеріалу.

Загальновідомим є великий інтерес Л.Вісконті до феномена німецької культури: «Вона являє для мене багато дечого, – відзначав митець. – Особливо твори філософів, романістів і композиторів. Я вважаю, що це одна з найбільш серйозних, найбільш глибоких культур Європи»². Наразі думка митця, а головне, особливості його творчої спрямованості стимулюють нас звернутися до теоретичних поглядів відомого німецького філософа, фундатора естетичної науки О.-Г.Баумгартена (1714–1762), що, з одного боку, сприятимуть активізації міжнаукового зв'язку «естетика – мистецтвознавство», з другого – відкриють можливість інтерпретувати певні аспекти творчості Л.Вісконті під дещо іншим кутом зору.

Останнім часом в естетичній думці України спадщина Баумгартена викликає дещо індиферентне ставлення науковців, проте можна спостерігати опосередковані звернення сучасних вітчизняних дослідників до концепції німецького вченого (І.Бондаревської, О.Поліщук та ін.). На нашу думку, причиною такої ситуації є специфіка орієнтирів некласичної естетики, яка тим чи іншим способом – на рівні теоретичної спадкоємності чи дискусій – стимулює вчених до “пошуку втрачених ідей”, зокрема, із історії самостійного періоду естетичної науки, що офіційно розпочинає свій відлік від ідей О.-Г. Баумгартена.

Наразі показовими є наукові розвідки О.Поліщук, яка, вивчаючи феномен художнього мислення, виходить у площину доробку вченого, відкриваючи несподівані виміри його поглядів. Так вельми актуальним видається твердження дослідниці щодо прагнення О.-Г.Баумгартена «розробляти не тільки евристику, методологію, семіотику естетики, а й створити *практичну естетику* (виділено мною. – О.О.)»³. Сьогодні в гуманітаристиці чітко простежується, так би мовити, «практична орієнтація», яка, що показово, активізується саме в її некласичний період, зумовлюючи появу «практичної філософії», «практичної етики», «практичної психології». Отже, актуальності набуває і легалізація ідеї «практичної естетики» (її засади сьогодні, наприклад, реалізуються в різних моделях естетичного виховання), необхідність якої усвідомлював О.-Г.Баумгартен, проте не розвинув свої творчі задуми «внаслідок достатньо ранньої смерті»⁴.

Щодо реалізації потенціалу естетико-мистецтвознавчого зв'язку взагалі і відповідного напрямку аналізу творчості Л.Вісконті зокрема, варто звернутися і до інших аспектів доробку О.-Г.Баумгартена, які на відміну від ідеї «практичної естетики» були фундаментально розроблені вченим. Йдеться про концепцію «чуттєвого пізнання», оприлюднену вченим у трактаті «Філософські роздуми», що, на його думку, має стати підмурівком естетичної науки і стимулом для активізації здібностей творчої особистості. В епістолярії Л.Вісконті відсутні факти його обізнаності з поглядами Баумгартена. Тим більш показовим видається певний збіг орієнтирів

цих видатних представників європейської культури – її теоретика і практика, яких розділяє відстань більш ніж у півтора століття.

На нашу думку, ідея чуттєвості була для італійського режисера не менш визначальною, аніж для німецького вченого. Взагалі, так чи інакше, пафосом чуттєвості просякнуті численні інтерв'ю кіномитця: «...якщо ти людина... ти здатна відчувати... Як на мене, у тисячу разів краще надчуттєвий ідіот, ніж холодний цинік з розумною головою»⁵. Ці висловлювання Л.Вісконті дістали яскравої реалізації в його кінематографічній практиці, а отже, ідея чуттєвості в її різних модифікаціях перетворилася на своєрідний лейтмотив творчості митця. Показовим наразі видається, що переломний у творчості режисера фільм мав вельми символічну назву – «Почуття».

У праці «Естетика, що призначена для лекцій» О.-Г.Баумгартен оперує низкою понять, серед яких найбільш важливим щодо предмета нашого дослідження є термін «прекрасне мислення». На думку дослідника, воно «можливе на основі вроджених задатків, точніше, ... пов'язане з естетичним даром. Невчена людина може бути наділена від народження значними естетичними задатками... і якщо їй поталанить на зустріч з талановитим наставником, вчителем, майстром, то зможе вдосконалюватися у дарі „прекрасного мислення”»⁶. Феномен Л.Вісконті стає показовим підтвердженням думки О.-Г.Баумгартена, що вимагає залучення потенціалу біографічного методу.

Взагалі у висловлюваннях режисера відчутна увага і до власної біографії, і до методологічного потенціалу біографізму, що виявляється як безпосередньо, так і опосередковано. Наприклад, загалом не приймаючи концепцію ідентифікації (численні висловлювання Вісконті з цього приводу загальновідомі і неодноразово залучалися дослідниками у відповідний концептуальний контекст їхніх розвідок), в одному зі своїх інтерв'ю митець відзначає: «...раптом з'являється Сент-Бев і здивовує присутніх: “Флобер говорить, що мадам Боварі – це він”»⁷. Наразі для нас важливим є не ставлення Вісконті до ідентифікаційного принципу як такого, а згадування ним, хоча і в досить іронічній формі, постаті Ш.Сент-Бева, з іменем якого ототожнюється офіційне входження у західноєвропейську гуманітаристику біографічного методу.

Біографічні дані італійського кіномитця підтверджують слушність ідеї О.-Г.Баумгартена і щодо вродженого естетичного дару, який трансформується у “прекрасне мислення” під впливом майстра-напутника: «...я поїхав до Парижа – побачитися з друзями, – згадував Л.Вісконті. – І ось Коко Шанель між іншим сказала мені: “Якщо ви хочете познайомитися з тим, хто дійсно серйозно займається кіно, я можу вас познайомити. Це один з моїх друзів, його звать Жан Ренуар. <...> Він був зайнятий підготовкою “Прогулянки за місто”. Я став третім асистентом...»⁸. Наступним “кінематографічним напуттям” Ж.Ренуара Л.Вісконті, як відомо, став французький переклад роману Дж.Кейна «Листоноша завжди дзвонить двічі», що стимулював італійського режисера до створення його першого визначного фільму «Одержимість». З цього приводу, відповідаючи на запитання про вплив Ренуара, Л.Вісконті відзначав: «Навчаєшся завжди у когось, сам нічого не винаходиш, а якщо винаходиш, то все одно під чийось сильним впливом, а особливо, коли робиш свою першу річ. <...> Достовірно те, що саме Ренуар навчив мене працювати з акторами.

І те, що короткого контакту з ним ... виявилось достатньо – настільки сильною була привабливість його особистості»⁹.

Паралельно з проблемою «прекрасного мислення» О.-Г.Баумгартен працює над питанням «прекрасної ерудиції»: «Наділений нею талант, що є прекрасним від природи, стимульований щоденними вправами ... заохочуваний, разом з чесним, щирим... естетичним серцем, легше здатний бажати, аби прекрасно мислити на дану тему»¹⁰. Серед низки тем, що визначаються «прекрасною ерудицією», а практично кожна з них так чи інакше стає об'єктом художньої інтерпретації Л.Вісконті – людина, Всесвіт, міфологія, епос, «дух символів», мораль, література, історія тощо. Проте особливий інтерес у цьому переліку викликає література і її місце в творчості італійського режисера. Наразі показовими є і безпосередні, і опосередковані «літературні контакти» кіномитця, котрий підкреслював: «Взагалі в моїх фільмах майже завжди можна знайти літературні ремінісценції»¹¹.

Фільмографія Л.Вісконті свідчить про різноманітність його уподобань: Дж.Кейн, Дж.Вергі, Ф.М.Достоевський, Т. ді Лампедуза, А.Камю, Т.Манн, Г. Д' Аннунціо та ін. Однак не менш вражаючим є і перелік нереалізованих задумів режисера, що стимулювався великою літературною традицією минулого століття – «Буденброки» і «Чарівна гора» Т.Манна, «У пошуках загубленого часу» М.Пруста, твори С.Цвейга та ін. При першому наблизенні увагу привертає широта літературних інтересів Вісконті, проте, тим не менш, всі згадані твори належать до своєрідного напрямку, який в умовах ХХ ст. фактично був легалізований під назвою «філософського роману».

Транскультурна орієнтація «філософського роману» природно стимулювала долучення режисера «до магістрального інтелектуального діалогу ХХ ст., довкола стрижневих питань епохи»¹². Ці стрижневі питання, зокрема, були пов'язані з проблемою теоретико-практичного паритету, що був актуалізований і активізований у зазначений період. Провідні представники «філософського роману» так чи інакше виявляли свій інтерес і демонстрували обізнаність з основними філософсько-естетичними концепціями ХХ ст., зокрема з психоаналізом та аналітичною психологією. Показово, що саме їх методологія переважно визначала напрям дослідження і кінотворів Л.Вісконті. Однак сам режисер досить критично ставився до психоаналітичної теорії З.Фрейда, заперечуючи її застосування щодо його фільмів: «Про Фрейда ... не варто було б і згадувати, але якщо вже ви так прагнете поговорити про нього – що ж, добре, адже в усьому можна побачити Фрейда»¹³.

Причина, що пояснює відверту категоричність позиції Л.Вісконті, на нашу думку, зумовлена обставинами особистісного характеру, про що свідчать показові вислови режисера. Так, відповідаючи на запитання з приводу фільму «Загибель богів», а саме – який смисл вкладається «в епізод на горіщі, місці схову Мартіна», митець відзначав: «У дитинстві я часто переховувався на горіщі, коли сварився з ... батьком. Можливо, все це засіло в мені як фрейдистський комплекс...»¹⁴. Отже, цілком імовірно, що сам Вісконті досить чітко усвідомлював свою «психоаналітичну залежність» і, формально заперечуючи психоаналіз як такий, прагнув дистанціюватися від нього, аби не розкрити до кінця «схованки однієї душі». Вза-

галі у цьому напрямі можливо розвинути самостійне дослідження, підкріплюючи його іншими, не менш красномовними висловами Л.Вісконті, показовими фактами біографії митця, що зрештою трансформувалися в образну систему фільмів режисера.

Іншу ситуацію ми можемо спостерігати у «стосунках» Л.Вісконті з аналітичною психологією К.-Г.Юнга. На відміну від досить частих психоаналітичних відвертостей режисера, його ставлення до юнгіанства дещо завуальовано. Так, в існуючих російських перекладах епістолярію митця ми можемо зафіксувати практично тільки один вислів Вісконті щодо фундатора аналітичної психології. Проте вельми показовим видається, що ім'я К.-Г.Юнга режисер згадує наприкінці свого життя в одному з останніх інтерв'ю: «Сумна правда полягає в тому, що життя людське розривається явищами протилежними, які протистоять одне одному. Як казав Юнг, день і ніч, народження і смерть, щастя і горе, добро і зло. І неможливо бути переконаним у тому, що одне перевищить інше»¹⁵.

Наразі ми маємо підстави констатувати, що свої смисложиттєві міркування Л.Вісконті безпосередньо кореспондує з юнгівськими поглядами, а отже, виявлення дослідниками тих чи інших рефлексій аналітичної психології у кінотворах режисера не варто вважати штучними, а, навпаки, такими, що сприятимуть накресленню нових теоретичних орієнтирів дослідження спадщини митця. Це, зокрема, стосуватиметься і питання «подвійного діалогу» на теренах юнгіанства, що мав місце у філософському романі, який згодом набув відповідної інтерпретації у фільмах італійського режисера.

Взагалі у подальшому тема «Л.Вісконті і філософський роман» може стати предметом самостійного естетико-мистецтвознавчого осмислення і дозволить під дещо іншим кутом зору розглянути проблему реалізації видового синтезу у творчості митця, адже тривалий час об'єктом уваги кінознавців переважно ставав інтерес режисера до театральної і насамперед оперної естетики, що значною мірою впливала на стилістику кінотворів Л.Вісконті. Такий мистецтвознавчий орієнтир був цілком закономірним, оскільки, по-перше, про це свідчили власне фільми режисера, а по-друге, відповідним чином інтерпретовані кіномитцем певні факти його біографії: «Я виріс на театральному кону. У Мілані, у нашому будинку на вулиці Черва, знаходився маленький театр. Крім того, у Мілані був “Ла Скала”. У той час “Ла Скала” існував на гроші багатих меценатів. Спочатку його субсидювали мій дід і дядько»¹⁶.

«Прекрасне мислення» і «прекрасну ерудицію», які були кореспондовані нами у площину дослідження феномена Л.Вісконті, О.-Г.Баумгартен визнавав важливими складовими, що сприяють формуванню «досконалого естетика». Ця ідея певною мірою визначила напрям міркувань вченого щодо предмета естетики – науки про досконале. Як відомо, така концептуальна спрямованість Баумгартена у подальшому викликала численні дискусії і, зрештою, цілком логічні заперечення щодо відповідного визначення. Більш того, акцентуація вченого на категорії досконалого та її модифікаціях відсунула на другий план його ж ідею чуттєвості, що виконала важливу функцію у власне баумгартенівській концепції «досконалого естетика», а сьогодні є важливою складовою у сучасній моделі визначення предмета естетики.

На нашу думку, теоретично перспективною є трансформація цього положення німецького вченого у площину художньої творчості двох «досконалих естетиків» європейської культури – О.Уайльда та Л.Вісконті.

Слід зазначити, що паралелі, які виникають між художніми, а зрештою – і світоглядними орієнтирами цих особистостей, є настільки показовими і багатоаспектними, що взагалі можуть стати приводом для окремого дослідження, яке ґрунтуватиметься на паритетному досвіді естетики, етики та мистецтвознавства. У своїй статті «Евристичний потенціал біографізму творчості Лукіно Вісконті» («Зміна парадигми», К., 1996) ми побіжно торкалися цієї проблеми, виявивши певні аналогії між казкою О.Уайльда «Молодий король» та фільмом Л.Вісконті «Людвіг». Розвиваючи свої міркування з цього приводу, виокремимо два моменти, до осмислення яких нас стимулює теоретичний доробок О.-Г.Баумгартена й художня та епістолярна спадщина О.Уайльда і Л.Вісконті.

У контексті концепції «досконалого естетика» філософ розробляє своєрідну модель «двох світів»: «світу поетів» та «світу казкового», стимулом для створення яких є «прекрасне мислення», що врешті-решт зумовлює появу «прекрасного» твору. Наразі для нас важливою є друга інваріація – «світ казковий», що поступово призводить до превалювання вигадково-химерного начала і має утопічні наслідки. Своєрідна мистецька модифікація такого світу була втілена у вже згадуваних нами творах О.Уайльда та Л.Вісконті. Проте не менш показовими видаються і висловлювання обох митців з цього приводу. Так, певну рефлексію ідеї О.-Г.Баумгартена ми можемо спостерігати у наступній тезі О.Уайльда: «Не існує жодного часу, окрім миті мистецтва; іншого закону, окрім закону форми, іншої країни, окрім країни краси – безсумнівно, країни безмірно далекої від реального світу»¹⁷. І своєрідний розвиток цієї думки, що спричиняє вкрай песимістичні узагальнення, ми бачимо у висловлюванні Л.Вісконті щодо картини «Людвіг»: «... абсолютно нездатний жити у реальності і тверезо оцінювати її, він втратив ґрунт під ногами, втратив надію і виявився цією реальністю знищений. ... Він мріяв бути монархом типу доби Відродження, ... але не розумів, що світ, в якому він існував, не схожий на світ італійського Відродження»¹⁸.

Розвиваючи свою концепцію «досконалого естетика», особливості його формування, О.-Г.Баумгартен наголошує на визначній ролі «естетичного пориву», появу якого зумовлюють екстаз, натхнення та інші стимулювальні чинники, що значною мірою впливають на становлення «досконалого естетика», котрий «при сприятливих умовах *спрямовує до акту прекрасного свої нижчі здібності, нахили, сили* (виділено мною. – О.О.)»¹⁹. Інтерпретуючи цей висновок Баумгартена, О.Поліщук відзначає, що наразі «мислитель пов'язує подібне мислення з так званими нижчими людськими здібностями, а саме – чуттєвістю. Сама чуттєва пізнавальна здібність є нижчою за логіку, як вищу здібність при пізнанні істини. <...> І досягає естетик завдяки такому натхненню, екстазу та подібного значно кращих результатів. <...> «Естетичний порив» надає йому немов нових життєвих сил, стимулює його мислення»²⁰.

Напряму аналізу концепції «естетичного пориву» Баумгартена, що його обирає дослідниця, чітко кореспондується із загальним орієнтиром її монографії –

осмисленням феномена художнього мислення. Натомість нам видається можливим залучити баумгартенівську ідею і до аналізу проблеми стимулів художньої творчості, коли «нижні здібності, нахили, сили» фактично стають потужними, а зрештою і визначальними чинниками «естетичного пориву». Наразі показовим є фільм Л.Вісконті «Невинний» – останній твір «досконалого естетика» від кінематографа.

Аналіз цієї картини дозволяє виокремити декілька аспектів, однак його лейтмотивом, безсумнівно, стає гріх дитиновбиства, що його здійснює головний герой стрічки – граф Тулліо Ерміль. Навколо нього, власне, і концентрували основну увагу різні покоління дослідників спадщини Л.Вісконті, проте саме ця наріжна тема може стимулювати різні варіанти інтерпретації. Зокрема, нам імпонує наступна модель осмислення конфлікту фільму: «... головний драматичний момент полягає у бажанні Джуліанні зберегти дитину і в небажанні Тулліо, аби ця дитина існувала»²¹, що дозволяє трансформувати її у площину проблеми «гіпертрофованого естетизму».

Граф Тулліо «прагне кохати Джуліанну заради самого кохання, а не заради обов'язку продовження роду»²², адже ця жінка є втіленням краси і гедонізму. Показовим з цього приводу видається і висловлювання Л.Вісконті: «У ній є гордість, вона чуттєва. У ній немає нічого штучного, і це надає мені особливого задоволення. ... Вже не будемо говорити про її тіло! Дивовижні плечі, а лінія стегна нагадує форму віолончелі!»²³. Наразі специфіка режисерського бачення Л.Вісконті знову актуалізує питання виявлення «естетичних аналогій» між ним та О.Уайльдом.

Культ краси, що відверто декларувався письменником, врешті-решт перетворив його на «етичного маргінала»: «Я не прагну бути ані моральним, ані аморальним, я прагну тільки до краси. Натхнення виключає поняття моральності чи аморальності»²⁴. На нашу думку, ця позиція О.Уайльда досягає свого апогею у наступному висновку: «Материнство вбиває бажання: вагітність – це могила пристрасті... Природа виявляється монстром; вона накидається на красу і спотворює її; вона робить огидним тіло, яке було білішим за слонову кістку і перед яким ми схилилися, наносючи йому численні рубці материнства; вона спаплюжує алтар нашої душі»²⁵. Асоціації, що виникають між наведеними міркуваннями О.Уайльда стосовно власної дружини, які згодом були відповідним чином розвинені ним у «Портреті Доріана Грея» і позицією Л.Вісконті, декларованою у фільмі «Невинний», видаються більш ніж очевидними і дають підстави говорити про існування певної естетичної спадковості, стимульованої специфічною чуттєвою гіпертрофією обох митців.

Проте стрічка «Невинний» посідає в творчості Л.Вісконті особливе місце ще з однієї вельми важливої причини. Задля розвитку нашої думки варто особливо наголосити на факті усвідомлення самим режисером (йдеться про його вкрай складний фізичний стан після важкої хвороби), що «Невинний» – це не просто остання стрічка, це своєрідний заповіт митця. Певний пафос такого твердження одразу ж зникає, коли усвідомлюємо, що режисер залишає нереалізованими принципово важливі для нього задуми, які пов'язані з кіноінтерпретацією декількох знакових філософських романів ХХ ст. І передусім творів Т.Манна та М.Пруста. Натомість

митець надає перевагу «Невинному» Г.Д'Аннунціо, що, за його словами, не є шедевром письменника, проте «прекрасний роман». Показовим видається і інше міркування Л.Вісконті: «Прийшов час повернутися до Габріеле Д'Аннунціо, після п'ятдесяти років забуття... Про нього писали жахливі речі, особливо Моравія і Пазоліні... Ніби вони здатні писати так, як писав Д'Аннунціо. Габріеле Д'Аннунціо – великий поет»²⁶.

Така реабілітація одного видатного італійського митця іншим сама по собі варта уваги, проте, на нашу думку, «вічне повернення», яке здійснює Вісконті, зумовлено іншими суто біографічними обставинами, що пояснює ще одне висловлювання режисера: «...здуми виникають не випадково (висновок Л.Вісконті не стосується конкретно “Невинного”, однак в даній ситуації видається цілком доречним. – *О.О.*), швидше, це потреба, що визріває в нас поступово і в один чудовий день виплескується назовні, вимагаючи своєї реалізації»²⁷. Певним підтвердженням нашого припущення стає пролог фільму «Невинний», що «починається знаковим кадром. На яскраво-червоному оксамиті – примірик одного з перших видань роману Габріеле Д'Аннунціо. Рука людини гортає сторінки книги. Гортає повільно і якимось меланхолійно-відсторонено. Зрозуміло, що роман прочитаний не один раз...Ця рука належить метру кінематографічного аристократизму Лукіно Вісконті»²⁸. Цей факт «особистої присутності» митця видається нам глибоко символічним.

Наразі звернімося до вступної статті С.Юткевича до збірки «Лукіно Вісконті. Статті. Свідчення. Висловлювання», в якій автор здійснює екскурс в історію роду Вісконті, що декілька століть господарював у Північній Італії. Зокрема, дослідник наводить деякі факти, які трохи піднімають завісу над «насиченим життям» пращурів режисера, вдаючись до цитування (хоча і дуже купюрного) фрагмента з відомої праці О.Ф.Лосева «Естетика Відродження».

У цьому зв'язку видається доцільним чітко наголосити на вельми показовому моменті, а саме – С.Юткевич бере цитату з розділу, який має блискучу назву – «Зворотний бік титанізму». На наше глибоке переконання, тільки великий авторитет О.Ф.Лосева дозволив йому ввести у структуру праці, що вийшла друком у 1978 році, саме такий, без перебільшення, шокуючий розділ: «Цю галузь Ренесансу ми називаємо його зворотним боком, тобто зворотним боком загальноновизнаного титанізму доби Відродження; ... зворотний бік ... може поєднувати в собі ... маловідомі нам риси будь-яких інших галузей, часто-густо не тільки не пов'язаних з чільним боком, але навіть прямо йому протилежні»²⁹. Саме у контексті цього розділу і подає інформацію про родовід Вісконті О.Ф.Лосев, показові фрагменти якої були вилучені С.Юткевичем з його вступної статті. Наведемо деякі з них: «...у Мілані вже з кінця XIII ст. володарює рід Вісконті, що був відомий вбивствами і різного роду жорстокостями та насильництвом. <...> Коли у травні 1409 р. під час бойових дій народ у Мілані зустрів герцога Джованні Марія (Вісконті. – *О.О.*) криками: “Миру!Миру!”, герцог випустив найманців, котрі укрили місто трупами. У нього були собаки, які розривали людей на шматки»³⁰. Саме звідси, на нашу думку, бере витоки страшна символіка фамільного герба Вісконті – змії чи, швидше, дракон, який пожирає немовля.

Нам видається, що своєрідна рефлексія цього жажливого геральдичного символу відбулася у фільмі Л.Вісконті «Невинний», принаймні саме вона може стимулювати дослідників вийти у площину нової – суто біографічної – інтерпретації цієї картини. Власне і сам режисер відверто дистанціювався від певної мистецтвознавчої традиції осмислення “Невинного” у контексті ніцшеанського дискурсу: «...Туліо Ерміль – надлюдина більше на словах, ... проте ми змінили його образ. Сьогодні ніхто б не потерпів ніцшеанську надлюдину, так само як ніхто б не потерпів людину, котра вбиває дитину»³¹.

Видатний англійський письменник С.Моем відзначав: «... єдина мета безлічі поколінь, які змінюють одне одне на землі – це час від часу народжувати митця»³². Аристократична династія Вісконті дала світові яскравих творчих особистостей – репрезентантів різних видів мистецтв: фахівця з античної іконографії, відомого архітектора, проте саме кінорежисер здійснив спокутування гріхів своїх пращурів, трансформувавши в образну систему фільму „Невинний” трагічний герб роду Вісконті.

¹ Естетика: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів / За ред. Л.Левчук. – К.: Вища шк., 2006. – С. 25.

² **Лукіно Вісконті.** Статті. Свидетельства. Высказывания: Пер. с итал. – М.: Искусство, 1986. – С. 253.

³ **Поліщук О.** Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс. – К.: ПАРАПАН, 2007. – С. 20

⁴ Там само.

⁵ Вісконті о Вісконті: Пер. с итал. – М.: Радуга, 1990. – С. 266–267.

⁶ **Поліщук О.** Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс. – К.: ПАРАПАН, 2007. – С. 22.

⁷ **Лукіно Вісконті.** Статті. Свидетельства. Высказывания: Пер. с итал. – М.: Искусство, 1986. – С. 264.

⁸ Там само. – С. 218–219.

⁹ Там само. – С. 220.

¹⁰ **Баумгартен А.Г.** Философские размышления // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М.: Искусство, – 1964. – Т.2. – С. 457.

¹¹ Вісконті о Вісконті: Пер. с итал. – М.: Радуга, 1990. – С. 151.

¹² **Герасимчук В.А.** Філософський роман ХХ століття. Специфіка тексту. – К.:ПАРАПАН, 2007. – С. 6.

¹³ **Лукіно Вісконті.** Статті. Свидетельства. Высказывания: Пер. с итал. – М.: Искусство, 1986. – С. 256.

¹⁴ Вісконті о Вісконті: Пер. с итал. – М.: Радуга, 1990. – С. 151.

¹⁵ **Лукіно Вісконті.** Статті. Свидетельства. Высказывания: Пер. с итал. – М.: Искусство, 1986. – С.275.

¹⁶ Вісконті о Вісконті: Пер. с итал. – М.: Радуга, 1990. – С.359.

¹⁷ **Ланглад Ж.** Оскар Уайльд или Правда масок. Серия ЖЗЛ. Вып. 767. – М.: Молодая гвардия; ПАЛИМПСЕСТ, 1999. – С. 92.

¹⁸ Вісконті о Вісконті: Пер. с итал. – М.: Радуга, 1990. – С. 158.

¹⁹ **Баумгартен А.Г.** Философские размышления // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М.: Искусство, 1964. – Т.2. – С. 460.

²⁰ **Поліщук О.** Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс. – К.: ПАРАПАН, 2007. – С. 23.

²¹ **Невинный.** Кинохроника // Тумбалалайка. – №11. – 1999. – С. 1.

²² Там само. – С. 2.

- ²³ Висконти о Висконти: Пер. с итал. – М.: Радуга, 1990. – С. 372.
- ²⁴ **Ланглад Ж.** Оскар Уайльд или Правда масок. Серия ЖЗЛ. Вып. 767. – М.: Молодая гвардия; ПАЛИМПСЕСТ, 1999. – С. 213.
- ²⁵ Там само. – С. 119.
- ²⁶ Висконти о Висконти: Пер. с итал. – М.: Радуга, 1990. – С. 371.
- ²⁷ Там само. – С. 141.
- ²⁸ **Невинный.** Кинохроника // Тумбалалайка. – № 11. – 1999. – С. 1.
- ²⁹ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – С. 121.
- ³⁰ Там само. – С. 126.
- ³¹ Висконти о Висконти: Пер. с итал. – М.: Радуга, 1990. – С. 371.
- ³² **Мюм У.С.** Подводя итоги. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 209.

**МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГКА.
ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД**

Інна КОЧАРЯН

ПРОБЛЕМИ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

Інтенсивний розвиток мережі вищих навчальних закладів та кількості студентів за період з 1990 р. на фоні глибокої економічної кризи в країні і погіршення якості освіти ставить завдання комплексного дослідження і прогнозування розвитку вищої освіти в найближчі роки. Це буде основою визначення «демографічної ями» та обґрунтування шляхів подолання кризи в майбутньому. Численна статистична інформація висвітлює розвиток вищої освіти України як в динаміці, так і по регіонах, за формою навчання та оплати і дозволяє визначити важливі показники цього виду економічної діяльності. Разом із статистичними показниками соціально-економічного розвитку України це представляє інформаційну базу для дослідження впливу «зовнішніх» соціально-економічних показників на кількісні показники вищої освіти.

The task of complex research and prognostication of higher education development the nearest years has been set because of the intensive net development of higher educational institutions and the amount of students from 1990 up to now. It will be the main criteria for determining of “demography hole” and for grounding ways to cope with crisis in future. The numeral statistic information shows the development of higher education in Ukraine by its dynamics, by location, by the form of studying and fee. Together with statistic indices of social and economic development in Ukraine it presents the informational base for the research of impact of “external” of social and economic indices on the quantitative indices of higher education.

Вища освіта є важливою складовою соціально-економічного розвитку та стабільності держави.

Удосконалення системи освіти в Україні передбачає демократизацію навчання і виховання особистості на національних і загальнолюдських цінностях, підтримання на належному рівні якості освітніх послуг, які надаються вищими навчальними закладами (ВНЗ). У законі України «Про вищу освіту»¹ чітко виокремлюються такі поняття, як якість вищої освіти та якість освітньої діяльності (освітніх послуг). Модернізація вищої освіти в державі є об'єктивною потребою. Адже на порозі ХХІ століття ми стали очевидцями безпрецедентного зростання уваги до вищої освіти, розширення її функцій і ролі у суспільстві. Сьогодні вона розглядається у цивілізованому суспільстві не лише як інституція задоволення фахових потреб особистості, але й як духовна необхідність.

Вища школа в Україні насамперед зорієнтована на задоволення освітніх потреб особистості, відновлення національних освітніх традицій і примноження досвіду,

відтворення інтелектуального духовного потенціалу нації, вихід вітчизняної науки, техніки і культури на світовий рівень, становлення державності та демократії в суспільстві, забезпечення ринку праці висококваліфікованими фахівцями.

Основною метою подальшого розвитку вищої освіти є переростання кількісних показників у якісні, яке базується на таких засадах: по-перше – це національна ідея вищої освіти, зміст якої полягає у збереженні і примноженні національних освітніх традицій. Вища освіта покликана виховувати справжнього громадянина України, для якої є потреба у фундаментальних знаннях та у підвищенні загальноосвітнього і професійного рівня, що асоціюється зі зміцненням своєї держави. По-друге, розвиток вищої освіти повинен підпорядковуватись законам ринкової економіки. Вищій школі слід орієнтуватися не лише на ринкові спеціальності, але й наповнити зміст освіти новітніми матеріалами, запровадити сучасні технології навчання з високим рівнем інформатизації навчального процесу, вийти на творчі, ділові зв'язки з замовниками фахівця. По-третє, розвиток вищої освіти слід розглядати у контексті тенденцій розвитку світових освітніх систем, у т. ч. європейських. Зокрема привести законодавчу і нормативно-правову базу вищої освіти України до світових вимог, відповідно структурувати систему вищої освіти та її складові, упорядкувати перелік спеціальностей, переглянути зміст вищої освіти, забезпечити інформатизацію навчального процесу та доступ до міжнародних інформаційних систем.

Протягом 1995–2005 років Міністерство освіти і науки України на основі зазначених міжнародних документів з питань демократії, гуманізації в галузі освіти і прав людини здійснило ряд масштабних заходів щодо створення нової національно-правової нормативної бази вищої освіти. Зокрема, прийнятий Закон України «Про освіту», підписані Укази Президента України «Основні напрями реформування вищої освіти», «Про заходи реформування системи підготовки спеціалістів та працевлаштування випускників вищих навчальних закладів освіти»².

ВНЗ почали з'являтися один за одним у 1990–1992 роках. Це було дуже просто. Міносвіти видавало дозволи на надання освітніх послуг, які пізніше замінялися ліцензією. За роки незалежності кількість ВНЗ збільшилася майже у два з половиною рази. Сьогодні в країні діють 347 вищих навчальних закладів III–IV рівнів акредитації, а також близько 800 підрозділів і філіалів. 82 ВНЗ мають статус національних.

Але що являють собою ці заклади освіти? Більша їх частина – це установи, оснащені застарілим науковим та навчальним устаткуванням. Половина з них не займається науково-дослідною роботою. Україна не має університетів, визнаних на світовому рівні. Провідні за нашими стандартами ВНЗ відомі лише вузькому колу західних спеціалістів, що співпрацюють з цим закладом. Наша країна виявилася неконкурентноспроможною на світовому ринку з надання освітніх послуг і науки.

Звідси впливає й інший аспект проблеми мережі державних, не кажучи про приватні, вищих навчальних закладів: це їх надмірна кількість і мала потужність. Достатньо зазначити, що середній контингент студентів цих закладів становить 5,8 тис. осіб, восьма частина з них має контингент до 2 тис.

Суттєве збільшення кількості ВНЗ, студентів за період з 1991 р., на жаль, не супроводжувалось підвищенням якості навчання. Це пояснюється такими основними факторами:

• при прийомі на перший курс ВНЗ III–IV рівнів акредитації 175 тис. студентів у 1990/91 навчальному році можливість вибрати за результатами конкурсу більш підготовлених студентів значно перевищує ці можливості у 2004/05 році, коли із значно меншого числа абітурієнтів обирається 475 тис. студентів;

• за зазначений період відкрилось 200 нових ВНЗ, основним джерелом фінансування яких є кошти фізичних осіб, отже, політика об'єктивізації оцінки знань студентів вступає в суперечність із фінансовим добробутом самого ВНЗ: чим більше студентів буде відраховано за низький рівень знань, тим менше грошей буде на рахунок ВНЗ;

• кадрова складова навчально-методичного і наукового потенціалу вищих навчальних закладів, особливо створених за останні 15 років, є недостатньою для задоволення вимог з підвищення якості освіти;

• невідповідне ставлення студентів до знань. Для багатьох освіта пов'язана з бажанням просто отримати диплом. На питання «Що для Вас важливіше – диплом чи сучасний рівень освіченості?» 56 % опитаних студентів КНУ ім. Тараса Шевченка відповіли – диплом³. На жаль, цей фактор трансформує особисту проблему випускника в соціальну проблему держави, пов'язану з недостатнім рівнем якості вищої освіти;

• недостатній рівень державної підтримки розвитку вищої освіти.

Вплив цих факторів призвів до зниження якості вищої освіти, тоді як кількісні показники освіти різко зростали. Можна вважати, що рівень якості вищої освіти зараз – на нижній межі, і такі фактори, як зростання національної економіки та її реальні потреби у висококваліфікованих фахівцях, підвищення конкуренції серед ВНЗ, покращення роботи МОН України щодо ліцензування та акредитації, впровадження до 2010 року принципів Болонської декларації стануть вагомим важелем підвищення якості вищої освіти до загальноєвропейського рівня.

Відповідно до Індексу інформаційного суспільства 55 країн світу вважаються такими, що перейшли від індустріального суспільного ладу до інформаційного, в якому формується принципово нова парадигма професійної діяльності, характеру виробництва. України у цьому списку немає.

Кризу освіти спостерігають не лише в Україні, але й в інших країнах світу. Це зазначено в роботах багатьох учених, а також в офіційних документах ЮНЕСКО. Сьогодні різні країни роблять спроби знайти нові підходи в освіті. Без сумніву, деякі з них стануть основою освіти майбутнього. Але складається враження, що цю роботу проводять найбільш витратним способом «спроб та помилок».

Проблема удосконалення системи вищої освіти і підвищення якості професійної підготовки фахівців в Україні є найважливішою соціокультурною проблемою, вирішення якої можливе тільки при приведенні освіти у відповідність з новими соціально-економічними вимогами ринкової економіки. Сьогодні державні структури, які визначають і здійснюють політику в області якості освіти, напрацьовують політичні тенденції, визначають стратегії і здійснюють відповідно до потреб суспільства і ресурсів держави освітянські програми, які необхідні для економічного та соціального розвитку України, а також індивідуального та культурного самовираження особистості у суспільстві. Освіта в Україні організується з урахуванням принципу безперервності. Програми реформування освіти націлені на те,

щоб відповідати як вимогам відповідних видів економічної діяльності, так і забезпечувати професійну підготовку.

Відповідно до Державної національної програми «Освіта. Україна ХХІ сторіччя» передбачено забезпечити розвиток освіти на основі нових прогресивних концепцій, запровадження у навчально-виховний процес сучасних педагогічних технологій та науково-методичних досягнень. Планується реорганізація чинних та створення нових навчальних виховних закладів нового покоління, регіональних центрів та експериментальних майданчиків для створення та відбору ефективних педагогічних новацій та освітніх модулів, створення мережі регіональних центрів дистанційної освіти. Принципами реалізації цієї програми є багатоукладність та варіантність освіти, що передбачає створення можливості широкого вибору форм освіти, засобів навчання, які відповідали б освітнім запитам особистостей, запровадження варіантної компоненти змісту освіти. Водночас передбачається оновлення змісту освіти, запровадження ефективних технологій, створення нової системи методичного та інформаційного забезпечення освіти, входження України у трансконтинентальну систему комп'ютерної інформації. Це можливо лише за умов створення національного науково-педагогічного інформаційного простору, запровадження нових інтелектуальних інформаційних технологій навчання.

Ураховуючи тенденцію кількісної еволюції вищої освіти, що характеризує її масовість на сучасному етапі розвитку суспільства, реалізація програм підготовки без зниження якості навчання при обмежених ресурсах можлива лише через нові методи і технології, які дозволять більш активно залучити студентів до процесу управління якістю свого навчання. Це потребує застосування нових інформаційних і телекомунікаційних технологій навчання, передбачених програмами підготовки.

Покоління людей, які отримали освіту в радянський час, добре пам'ятають відоме твердження про те, що освіта, особливо вища, набувалася на все життя. Але якщо радянський час характеризувався повільним приростом наукових знань і практично незмінною швидкістю виробництва нових технологій, то сьогоднішні притаманні діаметрально протилежні характеристики.

Сьогоднішня модель чинної системи освіти включає такі основні об'єкти: Міністерство освіти і науки України (МОН), школи, університети, державні інституції (центри зайнятості, управління освіти і науки, облдержадміністрації), незалежні агенції та ринок праці з їх базовими рольовими функціями та зв'язками між ними. Це дає можливість проаналізувати нинішню ситуацію в галузі підготовки спеціалістів вищої кваліфікації, виявити основні проблеми підвищення якості підготовки «продукту», що випускається закладами освіти. Сила зв'язків між основними учасниками освітнього процесу має величезне значення не тільки з погляду взаємодії основних дійових осіб, але й розуміння того, на що варто звернути увагу, що необхідно змінювати. Наприклад, слабкий зворотний і сильний прямий зв'язки МОН та університетів свідчать про фактичну відсутність автономії ВНЗ і разом з тим збільшують можливість ректора одноосібно керувати установою без урахування думки вченої ради, а точніше, прикриватися результатами «демократичних голосувань».

Наведені вище показники динаміки розвитку вищої освіти навіть у період глибокої економічної кризи в Україні не можуть заспокоювати керівників державних органів, вищих навчальних закладів, дослідників. Пов'язане це із виникненням в Україні об'єктивного фактора – демографічної ситуації, яку справедливо можна назвати демографічною кризою. Демографія (від грецьких коренів *démos* – народ і *графія*) – наука, що вивчає населення та закономірності його розвитку в суспільно-історичній обумовленості. На думку 41 % опитаних, демографічна криза – це неконтрольоване зниження народжуваності («народжуваність іде на спад»; «перевищення смертності над народжуваністю»; «катастрофічне зменшення кількості населення»; «високий рівень смертності»; «вимирання нації»).

Центральне місце в демографії займає дослідження відновлення населення, тобто процесу зміни одних груп людей іншими. Відновлення населення відбувається насамперед внаслідок природної зміни поколінь, тобто через народжуваність і смертність, або так званого природного руху населення. Населення окремих територій змінюється також внаслідок прибуття людей з інших територій (імміграція) та перехід їх на інші території (еміграція), які разом утворюють міграцію, або механічний рух населення. Зміна населення здійснюється й шляхом переходу людей з одного стану до іншого (з одних груп до інших) у міру зміни їх віку, родинного стану, числа дітей (демографічна мобільність) та рівня освіти, професії, соціального походження тощо (соціальна мобільність).

Зміни населення та його частин розглядаються в демографії не лише в кількісному, а й у якісному аспекті, наприклад, не тільки збільшення числа фахівців та пов'язана з ним зміна професійної структури населення, а й підвищення рівня їх підготовки, не тільки зміна чисельності людей певного віку, але й їхній фізичний розвиток тощо. Різні ознаки людей служать у демографії як для характеристики всього населення, так і для виділення конкретних його груп як самостійного об'єкта дослідження.

Хоч усі процеси зміни населення складаються з подій у житті окремих людей, демографія досліджує їх як масові процеси, що охоплюють сукупності випадків народження, смерті або переходу з одного стану до іншого.

Демографія досліджує не тільки вплив закону народонаселення та соціально-економічних процесів узагалі на відновлення населення, а й зворотний вплив росту народонаселення на розвиток суспільства. Особливо важливе місце займає тут глибоке дослідження складу та руху трудових ресурсів, а також вивчення населення як маси споживачів. Цей напрямок досліджень інколи виділяють під назвою «економічна демографія».

Оскільки демографічні процеси – масові явища, першорядного значення в демографії набувають статистичні методи, що застосовуються для збору, обробки та аналізу даних про населення.

Велике значення в демографії мають математичні методи. Вони дозволяють вивести характеристики відновлення населення (фактичні та граничні) із заданих умов, що відносяться до так званого режиму його відновлення: системи повікових показників плодovitості й смертності, ймовірностей переходу з одного стану до іншого і т. ін. Ці моделі використовуються, зокрема, для прогнозів населення та його перспективного обліку.

Але демографічні процеси не є предметом досліджень цієї праці. Вони розглядаються як важливіший чинник, що впливає на розвиток ВНЗ. У зв'язку з цим необхідні дані про народжуваність, чисельність окремих груп населення визначаються із статистичних джерел та прогнозів відповідних спеціалістів.

Якщо врахувати демографічну ситуацію, а у нас не лише ліцензований обсяг, а й фактична кількість прийнятих на навчання до закладів III–IV рівнів акредитації, наприклад, у 2004/05 навчальному році (475 тис. студентів) більше народжуваності в 2004 р. (427 тис.), то ця проблема найближчим часом загостриться, і оптимізації мережі вищих навчальних закладів в Україні не уникнути. Але розпочинати цю роботу слід еволюційним шляхом, поступово, з урахуванням реалій сьогодення.

Проблема дослідження впливу демографічної ситуації на вищу освіту не залишилась поза увагою дослідників. На регіональному рівні зроблено спробу оцінити перспективи та основні тенденції розвитку ринку послуг з надання вищої освіти у Сумській області⁴. Вивчено вплив демографічних факторів на річну місткість ринку освітніх послуг. Проаналізовано демографічні показники народжених, випускників повної середньої школи та їх вплив на формування показника кількості абітурієнтів.

Для пом'якшення негативного впливу демографічної кризи на вищу освіту актуальними залишаються дослідження таких важливих показників, як народжуваність, кількість абітурієнтів, пропозиції ВНЗ з освітніх послуг у їх зв'язку. Це дасть можливість спрогнозувати кризові точки вищої освіти та виробити необхідні заходи, щоб запобігти чи пом'якшити кризу.

Але демографічний фактор залишається не єдиним фактором, що суттєво впливає на розвиток вищої освіти. Серед цих факторів важливе місце займають зовнішні стосовно освіти соціально-економічні фактори. Без вивчення впливу цих факторів на розвиток освіти неможливо приймати обґрунтовані рішення щодо удосконалення освіти в цілому, як виду економічної діяльності, так і діяльності конкретних вищих навчальних закладів.

Проблема якості освіти для кожного вищого навчального закладу України за умов очікуваного різкого зменшення кількості абітурієнтів набуває особливого значення. Загальновизнаним є той факт, що від якості вищої освіти в країні залежить її майбутнє, оскільки система вищої освіти формує найважливіше багатство держави – людський потенціал. Тому цілком справедливим є той факт, що підвищення якості вищої освіти і його вплив на розвиток економіки повинно стати національною стратегією України.

Якість вищої освіти традиційно пов'язується із змістом і формою навчального процесу. Зміст навчального процесу, як правило, базується на кваліфікації і досвіді викладачів. Але у світі відбувається стільки, що це змушує переглянути усталені погляди. Не можуть залишатися осторонь від процесу змін ані структура, ні форма навчального процесу. Це означає, що нові уявлення щодо якості будуть пов'язані не з «косметичною адаптацією» ВНЗ до нових умов, а з необхідністю глибокої перебудови основ його діяльності⁵.

Важливе місце на шляху реформування вищої освіти посідає реалізація положень Болонської декларації та інтеграції освіти України до європейського освітнього простору. Спроби надати вищій школі загальноєвропейського харак-

теру розпочалися в Європі у середині минулого століття з підписання Римської угоди. У 1998 р. міністрами освіти розвинених країн Європи підписана Сорбонська декларація «Про гармонізацію європейської системи вищої освіти», завдання якої – створення відкритого європейського простору вищої освіти, що має стати більш конкурентноспроможною на світовому ринку освітніх послуг. Розвитком ідей Сорбонської декларації стала Болонська декларація, що підписана в 1999 році 29 європейськими країнами. Це стало основою для розвитку так званого Болонського процесу⁶, головною метою якого проголошувалась побудова до 2010 року загальноєвропейського простору вищої освіти, в якому викладачі та студенти зможуть безперешкодно пересуватися, а їхні кваліфікації будуть визнаватися. Ці два документи формально започаткували Болонський процес, що охопив сьогодні більшість країн Європи. На сьогодні 40 європейських країн включно з Росією підписали Болонську декларацію⁷.

Важлива роль приєднання України до Болонського процесу, інтеграції нашої освіти у світові освітні програми, відновлення поваги у суспільстві до вчителя визначена у Програмі Президента України В.А.Ющенка «Десять кроків назустріч людям»⁸, а у звіті про виконання цієї Програми наведені дані відносно фактичного збільшення обсягів прийому до ВНЗ за державним замовленням, збільшення фінансування на укріплення матеріальної бази, забезпечення підручниками, підвищення посадових окладів працівникам освіти.

Серед визначених Програмою дій шести напрямів діяльності – такі, як «Модернізація системи вищої освіти і науки України відповідно до ідей Болонського процесу», «Проблеми якості освіти та розробка порівняльних методологій і критеріїв оцінки», «Удосконалення системи забезпечення якості освіти».

З метою виконання Програми в системі МОН України проведений педагогічний експеримент щодо впровадження кредитно-модульної системи організації навчального процесу (наказ Міністерства освіти і науки України № 812 від 20.10.2004 р.), а також прийняті конкретні рішення щодо впровадження кредитно-модульної системи організації навчального процесу з 2005/2006 навчального року (наказ МОН України № 774 від 30.12.2005 р.).

Україна, як і інші учасники Болонської декларації, зобов'язалась до 2010 р. привести свої освітні системи у відповідність до єдиного стандарту. Розв'язання цієї проблеми пов'язане не тільки з методичними розробками у вищій освіті та їх організаційним забезпеченням, але й потребує динамічного розвитку економічної бази освіти – національної економіки, державного бюджету, а також добробуту людей. Не лише удосконалення безпосередньо навчального процесу та його матеріальної бази, а й розвиток наукової роботи і, перш за все, наукової діяльності викладачів потребують значних коштів, джерелом яких є державний та місцеві бюджети, замовлення підприємств і організацій, кошти фізичних осіб.

На думку проф. А.М.Колота, найсуттєвішим «вузьким місцем» у вищій освіті залишається наукова робота. Для європейської вищої школи завжди аксіомою було положення: викладач має йти в аудиторію з власним науковим доробком, його лекція – це результат завершених чи виконуваних ним науково-дослідних робіт. Занепад цієї роботи серйозно ускладнює досягнення Україною європейських стандартів в освіті⁹. Тому автор впевнений у необхідності першочергового пошу-

ку традиційних і нетрадиційних джерел фінансування науково-дослідної роботи у вищих навчальних закладах.

Нестача фінансування серйозно ускладнює розвиток освіти, але слід пам'ятати, що будь-яке завдання чи проблема розв'язуються із врахуванням реальних обмежень. У зв'язку з цим навіть при недостатньому рівні фінансового забезпечення доцільно виробляти і обґрунтовувати оптимальні рішення з управління діяльністю та розвитком конкретного ВНЗ. Ці рішення мають випереджати розвиток реальної матеріальної і фінансової бази – національної економіки, і в міру її зростання можливості вищої освіти і ВНЗ у реалізації розробок будуть відповідно збільшуватись. Крім перерахованих вище джерел фінансування, економічною базою розвитку і підвищення ефективності діяльності ВНЗ є їх самофінансування, рівень якого, у свою чергу, залежить від якості прийнятих управлінських рішень у закладах освіти.

19 травня 2005 р. на щорічній конференції міністрів вищої освіти європейських держав у Бергені (Норвегія) Україна приєдналася до Болонської декларації.

На думку більшості фахівців, приєднанню України до Болонської декларації немає альтернативи. Наказом міністра освіти та науки України №49 від 23.01.2004 р. «Про затвердження Програми дій щодо реалізації положень Болонської декларації в системі вищої освіти і науки України на 2004–2005 роки» визначені основні напрямки та заходи щодо реалізації вимог і принципів болонських документів.

До радикальних дій спонукає і демографічна ситуація. Через декілька років Україна пройде через «демографічну яму», в якій може припинити своє існування значна частина ВНЗ¹⁰. Їм просто не вистачить охочих навчатися.

Але є і триваліша загроза – стрімкого розвитку набуває процес глобалізації ринків та пов'язаний з ним процес загострення конкуренції. Особливо загострюється проблема якості підготовки кадрів у країнах з перехідною економікою, тобто пострадянський простір, зокрема і Україна. Для цих країн можна виділити низку загальних факторів, що суттєво погіршили рівень надання послуг вищої освіти. Це:

- скасування державного розподілу випускників ВНЗ;
- дефіцит фахівців, здатних працювати в умовах ринкової економіки, і натомість надлишок традиційних фахівців;
- нестабільний попит на фахівців – випускників ВНЗ;
- зниження інтересу до оволодіння технічними знаннями та набуття інженерної професії;
- скорочення фінансування з державного бюджету загальноосвітньої та наукової діяльності тощо.

Один із можливих шляхів, що дозволить ВНЗ вистояти в жорсткій конкурентній боротьбі на ринку послуг у сфері вищої освіти, є розробка та запровадження систем менеджменту якості відповідно до вимог міжнародного стандарту ISO серії 9001–2000 «Системи менеджменту якості. Вимоги».

У сфері вищої освіти споживачами можна вважати студентів, їх батьків, організацій, які приймають на роботу випускників, суспільство в цілому.

Саме системи якості виявилися тим інструментом, який дозволив би вищим навчальним закладам досягти високого ступеня довіри і стійкої прихильності споживачів до їх послуг. При цьому слід розуміти, що система якості може лише допомогти закладам освіти у досягненні цілей, що стоять перед організацією, але

сама по собі система якості не здатна привести до покращення навчального процесу або якості навчальних послуг, вона не може вирішити усіх проблем ВНЗ. Її впровадження означає лише застосування системного і систематичного підходу для досягнення бізнес-цілей ВНЗ.

Фахівці у сфері якості виділяють три складові якості освіти:

- якість освіти (знань, способів розв'язання задач);
- якість методів навчання і виховання (організації пізнавальної діяльності, мотивації пізнавальної діяльності, контролю за здійсненням навчальної діяльності);
- якість освіченості особистості (засвоєння знань, умінь та навиків, засвоєння моральних норм).

Діяльність стосовно підвищення якості у сфері освітніх послуг можна умовно поділити на два рівні:

- рівень держави, Міністерства освіти і науки, інших міністерств та регіональних органів державної влади;
- рівень вищого навчального закладу та його підрозділів (факультетів, кафедр).

Основний підхід до отримання певної якості освіти на вищому рівні управління полягає у розробці вимог до діяльності ВНЗ і перевірці їх виконання.

Прикладами реалізації такого методу може бути Постанова Кабінету Міністрів України «Про затвердження Положення про акредитацію вищих навчальних закладів»¹¹ та Наказ Міністерства освіти і науки України від 14.01.2002 р. № 16 «Про затвердження Положення про експертну комісію та порядок проведення акредитаційної експертизи». Відповідно до рівня підготовки фахівців (бакалавр, спеціаліст, магістр) державними органами управління затверджені критерії та вимоги до акредитації підготовки фахівців, за якими здійснюються періодичні перевірки відхилення показників діяльності навчального закладу від затверджених критеріїв. Це дає можливість визнати навчальний заклад акредитованим, підтвердити рівень його акредитації, або, у випадку недотримання критеріїв, прийняти рішення про не видачу чи анулювання сертифіката про акредитацію. При цьому навчальний заклад позбавляється права видавати дипломи встановленого Кабінетом Міністрів України зразка.

Зрозуміло, що метою державної системи контролю якості освіти є здобуття фахівцями високого рівня знань та умінь, достатнього для їх професійної діяльності після отримання диплома. Основний зміст критеріїв та вимог полягає у встановленні нормативних показників щодо наявності аудиторного фонду (27 м² на одного студента), забезпеченні студентів гуртожитком, наявності комп'ютерних класів (0,6–1 год роботи на персональному комп'ютері на день для кожного студента у середньому за період навчання), забезпеченості студентів підручниками та навчальними посібниками, а також у кадровому забезпеченні підготовки фахівців (питома вага персоналу на постійній основі, кількість докторів наук, професорів, кандидатів та доцентів). Розроблені критерії і щодо рівня знань, отриманих студентами з циклів гуманітарних, фундаментальних, фахових дисциплін, перевірка яких, як правило, не становить для ВНЗ таких труднощів, як перевірка відповідності вимогам щодо матеріальної бази і викладацького складу.

Відзначаючи важливість вироблених критеріїв, їх можна віднести до необхідних умов якісного навчання, але не можна визнати достатніми. Дотримання

основних з названих показників не гарантує отримання випускником необхідного для практики рівня знань та умінь. До недоліків такої системи критеріїв та показників можна віднести те, що вони є непрямими, посередніми, а отже, не можуть служити достатнім зворотним зв'язком в управлінні навчальним процесом.

Щодо управління якістю освіти на рівні вищого навчального закладу, то основа його полягає у контролі відповідності фактичних знань студентів тим нормативам, які вироблені при викладанні кожної дисципліни.

На досягнення такої мети запропонована модель адаптивної системи¹², яка дозволяє враховувати індивідуальні особливості студента при дистанційному навчанні та контролі знань.

Багато дослідників працює над створенням автоматизованих систем оцінювання знань студентів^{13,14}. Перевагою таких систем є підвищення об'єктивності оцінювання, а недоліком – суб'єктивні властивості еталона, з яким порівнюються фактичні знання студента з кожної дисципліни.

У працях^{15,16} проведено аналіз державного контролю та моніторингу якості освітніх послуг, які реалізуються через ліцензування, агестацію та акредитацію ВНЗ. Затверджені на даний час вимоги до них містять близько 100 критеріїв та їх нормативні значення. За визначенням авторки цієї роботи Н.В.Жигоцької, усі показники розподіляються на дві групи. Перша група складається з якісних і кількісних показників, наявність яких підтверджує готовність закладу до надання освітніх послуг. Другу групу становлять кількісні показники (в абсолютному вираженні чи у відсотках), значення яких повинні бути не меншими, ніж нормативи, що визначені експертним шляхом і жорстко встановлені. Насправді, експерти спроможні вказати лише інтервали, у межах яких можуть знаходитись кількісні значення відповідних показників.

Для прийняття «державного» рішення щодо ліцензування чи акредитації ВНЗ за другою групою показників В.В. Вітлінський, Н.В. Жигоцька у своїх працях^{17,18} запропонували інтегральну кількісну оцінку ступеня ризику несприятливих відхилень нормативних показників:

$$p = \sum_{i=1}^n p_i k_i, \quad (1.1)$$

де: p_i – ризик невідповідності вимогам i -го показника;

k_i – ваговий коефіцієнт, що враховує важливість i -го показника серед інших показників другої групи,

$$0 \leq k_i \leq 1; \sum_{i=1}^n k_i = 1.$$

Для обчислення ризику p_i запропоновано формулу

$$p_i = \frac{a_i^{\max} - a_i}{a_i^{\max} - a_i^{\min}}, \quad i = 1, 2, \dots, n, \quad (1.2)$$

де: a_i – фактичне значення i -го показника;

a_i^{\max} , a_i^{\min} – відповідно максимальне чи мінімальне значення i -го показника, що забезпечує державну гарантію якості освіти.

За інтегральний показник відповідності якості освіти державним вимогам в роботі¹⁹ запропоновано критерій зіставлення ризику несприятливого відхилення показників другої групи із максимально допустимим нормативно заданим ступенем ризику. Згідно з цим підходом ВНЗ може бути ліцензованим чи акредитованим, якщо

$$p \leq p^* , \quad (1.3)$$

де: p^* – максимально допустимий нормативно заданий ступінь ризику.

Серйозна увага, яка приділяється дослідниками до управління якістю освіти, підтверджує важливість цієї проблеми і водночас ставить нові завдання, без розв'язання яких стримується подальше підвищення рівня якості. Важливим серед таких завдань є розробка методу та критеріїв оцінювання якості підготовки фахівців у порівнянні не з еталонними, виробленими викладачами кожної дисципліни (тобто усередині ВНЗ), а у порівнянні з тими вимогами, які висуває та зовнішня сфера діяльності, в якій буде застосовувати свої знання та навички випускник вищого навчального закладу. Доцільність такого підходу підтверджується практикою оцінки якості освітніх послуг, що їх надають університети США. Відповідно до цього підходу якість освітніх послуг університетів оцінюють середньорічною заробітною платою випускників за перші три роки роботи після отримання диплома. Наприклад, якщо середня річна зарплата за три роки, яку отримав випускник університету *A*, складає \$ 180 тис., а університету *B* – \$ 110 тис., то це дає підстави визнати, що якість освітніх послуг університету *A* вища за якість послуг, що їх надає університет *B*.

На жаль, на сучасному етапі розвитку економіки України цей метод оцінювання якості навчання не може бути використаний, що робить необхідним і доцільним дослідження і обґрунтування інших об'єктивних, з точки зору практики, підходів.

¹ Закон України «Про вищу освіту» 17 січня 2002 року.

² Указ Президента України від 23.01.96, № 77/96 «Про заходи щодо реформування системи підготовки спеціалістів та працевлаштування випускників вищих навчальних закладів» (Із змінами, внесеними згідно з Указом Президента № 342/96 від 16.05.96).

³ **Невмержицький О.** Реалії виховної роботи в сучасному ВНЗ у світлі Болонського процесу. – Освіта. Всеукраїнський громадсько-політичний тижневик, № 31 (5107), 7–14 липня 2004 р. – С. 2.

⁴ **Піддубна Л.П.** Демографічні та регіональні аспекти формування контингенту споживачів освітніх послуг в Україні в умовах загострення конкурентної боротьби / Теорії мікро-макроекономіки – 2004. – Вип. 4. – С. 205–211.

⁵ **Адлер Ю.** А вуз и ныне там... // Стандарты и качество, № 4. – М., 2002. – С. 66–68.

⁶ **Колот А.М.** Реалізація засад Болонської декларації при підготовці фахівців економічного профілю. – Маркетинг в Україні, № 3 (25), 2004 р. – С. 59–65.

⁷ <http://www.asta.edu.ua/academy/other/bolon.php>

⁸ Програма Президента України В. Ющенко «10 кроків назустріч людям». Персональний сайт В.Ющенко (www.juschenko.com.ua).

⁹ **Колот А.М.** – Зазн. Праця. – С. 61–62.

¹⁰ **Горіщина І.А., Кочарян І.С., Клименюк М.М.** Прогнозування використання потенціалу вищої освіти в післякризовій економіці України // Вісник Національного університету водного господарства та природокористування: Зб. наук. праць: Серія «Економіка»: Випуск 4 (28). – Рівне: НУВГП, 2004. – С. 268–273.

¹¹ Постанова Кабінету Міністрів України від 9 серпня 2001 р. № 978 «Про затвердження Положення про акредитацію вищих навчальних закладів і спеціальностей у вищих навчальних закладах та вищих професійних училищах».

¹² Федорук П.І. Модель адаптивної системи дистанційного навчання і контролю знань / Комп'ютерне моделювання та інформаційні технології в науці, економіці та освіті: Зб. наук. праць. – Кривий Ріг: КЕІ КНЕУ, 2005. – С. 223–224.

¹³ Немилович Ю. Р. Автоматизовані системи оцінювання знань у структурі підготовки економістів / Комп'ютерне моделювання та інформаційні технології в науці, економіці та освіті: Зб. наук. праць. – Кривий Ріг: КЕІ КНЕУ, 2005. – С. 154–156.

¹⁴ Піддубна Л.П. – Зазн. праця. – С. 205 – 211.

¹⁵ Жигоцька Н.В. Моделювання, оцінка та менеджмент якості освітніх послуг: Автореф. дис. канд. економ. наук. – К.: КНЕУ, 2002. – 20 с.

¹⁶ Вігліньський В.В., Оболенська Т.Є., Жигоцька Н.В. Моделювання ризику у підтримці прийняття рішень щодо ліцензування та акредитації вищих навчальних закладів в Україні // Моделювання та інформаційні системи в економіці: Міжвідом. наук. зб. / Відп. ред. М. Г. Твердохліб. – К.: КНЕУ, 2000. – Вип. 63. – С. 76–83.

¹⁷ Жигоцька Н.В. Модель рейтингового управління ВНЗ // Економіка: проблеми теорії та практики: Зб. наук. праць. Вип. 150. – Дніпропетровськ: ДНУ, 2002. – С. 92–101

¹⁸ Жигоцькая Н.В. Учёт риска в рейтинговом управлении качеством образовательных услуг // Моделирование и анализ безопасности и риска в сложных системах: Труды Междун. научн. школы МА БР-2002. – СПб.: Бизнес-Пресса, 2002. – С. 435–439.

¹⁹ Жигоцька Н.В. – Зазн. праця.

Юрій ВИСОЦЬКИЙ

ПРИНЦИПОВІ ПИТАННЯ ПРАКТИКИ І ТЕОРІЇ АКТОРСЬКОГО ТРЕНІНГУ

Автор розглядає актуальні питання використання тренінгу акторської психотехніки у процесі формування акторської індивідуальності.

The author examines the urgent questions of using actor's training of psychological techniques in the process of actor's individuality forming.

Цілком очевидно, що останні півтора-два десятиліття не були позначені помітними працями в галузі теорії акторського мистецтва. На жаль, доводиться констатувати, що пік інтересу до цього розділу науки про театр залишився позаду. Однак це не означає тотальної відсутності публікацій про теоретичні аспекти акторської професії. Такі публікації є, але присвячені вони, як правило, лише одному питанню – особливостям проведення тренінгу психофізичного апарату актора. За останні два десятиліття жоден інший розділ теорії акторського мистецтва не привертав до себе такої уваги (і, відповідно, не позначений такою кількістю публікацій), як проблематика тренінгу акторської психотехніки. Додам, що ці дослідження відбуваються переважно в контексті проблем сценічної педагогіки. Про це пишуть, як кажуть, всі: від малого до старого. І ті, хто готує реферат для вступу до асистентури-стажування, і ті, хто претендує на отримання вчених звань доцента і професора. Причин тому є декілька.

Насамперед слід говорити про те, що автор ідеї про необхідність постійного акторського тренінгу – К.С.Станіславський – не встиг втілити свій план підготовки окремої книжки з цієї теми. Відомо, що із запланованих п'яти книжок, які б мали розкривати його систему, К.Станіславський встиг написати лише дві з половиною. Перша – це «Мое життя в мистецтві», друга – «Робота актора над собою» (частина перша). Стосовно ж другої частини «Роботи актора над собою», то її було сформовано на основі розрізнених рукописів вже після смерті Станіславського. Таким чином, **говорячи про систему Станіславського, ми маємо бути свідомі того, що завершеного літературного викладу системи не існує.** Стосовно ж питань тренінгу, то їм пощастило ще менше, оскільки з цієї теми залишився не завершений окремий рукопис, а лише розрізнені матеріали до його написання. Автор системи не встиг розкрити зміст роботи з акторського тренінгу в повному обсязі. Це питання залишилось у системі Станіславського значною мірою відкритим. Допоки не було опубліковано відомого восьмитомного зібрання творів Станіславського, сценічна педагогіка, зокрема українська, послуговувалась тими відомостями про тренінг, якими володіли безпосередні учні Станіславського. В Україні таким був народний артист СРСР К.П.Хохлов. Він входив до числа

першої групи акторської молоді, з якою К.Станіславський у десятих роках минулого століття розпочав заняття за системою.

Другим важливим джерелом інформації про тренінг було поширення серед людей театру відомостей про ті чи інші заняття Станіславського у своїй студії. В останні роки життя його увагу привертала, зокрема, робота з уявними предметами (на професійному сленгові – з «пустишкою»). Захоплення виявилось настільки сильним, що якийсь час Станіславський був переконаний: з тими, хто вміє діяти безпредметно, він «зможе творити дива»¹. Наслідком такої заяви стало масове поширення роботи з «пустишкою» в усіх навчальних закладах. Працювали наполегливо, прискіпливо, до міліметра відстежуючи амплітуду кожного руху, на міліграми відміряючи рівень м'язового напруження. Найбільш послідовні апологети «пустишки» запевняли студентів, що якщо вони, наприклад, абсолютно точно різатимуть уявну цибулю, то на очах неодмінно з'являться сльози. Обіцянка сліз, які свідомістю початківців сприймаються як наочне і безумовне свідчення акторського таланту, дражнила уяву творчої молоді. Робота беззвучно кипіла. Однак сльози з'являтися не хотіли. Та все ж сотні студентів продовжували ремонтувати уявні годинники, одягатись в уявний одяг, пити уявну каву, вважаючи, що вони на правильному шляху до визнання. Справа поступово рухалась до цілковитого абсурду.

Із цим, як відомо, затримки у нас трапляються рідко. І от на одному іспиті з акторської майстерності першокурсник упродовж майже години розбирав до гвинтика уявний трактор. Зрештою, розібрав. На радість присутніх оголосили перерву, попередивши, що після перепочинку буде продемонстровано збирання розібраного трактора. Публіка, проте, цим не зацікавилась і повертатись на іспит не забажала. Додам, що молодий спеціаліст у тракторній справі не тільки не став визнаним майстром сцени, але й взагалі полишив акторську професію.

За інерцією, а також з поваги до авторитету Станіславського, робота з уявними предметами ще якийсь час тривала. Водночас сценічна педагогіка протягом тривалого часу зосередилась на тому, чим Станіславський займався на самому початку роботи над системою, а саме: роботою над окремими елементами сценічної дії (певний час їх називали елементами творчого самопочуття, згодом елементами системи, нині інколи можна зустріти визначення «елементи майстерності актора». Все ж науково більш точним є поняття «елементи сценічної дії»). Йдеться про такі елементи, як увага, уява, розслаблення м'язів, почуття правди і віри, почуття темпу і ритму тощо. Такий підхід до акторського тренажу зберігся в деяких акторських майстернях донині. Студенти, зокрема, місяцями займаються вправами на так звану увагу. «Так званими» називаю її не випадково. Певен, до оволодіння справжньою сценічною увагою вони мають відношення надто далеко. Позаяк увага у цих вправах мотивується лише бажанням успішно виконати завдання викладача. Головною ж особливістю сценічної уваги є те, що її мотив знаходиться у площині творчого вимислу. Отож, говорити про її тренаж можна лише в умовах існування в цій площині. Без підключення власної уяви студента не може бути й мови про початок роботи над сценічною увагою. Займаючись розвитком сценічної уваги, не можна також не зважати і на її особливу двоїсту природу. Зберігаючи увагу в межах творчого вимислу, актор водночас не може втрачати уваги й у межах реальності.

Урахування характеру і природи сценічної уваги передбачає використання доволі специфічних вправ з її розвитку. Проте не вони посідають чільне місце у практиці акторського тренінгу. Їх витіснили елементарні вправи на уважність, які можна використовувати при підготовці будь-якого фахівця. Від продавця і лікаря до вчителя і водія автомашини. Адже робота кожного з них потребує певної уваги. Та чи доводилося нам чути, щоб, наприклад, у медичних університетах майбутні хірурги, сидячи у півколі, займались тренажем уваги? А між тим її втрата під час операції загрожує трагічними наслідками. Та ні, спеціального тренажу з уваги у медичних навчальних закладах немає. Є методика поступового набуття професійних навичок в умовах конкретної практики за принципом від простого до більш складного. Те саме відбувається і при підготовці водіїв автотранспорту. Тут втрата уваги теж загрожує трагічними наслідками. Однак і тут водіїв не навчають увазі у відриві від машини, руху і дороги. Сідаючи за кермо, початківець спершу повинен навчитись рушати з місця і за якусь мить зупинитись. Потім він має оволодіти переходом з однієї швидкості на іншу, затим початківець пробує повільно їздити відносно вільною від транспорту дорогою. Далі ще складніше, але все це відбувається у русі, за кермом автомобіля, на невеличкій, але все ж швидкості, а не на стільчику в аудиторії.

Наші ж студенти під наглядом викладачів місяцями тренують увагу (так вважається), а коли треба бути уважним в обставинах п'єси, то виявляється, що вміння цього якраз і бракує. Оскільки тренаж уваги відбувався не у тих обставинах, в яких вона виявляється потрібною. Логічно припустити, що якби за нашою методикою роботи над увагою навчали тих же водіїв, то навряд чи бодай одна машина проїхала б далі першого ж перехрестя.

Якщо говорити про передову сценічну педагогіку, то вона ще з кінця шістдесятих років минулого століття зрозуміла, що робота над окремими елементами не дає бажаного результату. Це особливо було відчутним при переході до роботи над драматургічним матеріалом. Студент опинявся у ситуації, коли обидві ноги у нього начебто і натреновані, але ходити він не може. Між існуючою практикою тренажу і готовністю діяти в запропонованих обставинах драматургічного уривка виявлялась прірва.

Було зроблено висновок про необхідність використання таких вправ, які б орієнтувались не на тренаж окремо взятого елемента, а поєднували б їх у комплексі, тобто були б складовою єдиної сценічної дії. Такий підхід робив актуальним пошук нових вправ для акторського тренінгу. Ця обставина у поєднанні з усвідомленням незавершеності Станіславським завдання з тренінгу привели до появи чималої кількості охочих заповнити пропущені сторінки системи. У Станіславського виявилось чимало добровільних помічників, кількість яких з роками хіба що зростає. Поступово став формуватись певний загін спеціалістів із тренінгу.

І тут уже, на жаль, ситуація багато в чому почала розвиватися за принципом хто на що здатний. Так званих фахівців із тренінгу виявилось чимало. Цьому сприяло декілька обставин.

По-перше, від цієї роботи у більшості випадків відійшли ті, хто безпосередньо очолювали акторські майстерні. Вони доручили цей розділ навчання своїм не завжди досвідченим (а частіше малодосвідченим) помічникам.

По-друге, оскільки тренаж не ставить за мету показ певного творчого результату, то сюди потягнулось чимало тих, хто за інших обставин такого результату забезпечити не міг. Відсутність відповідальності за кінцевий результат роботи спричинила доволі безвідповідальне ставлення до змістовного наповнення тренінгу. Ті, кому було доручено проведення тренажної роботи, не обтяжували себе знайомством із вправами автора ідеї тренінгу, з тим змістом, яким він збирався їх наповнити, в яких напрямках пропонував працювати. Відома серед акторства, делікатно скажемо, нелюбов до уважного читання призвела до того, що не були прочитані опубліковані матеріали Станіславського до майбутнього задачника. А варто лише це зробити, як одразу виявиться, що запропоновані Станіславським напрямки тренажної роботи багато в чому не мають точок зіткнення з тим, що пропонується у чисельних публікаціях з питань тренінгу. Звернемо також увагу на той факт, що сам обсяг публікацій, покликаних заповнити незавершений розділ системи, виявився значно меншим за обсяг незавершених рукописів Станіславського.

У численних публікаціях двох останніх десятиріч до «кошика» вправ з тренінгу потрапило чимало товару сумнівної якості. Особливо «поталанило» такому елементу, як м'язове розслаблення. Річ у тім, що після завершення другої світової війни в медичній психотерапії (насамперед Західної Європи) почали активно застосовувати різні системи розслаблення. Найвідомішою серед них була школа Шульца, яка мала назву «аутогенного тренінгу». Ця школа розслаблення заснована на вивченні хатха-йоги, з якою Станіславський був знайомий, однак не рекомендував її акторам. Застосований в медицині «аутогенний тренінг» Шульца, який використовувався як засіб певної психічної гармонізації постійно знервованих і напружених людей, став активно пропонуватись акторам. Цей напрямок роботи в класі тренінгу став доволі популярним. «Чимало фальшивих пророків, – зазначав ще Єжи Гротовський, – пропонували акторам розслаблення як панацею. Сьогодні в багатьох театральних школах цілого світу можна побачити студентів, які лежать на землі і розслабляються. Особливо охоче вони прибирають позу, названу в хатха-йозі „savasana”, що означає „поза трупа”, навіть не усвідомлюючи, що це поза покійника. Щиро кажучи, так можна лише витренувати різновид згасання, або астенії тіла. Можна також побачити студентів, які рухаються у повільному темпі: уста відкриті, руки звисають як неживі. Ходять і вірять, що так вивільняють енергію. Вважають також, що віднайдуть і якісь виняткові психічні стани. А фактично доходять до різних типів астенії... і все це роблять в ім'я Станіславського»²... Із запізненням на кілька десятиріч подібні вправи на розслаблення активно вторглися і у вітчизняну сценічну педагогіку. Процес вторгнення супроводжувався гучним словесним супроводом на тему принципово нового слова в акторському тренінгу. Практично остання за часом в українській театральній педагогіці публікація з питань тренінгу буквально рясніє пропозиціями лежати і розслаблятися. Щоб уникнути голослів'я, наведу лише одну пропозицію з цієї публікації: «Лежачи на спині чи на животі, розкинути ноги і руки в сторони, немовби все тіло „розтеклося в ляпку”. М'язи розслаблені, дихання рівне. Уява може підказувати різноманітні положення частин тіла: кистей, пальців, ліктів, голови і т.д., але неодмінна умова – сво-

бода, розкріпачення м'язів – зберігається»³. Отака собі вправа для оволодіння акторським фахом. Безперечно, для студента-ледаря, так само як і для студента-нездари подібні вправи – просто знахідка. Вони можуть ще й доплатити, щоб безумомно займались ними з ранку до ночі. Прикро, але маємо констатувати: непрочитаним залишився не лише Станіславський, те саме відбулось і з працями Єжи Гротовського.

Відсутність звички ґрунтовного вивчення фундаментальних праць видатних теоретиків і практиків акторської освіти і натомість звичка певної частини педагогів, залучених до підготування акторської зміни, відштовхуватись від однієї-двох мимохідь прочитаних книжок, на мою думку, і в майбутньому небезпечна появою скомпрометованих практикою десятків театральних шкіл світу подібних вправ на розслаблення. Саме для них, у кого не стає бажання-потреби вчитатись в серйозні тексти, кому значно звичніше формувати власні дороговкази з цитат, а не з ґрунтовного вивчення теоретичної спадщини знаних майстрів, наведу ще один вислів Є.Гротовського. Зазначу лише, що вислову цьому понад тридцять років: «Кожний міг би лягти на землю і розслабитись... У такому стані можна перебувати годинами, це своєрідне алібі. Жодної користі ні для себе, ні для професії, навпаки – шкідливо»⁴. У деяких країнах (зокрема у США) серед викладачів акторської майстерності з'явилися спеціалісти з тренінгу по розслабленню. Мені довелося спостерігати роботу знавців з питань розслаблення м'язів, яких було запрошено до співпраці в рамках здійснення програм кафедри театру Міжнародного інституту театру при ЮНЕСКО. Спокійні, милі люди. Вони ж бо мистецтвом не займаються, ніхто не чекає від них творчих одкровенень. Отож вони й не напружуються. Їздять собі по світу і просять розслабитись. Ото й усе заняття. Інколи дехто з розслаблених ще й скаже щось на зразок “відчуваю, що мені це може допомогти”. Але як тільки починають грати, стає зрозумілим – допомогу необхідно надавати іншими засобами. Наші ж «розслабителі» – спокійні, впевнені в собі люди, гарно почуваються. Приїхали в країну, порозслабляли слухачів, спираючись на ім'я Станіславського, та й поїхали собі далі. Не напружене у них життя.

Чималий резонанс свого часу викликало нагадування Пітера Брука, що театр є грою. Попри все позитивне, що було пов'язане з цим нагадуванням, воно доволі несподівано відгукнулось на змісті вправ з акторського тренінгу. Тут відбулись по-справжньому революційні зміни. Ми стали свідками неприхованого запозичення з найрізноманітніших джерел усіляких розважальних ігор. Під гаслом «Театр – це гра» усі дитсадівські ігри (не кажучи вже про ігри з арсеналу професійних розважальників (масовиків-затійників) було переміщено до арсеналу акторського тренінгу. Прикладів таких вправ можна навести чимало. Ось, наприклад, одна з них. Майже кожної зимової сесії на іспитах з майстерності актора нам пропонують спостерігати за елементарною дитячою грою у піжмурки (у різних її варіаціях), яка, може скластись враження, є чи не головною вправою у вихованні актора. Наївні першокурсники, так само, як і наївні глядачі, з інтересом спостерігають – впіймає чи не впіймає. Бігають студенти, бавляться, задоволені – аж верещать (природа ж бо акторська) і не здогадуються, що власне до акторської професії, до формування апарату актора, постановки його психотехніки ця розвага не має ніякого відношення.

Популяризації бруківського визначення театру чимало сприяла театрознавча думка. Ухопившись за слово «гра», театрознавці буквально навалились на діячів сцени і педагогіки з категоричною вимогою готувати лише одну естетичну страву – гру. При цьому, як це не здається дивним, наші знавці виявились напрочуд байдужими до того, а що ж, власне, розуміти під словом «гра». А між тим, питання це не таке вже й зайве, якщо взяти до уваги, що згідно з тлумачним словником слово «гра» має сім основних значень, та ще й добрий десяток значень залежно від поєднання з іншими словами. Стосовно ж слова «грати», то в нього ще більше основних тлумачень – одинадцять. Плюс ще близько двох десятків понять із словами-супутниками. Однак дивним чином заклики до гри не супроводжувались більш-менш зрозумілим роз'ясненням, про яку саме гру йде мова. З контексту можна було здогадатись, що, скоріш за все, мається на увазі гра як заняття для розваги. Логічно припустити, що в основі потреби у такій грі була перенасиченість естетичними враженнями від численного перегляду театральних вистав, яка зрештою призвела до потреби розвантажити психіку зміною художніх векторів. Ніякою мірою не заперечуючи цей естетичний напрям, водночас хотілось би зауважити, що мистецтво театру, будучи демократичним за своєю природою, не може займатись обслуговуванням мистецьких інтересів лише якоїсь окремої частини глядацького залу, навіть тоді, коли ця частина заповнена такими поважними особами, як представники театрознавчої думки. Таким чином, говорячи, що театр – це гра, ми практично нічого не говоримо. Зміст виразу розкривається лише тоді, коли ми вдаємося до спроб визначення засад, правил і умов цієї гри. Одна справа, коли йдеться про елементарну підміну відомого імператива «сделайте нам красиво» на «зробіть так, щоб було цікаво, як у дитинстві, коли ми гралась». Але ж може бути й інша акторська гра, яка відбувається зовсім на інших засадах. І не тому тільки, що часом це гра, як сказав поет, на розрив аорти. Головна умова іншої гри звучить інакше: ти знаєш, що те, що я робитиму, неправда, але я зроблю це так, що ти повіриш, що це найбільша у світі правда і будеш плакати-сміятись-сумувати, хоча з самого початку знаєш, що це неправда. У цьому основний зміст наших ігор. Кажу наших, маючи на увазі тих, кому цікава жива людина на сцені чи на екрані.

Із прикрістю доводиться констатувати, що останні два десятиліття в питаннях тренінгу панує чи не абсолютна анархія. Зрозуміти логіку використання багатьох вправ у більшості випадків неможливо через її відсутність. Так склалося, що за цей час мені випало побачити велику кількість театральних шкіл, які були представлені на трьох міжнародних студентських фестивалях «Подіум» у Росії, кількох міжнародних акторських майстернях під егідою Міжнародного інституту театру (МІТ) у Румунії, Всесвітньому фестивалі театральних шкіл на Філіппінах, Міжнародному фестивалі актора в Неаполі. Після перегляду тренінгів багатьох театральних шкіл складалося враження, що ця територія акторської професії чи не суцільно захоплена, як би це сказати делікатніше, шаманами від педагогіки. Студентам, наприклад, ставлять таке завдання: вас охопило щось («кнечто») і ви цьому віддаєтесь. Отримавши таке завдання логічно було б поцікавитись, а якщо щось не охоплює і що з ним робити, якщо воно таке неслухняне; чому раптом це щось саме у цю мить має мною зацікавитись, з чієї ініціативи воно з'являється,

і потім – в якій спосіб воно дасть про себе знати, що вже охопило. Але ті студенти такими питаннями не переймалися. Постать викладача у них більш поважна, ніж це характерно для наших студентів. Якщо сказано викладачем, що охопило, то повинно охоплювати. І от уже за якусь хвилину здригаються наші добрі знайомці-студенти, з якими ми встигли потоваришувати, у конвульсіях, хриплячи і валяючись на підлозі.

Публікації, присвячені тренінгу, подеколи прикро вражають несподіваними, м'яко кажучи, рекомендаціями. Наприклад, така цілком серйозна пропозиція: автор радить (звичайно ж, щоб краще засвоїти ази акторського мистецтва) потягати себе за вухо. Вказано й, в яку сторону тягати і скільки разів це треба зробити. Стосовно подібних пропозицій К. Станіславський колись писав: «Це жахливо, це одурювання, це вбивство таланту. „Караул!“ – хочеться закричати мені, як це трапляється при жахові»⁵. Зауважу, що подібних бездумних вказівок у численних рекомендаціях буквально сотні. Від них, як кажуть, нікому не холодно і не жарко. Видатний український театральний педагог Леонід Артемович Олійник з притаманною йому виключною толерантністю дипломатично зауважував у таких випадках, що шкоди такі вправи не завдадуть, але й користь від них вельми сумнівна.

Однак на сьогоднішній день анархія в питаннях тренінгу не така вже й безпечна, як те може здатись. За певних обставин вона цілком здатна становити загрозу фізичному здоров'ю молоді в буквальному розумінні слова. Ці слова – не перебільшення. Небезпека знаходиться зовсім поруч. Особливо маючи на увазі стан здоров'я у нинішнього покоління студентів.

Аби не бути голослівним, наведу кілька прикладів. Для участі у роботі акторських майстерень у м.Сіная (Румунія) кафедрою театру МІТ було запрошено режисера і викладача з Греції. За участі студентів з різних країн він повинен був попрацювати над постановкою «Медеї». На першу зустріч із ним прийшли всі учасники майстерень.

Режисер оголосив, що розпочинатиме роботу з тренінгу і робитиме так надалі. Звертаючись до викладачів, просить жодним словом не втручатись у його роботу. Всі мовчки погоджуються. Розпочинається тренінг. Наш грецький режисер пропонує студентам бігти на сцені по колу. Студенти виконують. Минає кілька хвилин – біг триває, минає десять хвилин – студенти біжать, пройшло півгодини – студенти продовжують міряти кола. Цим вони займалися і через годину. Нарешті їм дозволили зупинитись. Попадавши, вони одразу ж отримали від режисера якісь завдання на зміну фізики свого тіла. Режисер пояснює, що він спеціально виснажував студентів фізично, щоб позбавити їх організм фізичної сили і вийти у такий спосіб до підсвідомості кожного з учасників. Мовляв, у стомленої людини немає сил для блокування свідомістю і ми прямою дорогою виходимо на підсвідомість. Що тут сказати? Станіславський життя поклав на те, щоб віднайти потаємні шляхи до порога підсвідомості актора (тільки до порога!), а тут, виявляється, треба побігати до виснаження – і підсвідомість у твоєму розпорядженні. Твори! Тільки от сил і бажання на те вже не залишалось.

Оскільки такі експерименти здались мені вкрай небезпечними для здоров'я студентів, які щойно завершили виснажливий навчальний рік, то після першого

ж такого тренінгу наші студенти у подальшій роботі грецького режисера участі не брали. Додам, що ми були не єдиними, хто не зацікавився перегонами за підсвідомістю.

Зрештою, настав день, коли наш грецький режисер повинен був показати роботу “Медея”. На жаль, побачити її довелось не повністю, оскільки дійство розпочиналось у жіночому туалеті. Попри усю повагу до творчості Евріпіда, не вважав за можливе саме там виявляти інтерес до його творчості. Те ж, що відбувалось за межами туалету, було просякнuto лише одним – бажанням епатувати. Актори ходили по стільцях у глядацькій залі, ризиковано спускались з балкону в партер, обмазували обличчя перед дзеркалами тощо. Однак, що йому (режисерові) Медея, що він їй – так і залишилось незрозумілим.

Або інший приклад на підтвердження небезпечності анархії в питаннях тренінгу. Заходжу в аудиторію, де займаються першокурсники. Під наглядом викладачів іде робота. Двоє студентів відверто не атлетичної статури з чималими зусиллями тримають колоду, яку ще треба мати силу щоб втримати, а в цей час на ній намагається не втратити рівновагу їхня однокурсниця. Всі вірять, що йде серйозна робота – тренінг. І нікому не спадає на думку, що власне акторський тренінг тут ще й не починався. Але вже була у наявності, по суті, як це не здається несподіваним, злочинна справа. Тому що законом заборонено так фізично завантажувати сімнадцятилітніх юнаків.

Закінчується перший семестр – найбільш активний період звернення до тренінгу. Наступний семестр у більшості випадків починається роботою над драматургічним матеріалом. І виявляється, що студенти до цієї роботи абсолютно не готові. Вони не треновані в умінні вийти на сцену в певних обставинах, не треновані бути уважними до когось чи чогось, виправдовуючи сприйняття вимислом уяви, не вміють існувати в події, з якою прийшли, у них блокована при підключенні вимислу сфера сприйняття, вони не чують партнера і, відповідно, на нього не відгукуються, вони зовсім не треновані в особливостях поведінки зі словом, в оцінці несподіванок в умовах вимислу, в умінні виправдовувати послідовний ланцюжок заданих дій, не мають уявлення про внутрішні механізми перетворення вторинного у первинне тощо. Зрештою, саме органічне існування в площині вимислу власної творчої уяви для них terra incognita. Усе через те, що зі студентами мали справу і з тренінгом взагалі. Той тренінг, яким вони займалися, не розвивав у них навички, необхідні для подальшої роботи, яка повністю зосереджена в площині творчого вимислу. Вони тренували взагалі уяву, взагалі увагу, а не працювали над розвитком сценічної уваги і сценічної уяви. Оскільки сценічна уява, зокрема, має одну унікальну здатність, а саме: пронизувати все ваше єство і дозволяти (водночас і змушувати) органічно існувати в площині художнього вимислу. Сценічна уява обов’язково проникає в ту частину вашої свідомості, де знаходяться мотиви і потреби діючої особи. Власне, саме ця здатність сценічної уяви якісно відрізняє її від розуміння слова «уява». Отож, хоч вважалося, що тренінгом займалися, але насправді це були **заняття із тренінгу взагалі. А взагалі, як відомо, – лайливе слово в акторській термінології. Зміст професійного навчання власне в тому й полягає, щоб навчити студента нічого не робити на сцені взагалі.**

Різноголосося в питаннях тренінгу, яке реально склалось у нашій театральній школі, актуалізує потребу пошуку шляхів до методичної конкретності. Найбільш логічним у цій ситуації виглядає уважне знайомство з першоджерелом акторського тренінгу, тобто зі спадщиною автора ідеї тренінгу К.С. Станіславського.

Одразу звертає на себе увагу, що у масиві літератури з питань практичної і теоретичної спадщини К.Станіславського, фактично відсутнє окреме дослідження його напрацювань у питаннях, яким він збирався присвятити одну з п'яти книжок із системи. Складається враження, що теоретична думка, констатувавши відсутність такої книжки в автора системи, цим, власне кажучи, і обмежилась. Але особистість Станіславського тим і грандіозна, що навіть те, що пересічній людині здавалось би грандіозним відкриттям усього життя, для нього залишалось лише начерком до майбутньої роботи. Це й не дозволяло йому вважати запропоновані ним вправи (а це чимала кількість) достатніми. Однак звернемо увагу на те, що обсяг залишених ним рукописів значно перевищує обсяг тих публікацій інших авторів, якими самовпевнено намагаються заповнити «прогалини» системи Станіславського. Та справа, зрештою, навіть не в обсязі. Рукописи Станіславського у більшості випадків носять конспективний характер. Інколи одним-двома словами позначені величезні розділи тренажної роботи. На підтвердження цього наведу лише один короткий фрагмент.

«Етюди на характерність:

1. Всі – тварини.
2. Всі – французи, англійці і т.д.
3. Всі – квіти на клумбі.
4. Всі – птахи.
5. Всі – статуї, наприклад, в античному музеї»⁶.

У цьому короткому переліку фактично зазначено п'ять цілком самостійних і величезних за обсягом напрямків тренажної роботи. Напрямок, якими до сьогодні послуговується сценічна педагогіка. Хоча, здавалось би, для їх визначення використано трохи більше десяти слів. А разом з тим, скільки прекрасних акторів зростало на етюдах з життя тварин і птахів, рослин і одухотворених ляльок і статуй.

Для визначення ж кількості запропонованих Станіславським вправ доведеться користуватися чотиризначним числом. Зверну увагу, що на окремо взятому акторському курсі, як правило, використовується не більше 150 вправ. Здавалося б, бери і користуйся. Та обирається дещо інший шлях. Нехтуючи колосальним досвідом і авторитетом автора ідеї тренінгу, перевага віддається іншим пропозиціям. Це давня акторська хвороба – покладати надію на появу нового авторитета, який, як сподіваються, запропонує чудодійний рецепт досягнення загального визнання. На посаді цих нових авторитетів за останні півстоліття побували вже і Бертольд Брехт, і Михайло Чехов, і Єжи Гротовський, і Пітер Брук. Нині цілком очевидний інтерес до праць Н.Демидова та окремих публікацій представників санкт-петербурзької сценічної педагогіки.

Заради справедливості зазначимо, що сценічна педагогіка все ж послуговується певною частиною вправ, запропонованих (хай лише пунктирно, як ідея) Станіславським. Послуговується, щоправда, не завжди усвідомлюючи їх авторство.

Такими, приміром, є вправи на виправдання пози, на зміну ставлення до предметів, на оцінку подій тощо.

Однак не можна не помітити й іншого. Сценічна педагогіка у масі своїй проходить повз принципи положення тренінгу, на яких неодноразово наполягав Станіславський. Аналіз матеріалів його теоретичної спадщини дозволяє зробити висновок, що автором ідеї акторського тренінгу вважались необхідними такі його основні напрямки: перший – розвиток окремих складових акторського апарату (тут слід говорити про сценічну уяву, сценічну увагу, почуття правди і віри, почуття темпу і ритму, елементи спілкування тощо); другий – виконання заданих, добре відомих за повсякденним життям фізичних дій у найрізноманітніших запропонованих обставинах. Іншими словами, можна говорити про відпрацювання під час тренінгу механізму внутрішнього виправдання, розвиток здатності існувати в площині художнього вимислу. Третій напрямок – робота над типовими елементами сценічної дії у різних запропонованих обставинах. Типовими є такі, що повторюються у будь-якій виставі. (Увійти, стояти, ходити тощо). Тут і входи, і існування в події, і особливості взаємодії, сприйняття, оцінка подій. Четвертий – практичне оволодіння внутрішньою технікою перетворення вторинного у первинне (відсутність володіння цим механізмом, як відомо, стала поштовхом до початку роботи над системою в цілому).

Якщо спробувати більш лаконічно визначити напрямки роботи в тренінгу, то, мабуть, маємо право говорити, що основними, за Станіславським, є розвиток акторського апарату і постановка свідомої психотехніки. Якщо ж вдатися до ще більшої лаконізації, то все обмежиться трьома словами – акторський апарат і психотехніка.

Так це уявляв Станіславський. Більше того, ним були визначені принципові засади проведення тренажної роботи. Причому вказані неодноразово і цілком однозначно. Проте, як це не дивно, вони жодного разу не згадуються у публікаціях його численних «помічників». Тим цікавіше про них нагадати. Дозволю собі навести декілька висловлювань Станіславського.

«На самому початку Аркадій Миколайович (прообраз Станіславського. – Ю.В.) удовольняється найпростішими і елементарними фізичними завданнями, які добре знайомі нам за життєвим досвідом і за попередніми вправами... При цьому кожне з отриманих найпростіших завдань повинне оживлятися вимислом, котрий би їх виправдовував. Цей процес, як завжди, здійснюється з всюдисущим магічним “якби”»⁷.

А ось більш категорична вимога: «Кожна секунда, кожен натяк на рух і дію повинні бути виправданими»⁸. Здавалось би, абсолютна однозначність (навіть від натяку на рух чи дію Станіславський вимагає виправдання), між тим практика проведення тренінгу в навчальних закладах рясніє фізкультурною механічністю, ігноруючи настанову автора ідеї тренінгу. А за Станіславським, навіть елементарне роздивляння якогось предмета зобов'язує «визначити, для чого, тобто за яким внутрішнім мотивом... роздивляється об'єкт. Іншими словами, потрібне внутрішнє завдання і якість “якби”, що виправдовувало б його»⁹. Зверну увагу, що і цього разу авторство курсиву належить Станіславському. Настільки

він вважав їх важливими для тих, хто буде опановувати особливості проведення тренажної роботи.

Питання обов'язкового залучення до тренажу творчої уяви не було для Станіславського лише методичною декларацією. За твердженнями тих, хто був свідком його педагогічної роботи, він, не дотримуючись суворої послідовності при тренуванні окремих елементів сценічної дії, комбінуючи їх кожного разу в різних сполученнях, неодмінно повертався до центрального питання – про дію¹⁰.

Отож, акторський тренінг, за Станіславським, повинен базуватися на двох фундаментальних положеннях. Неодмінний перехід у площину художнього вислову – це перше. І друге – дійова спрямованість сценічного існування.

Уміння правдиво виконувати прості, добре відомі у житті фізичні дії в найрізноманітніших обставинах Станіславський вважав тими гами, в яких актор повинен вправлятися щоденно. У процесі такого тренінгу опановується навичка правдиво існувати у різних обставинах, а це і є основною професійною навичкою актора. Без неї професійного актора не існує. В основі навички – свідоме володіння механізмом внутрішнього виправдання різноманітних запропонованих обставин. Забезпечення працездатності цього механізму – головне призначення акторського тренінгу за Станіславським.

У тих, хто читатиме ці сторінки, природно може виникнути запитання: чи не пропонує автор узяти на озброєння гасло «назад до Станіславського»? Якби таке запитання справді пролунало, то, відповідаючи на нього, насамперед не погодився б із визначенням «місцезнаходження» Станіславського. Він, переконаний, аж ніяк не позаду. Принаймні, доки залишаються непрочитаними його незавершені рукописи, у нас немає морального права ставити питання саме так.

По-друге, говорив би про те, що вдумливе знайомство із залишеним нам у спадок не означає відмову від його критичного осмислення. Зокрема, мені здається досить спірною упевненість К.Станіславського, що актори, на відміну від представників інших творчих професій, тренінгом не займаються, удосконаленням свого апарату і набуттям професійних навичок не опікуються. На мою думку, більшість акторів об'єктивно постійно займається тренінгом, щоправда здебільшого не усвідомлюючи цього. Просто їм про це ніхто не говорив, натомість вони повсякчас чують нарікання на відсутність регулярної тренінгової роботи. А оскільки вид акторського тренінгу, про який ідеться, надзвичайно наближений до життя, то акторам просто не спадало на думку, що в такій досить звичній формі вони об'єктивно займаються тренажем свого психофізичного апарату. Щоб зрозуміти, що мається на увазі, звернемо увагу на особливості поведінки акторів у повсякденні. Зробивши це, ми не зможемо не помітити їх довготривалої вірності двом доволі специфічним формам спілкування. Йдеться про знаменитий жанр акторських байок і не менш знамениті акторські розіграші. За умови неупередженого і уважного підходу до, зокрема, акторських байок, ми побачимо, що вони фактично виконують функцію тренування актора в одній із визначальних акторських якостей – впливовості (рос. – заразительности). До того ж, щоб зацікавити слухачів своєю розповіддю, актор повинен вірно вловити спосіб мислення, зовнішню характерність своїх героїв, особливість їх мови, пластики, темпоритму тощо. Отож це ще й справа на спостережливість, харак-

терність, на здатність до перевтілення. Стосовно ж акторських розіграшів, то тут чимало підстав вважати їх своєрідним тренуванням фантазії, уяви, почуття правди і віри, почуття гумору. Наявність останнього пов'язана ще з одним суто акторським варіантом тренінгу. Маю на увазі знамениті акторські капустаки, які, окрім почуття гумору, вимагають ще й пошуку зерна характеру, здатності до спостереження, до гострої і несподіваної форми. До речі, першим почав займатись капустаками ніхто інший, як геніальний Михайло Семенович Щепкін. Саме завдяки йому, як вважають, у російському театральному і, відповідно, в українському лексиконі з'явилося слово «капустик». Відомо, що після вистав М.Щепкін запрошував до себе на вечерю чимало гостей, для котрих спеціально готувався капустакий пиріг. Він був не зовсім звичайний. У нього запікались різні дрібнички-сюрпризи, які дозволяли за столом разом посміятись над тими чи іншими рисами вдачі присутніх. Але ж їх (ці риси) треба було спершу спостерегти, а потім ще й придумати, в який спосіб на них натякнути. От вам і тренаж творчого апарату. Нагадаємо також, що Станіславський теж займався капустаками, беручи в них безпосередню участь разом з В.І.Немировичем-Данченком.

Також лише в контексті тренінгової тематики можна зрозуміти приклад з життя одного з провідних акторів МХАТу часів Станіславського – Івана Михайловича Москвіна. Головну акторську здатність – здатність до перевтілення – він тренував у досить дивний (якщо не сказати шокуючий) як для обивателя спосіб. Відомо, що в цехах Художнього театру він замовив маленьку труну, з якою їздив у возі по Москві, оплакуючи начебто втрачену дитину. Люди співчували, розстроювались, плакали, жаліли його, не здогадуючись, що насправді «нещасний батько» у такий незвичайний спосіб, реалізуючи акторську потребу до перевтілення, тренує здатність бути правдивим в умовах вимислу.

Таким чином, акторство об'єктивно вже вторувало тренінгову стежину, на що, так мені здається, свого часу не звернув уваги Станіславський. Однак фіксація неусвідомлених тренінгових занять нашого акторства зовсім не означає заклик до відмови від професійного тренінгу на постійній основі, у корисності чого нас так довго намагаються переконати своїми роботами, зокрема, західні актори.

Знайомлячись із матеріалами Станіславського з тренінгу, розумієш, що цілий ряд запропонованих ним тем відійшов у минуле і не може слугувати сучасному акторству. Одразу, правда, зазначу, що не становить ніякої складності відшукати теми, добре знайомі за повсякденним життям, нашими акторами і студентами.

І все ж у принципових питаннях тренінгу Станіславський абсолютно має рацію. Висунута ним модель акторського тренінгу відповідає особливостям проведення тренувань представниками найрізноманітніших професій, у тому числі і творчих. Адже будь-який тренінг займається насамперед двома речами: розвитком цілком конкретних здібностей і якостей, необхідних для успішного заняття певною професійною діяльністю, і напрацюванням легкості у виконанні типових для цього роду діяльності завдань. На цьому, повторюю, стоїть будь-який тренінг у будь-якому виді діяльності. Станіславський, неухильно дотримуючись класичної моделі тренінгу, буде його на фундаментальних поняттях акторської професії – уяві та дії. Дія в умовах вимислу – це основа акторського мистецтва, головний зміст професії актора. Отож там, де не тренується навичка

органічного існування у вимислі, там немає підстав говорити власне про акторський тренінг. Якщо ж його так називають, то, скоріше за все, йдеться або про нерозуміння основ професії, або, хай мені вибачиться, про елементарне запудрювання мозку. Тренінг поза участю сценічної уяви і сценічної дії може бути пластичним тренінгом, голосовим, танцювальним, загальнофізичним, спортивним, ритмічним, ще якимось, але не суто акторським. Акторський тренінг без участі уяви і дії можна порівняти з тренінгом спринтера, який увесь час сидить на стільці, чи тренінгом вокаліста, який не утворює ніяких звуків, чи тренінгом художника без використання кольору. Ось чому так категорично звучить вимога Станіславського до тренінгу. «При всіх без винятку вправах проводити їх через контроль почуття правди; уяву – через виправдання»¹¹. С.Гротовський, якому належить одне з найсерйозніших досліджень проблем тренінгу, абсолютно у цьому Станіславського підтримував, стверджуючи: «У тому виді праці, котрий відрізняється від репетицій, треба зіткнути актора з тим, що є творчим зерном»¹². Незаперечний авторитет у галузі тренінгу Михайло Чехов також наполягав: «При виконанні будь-якої фізичної вправи насамперед треба мати на увазі саме психологічний його аспект: хай наше тіло сповниться психологічними цінностями, буде наскрізь пронизано ними. Усі засоби підключення психіки – розвиток нашої уяви чи, наприклад, використання психологічного жесту – перетворюють фізичні вправи у психофізичні. Ось на цю, психологічну, сторону наших вправ я і хочу звернути особливу увагу. Вона завжди повинна бути сутністю, смислом кожної вправи»¹³.

Дотримуючись певних принципів положень тренажної роботи, водночас слід чітко усвідомлювати: **універсального акторського тренінгу не існує**. Так само як не існує універсального драматичного театру. Щоправда, якщо дивитись на проблему акторського тренінгу надто широко, то, мусимо визнати, що кожна мить свідомого існування актора в повсякденні може розглядатись як одна з форм універсального акторського тренінгу. Щоразу нові життєві обставини, безперечно, збагачують актора і поглиблюють його уявлення про світ і людей. У подальшому за умови органічної творчої роботи це обов'язково позначиться на його творчості. Видатний режисер Андрій Михайлович Лобанов дорогою до театру (короткою і незмінною) завжди встигав побачити стільки нового і цікавого, що це вражало його колег. Згодом спостережене ледь помітними штрихами перетворювалось у напрочуд достовірний режисерсько-акторський текст його постановок.

І все ж змістова складова тренінгу безпосередньо пов'язана з характером тих завдань, які акторові належить вирішувати на сценічному майданчику. Зрозуміло, що там, де всі завдання актора в роботі над драматургією зводяться до вимоги точного відтворення показу режисера, там якщо й потрібен тренінг, то хіба що такий, який шліфує здатність до копіювання. Про розвиток творчого начала тут говорити не доводиться. Там, де режисер, працюючи з актором, використовує всього лише чотири-п'ять внутрішніх дій, там Станіславський зі своєю пропозицією використовувати для тренінгу вісімдесят(!) внутрішніх дій буде зайвим. Там, де з боку викладача прочитується відверте нерозуміння природи сценічної дії, там, власне, і тренінгу ніякого не потрібно.

Тому висловлювання на зразок «от наш тренінг кращий за ваш тренінг» не можна сприймати як серйозні. Кожен **тренінг має готувати актора до виконання тих завдань, які випливають з особливостей мистецького напрямку конкретного театру.** Стосовно сценічної педагогіки, то спершу належить визначитись, акторів якої школи ви готуєте, які вміння для них є найсуттєвішими, і лише тоді визначатись зі змістом тренінгу.

Попри усю важливість змістового наповнення тренінгу необхідно також бути свідомим, що заняття тренінгом само по собі не означає досягнення його завдань. Оскільки за великим рахунком справа не в тих вправах, які ти робиш, а в тому, які зауваження ти отримуєш у процесі їх виконання і як ти з ними справляєшся. Тому, коли говорять «ми теж робимо цю вправу», це не означає, що насправді саме це і відбувається. На підтвердження цього хочу послатися на досвід виконання у різних акторських майстернях однієї відомої вправи. Суть її така: студент адресує слово «ти» одному з чотирьох-п'яти однокурсників, які стоять до нього спиною на певній відстані. Доводилось бачити, як студенти, промовляючи задане «ти», роблять це настільки кволо і безадресно, що одразу ж виникає запитання, а в чому, власне, сенс цієї вправи. Адже від такого «ти» нікому, як мовиться, не холодно і не жарко. Таке виконання ніяким вмінням студента не збагатить. Інша справа, коли студент якийсь момент концентрує в собі енергію бажання встановити контакт з необхідним йому партнером, а потім з усією накопиченою енергією посилає йому в спину задане «ти». У цьому випадку *розумієш*: студент оволодіває навичкою концентрувати в собі енергію для подальшої дії, оволодіває навичкою перетворення коротенького слова у засіб впливу на партнера, навичкою перетворення слова у слово-дію, слово-вчинок. Якби при цьому у нього був би ще й вимисел, для чого він звертається саме до цього партнера, то можна було б говорити про методичну вивіреність роботи над вправою. Отож, повторюю, **важливі не вправи як такі, а ті зауваження, які отримує студент при їх виконанні і те, наскільки точно і вичерпно він їх усуває.** Зрозуміло, що за такого розуміння визначальною постаттю акторського тренажу стає постать того, хто його проводить.

На превеликий жаль, часто-густо мистецькі керівники акторських майстерень практично повністю доручають проведення тренажної роботи своїм молодим і, будемо відверті, не завжди досвідченим помічникам. Звичайно, якщо тренувальні вправи носять механічний характер, то не так уже й важливо, хто їх проводитиме. Те саме можна сказати і про проведення різноманітних ігор. Роль організатора веселого дозвілля дійсно не дуже пасує керівникові курсу. Але якщо тренаж будувати на тих принципових засадах, про які йшлося вище, то переконаний – роль художнього керівника у цьому разі повинна бути провідною. Адже саме в перший рік навчання, що знають всі причетні до сценічної педагогіки, повинні закладатись основи школи, здійснюється налагодження головного механізму акторської психотехніки – механізму внутрішнього виправдання запропонованих обставин. Не засвоєний перший курс позначається на роботі актора впродовж усього творчого життя. Підвалини мистецтва жити на сцені, а не грати, значною мірою закладаються саме на першому курсі у процесі тренажної роботи. Власне, головним критерієм визначення акторського професіоналізму найчастіше стає наявність

чи відсутність у актора першого курсу. То чи можна передовіряти цю виключної складності і тонкості роботу на тих, хто ще не до кінця розкрив для себе (і це природно) поняття «внутрішня акторська техніка». Не випадково і **ступінь професіоналізму викладача з майстерності актора визначається мірою володіння методикою викладання на першому курсі**. Там, де цього немає, відсутні підстави говорити про володіння професією викладача майстерності актора. Не може бути викладача майстерності актора, який не володіє методикою першого курсу. Він може бути більш-менш цікавим репетитором чи постановником, але аж ніяк не викладачем. Оскільки викладач ставить техніку, а репетитор і постановник ставлять уривок чи виставу. Уривок чи вистава – речі швидкоминучі. Техніка актора – його пожиттєве надбання.

Ну і, нарешті, теза остання. Навіть за умови відмінних результатів **робота над тренінгом не може бути самоціллю і не містить рис самодостатності**. Ніякої самостійної творчої цінності він не становить. Тренінг не додає таланту. Він не є мистецтвом, так само як і не є панацеєю.

Фраза «ми займаємося тренінгом» не тотожна фразі «ми поставили хорошу виставу» чи «ти добре зіграв роль». «Займатись» – ще не означає чогось досягти. Помилково вірити у самодостатність вправ. Таких вправ не існує, як би не запевняли нас у зворотному ті, хто охоче береться за проведення майстеркласів з невідомими йому акторами, не обтяжуючи себе думками про те, які ж вправи потрібні саме цим митцям. Адже, якщо бути методично послідовним, а отже, і дотримуватись принципу індивідуального підходу до формування акторської особистості, то мусимо визнати, що кожне тренінгове заняття передбачає орієнтацію на удосконалення акторського апарату конкретної творчої індивідуальності, іншими словами, різним акторам потрібні різні вправи. Те, що актуально для одного, зовсім не потрібно іншому. Змістова наповненість тренінгу не може не враховувати особливостей акторських індивідуальностей, з якими належить працювати. А для цього індивідуальності потрібно вивчати, знати, повсякденно відстежувати процес їх розвитку. Коли ж тренінгові екзерциси пропонує людина, яка не має жодного уявлення про тих, з ким доведеться працювати, то, за великим рахунком, говорити про серйозність таких занять не доводиться. Подивившись на роботу таких гастролерів із проведення майстеркласів і стає очевидним, що проводить їх ніякий не майстер, а вже про клас годі й говорити. Отож **акторський тренінг за своєю природою повинен бути справою глибоко індивідуальною**.

Переконаний, що нам слід розмежовувати власне акторський тренінг від тих тренінгів, де їх автори, прочитавши декілька книжок з психіатрії чи психології, у якості нового слова-одкровення пропонують вправи, якими послуговується психіатрія для лікування різноманітних неврозів, психозів і стресів. Наївне ж за своєю природою молоде акторство при цьому ще й захоплено подивовується: «Ти дивись, як цікаво, у нас нічим схожим на тренінгах не займались». Насправді ж з ними намагаються займатись (причому непрофесійно!) тим, чим займаються лікарі з душевнохворими.

Переконаний також, що надмірна схильність до душевного трепету при словах «східна філософія», «індійські йоги» тощо теж не здатна збагатити наш тренінго-

вий арсенал. У принциповому плані у нас не може бути потреб у тренінгах, які спираються на запозичення у тих цивілізацій, які ніколи не цікавились глибоко інтимними установками індивідуальності, де питання про особистість, її неповторну природу ніколи навіть не стояло. А в цьому ж головний сенс акторського мистецтва нашої культурної традиції.

¹ Цит. за: **Кристи Г.В.** Воспитание актера школы Станиславского. – М.: И, 1968. – С.93.

² **Гротовський Є.** Театр. Ритуал. Перформер. – Львів, 1999. – С. 76.

³ **Кудрявцева Н., Гузик В.** Комплексний психофізичний тренінг. К.: ДАКККіМ. – С.32.

⁴ **Гротовський Є.** Театр. Ритуал. Перформер. – Львів, 1999. – С.76–77.

⁵ **Станиславський К.С.** Из записных книжек: В 2 т. – М., 1986. – Т. 1. – С. 209 – 210.

⁶ **Станиславський К.С.** Собр. соч.: В 8 т. – М.: Искусство, 1955. – Т. 3. – С. 404.

⁷ Там само. – С. 391.

⁸ Там само. – С. 392.

⁹ Там само. – С. 385.

¹⁰ Там само. – С. 502.

¹¹ Там само. – С. 503.

¹² **Гротовський Є.** Театр. Ритуал. Перформер. – Львів, 1999. – С. 79.

¹³ **Чехов А.П.** Литературное наследие: В 2 т. – М.: Искусство, 1986. – Т. 2. – С. 385.

Леонід ОСТРОПОЛЬСЬКИЙ

ПРО МЕТОД: «ЗАЗОР І ТРИ „Я”»: ВЗАЄМОДІЯ МІЖ ОСОБИСТІСТЮ АКТОРА ТА ПЕРСОНАЖЕМ

У статті висвітлено психологічні проблеми техніки актора.

The article opens pshycological problems of actors technic.

Розвиток сучасного театру, зміна його естетики та системи образів потребують нових методологічних засобів існування актора на сцені. Провідні майстри театру, спираючись на досвід минулих методичних надбань Станіславського, Вахтангова, Курбаса, Мейерхольда, Брехта, Гротовського та свою сценічну практику, відчули, що потрібен зовсім інший рівень свідомого існування актора на сцені, аніж це потребували вистави раніше.

У сучасному театрі значно збільшилась кількість кіл та об'єктів уваги, також неймовірно зросла міра інтенсивності змін самих об'єктів уваги. Темп вистави став стрімкішим, а ритм – джазовим та рокенрольним.

Про свідоме підкорення бурхливих та могутніх почуттів і пристрастей, які вирують у душі актора-персонажа, а також керування ними, завжди дбали майстри сцени. Цікавий у цьому сенсі твір стародавнього майстра японського театру Но Дзеамі Мотокіє «Предание о цветке стиля (фуси кадэн), или предание о цветке (кадэнсе)»¹. Одним з головних методів і шляхів відтворення правдивого та яскравого образу на сцені майстер вважає ясну *свідомість*: «...із не закаламученою свідомістю і чистим серцем опуститися в самі глибини образу і досягти таким шляхом сутнісної вірогідності (рінентеки сіндзюцю)»².

У моєму теоретичному дослідженні «Зазор і три „я”» пропонується новий метод свідомо-вольового керування актором своєю грою та емоційною і дійовою сферою свідомості його персонажа у цей час.

На сцені актор сприймає відразу два життя: дійсне і уявне. Дійсне – це сприйняття *моєю* особистістю всіх запропонованих обставин театральної Гри і всіх подій Гри у даному часі. Я стежу, отут і зараз за реакцією публіки на Гру, за сценографічним рухом декорації, за рухом шумів, музики, і, головне, за життям мого персонажа у всьому цьому русі.

Уявне життя, яким я, актор, одночасно живу – це життя мого персонажа в запропонованих обставинах і подіях п'єси. Отут і зараз.

Актор твердо знає, що його переживання, його життя на сцені – це гра, мистецтво, а не реальність. Така його *свідомість* під час гри.

На сцену вийшов я – актор, але це вже не зовсім я, це – *персонаж* п'єси, тобто я, але в таких небувалих для мене обставинах, з такими невластивими мені якостями і проявами, що начебто я – це вже і не я. У мені виявляються властивості,

хоч і далекі від мене, але настільки збільшені і гарячі, що я стаю зовсім іншою людиною. Одні психологічні риси мого характеру, світогляду, властивості моєї особистості затушовуються, а інші, не властиві мені, збільшуються і домінують у процесі репетицій чи гри на сцені.

Граючи сьогодні Хлестакова, я реаую на всі події і запропоновані обставини п'єси зовсім не так, якби я був тільки самим собою. І почуття, і думки, і вчинки мої виходять тепер з логіки персонажу. Але контроль над собою і над *Грою* я не повинен втрачати і не втрачаю. Я свідомо веду гру. Інакше я – божевільний, і якщо буду грати Отелло, то задушу свою партнерку насправді, адже так вимагає правда пристрастей мого життя.

Виходить, що я живу на сцені двома життями відразу. В уявному житті персонажа я занурююсь у його події з повною віддачею, я живу всіма його пристрастями так, що тепер це мої пристрасті, і це я, я!, а не якийсь там інший, сприймаю всі події вигаданого життя. *У той же час* я, як творець і керівник свого персонажа, живу управлінням і стеженням за персонажем, якого граю, спираючись на критерії своєї художньої моделі (задуму) і реакцію глядача.

У «Я» актора наявні *одночасно* три кола уваги на три шари запропонованих обставин: великий, середній і малий. Актор повинен майстерно переключатися, з різною глибиною проникнення, то в одне коло уваги (шар запропонованих обставин), то в інше.

Михайло Чехов порівнював три «Я», що живуть в акторі одночасно, з трьома «Я» скрипалі:

1. «Я» актора-митця, яке слідує за впливом своєї гри на глядача і усім ходом вистави.

2. «Я» професіонала-ремісника, яке слідує за проживанням і дією тіла та голосу свого персонажа-образу на сцені.

3. «Я» персонажа-образу, яке безпосередньо слідує за подіями у самій п'єсі та реагує на них.

У статті «Загадка творчості» Чехов пише: «Причина всіх бід театральних – в акторі. Він уперто не хоче зважати на істину, відому усім іншим митцям, крім актора. <...> Що мислить скрипаль, наприклад, у творчому процесі? Він мислить *три* речі в ньому: „Я”, „мій інструмент”, „музична річ переді мною”. Актор у своїй творчості мислить *дві* речі: „Я” і „моя роль”. У цьому „Я” в хаосі злило незнання свого інструмента, що може бути *відділеним* від „Я”, і незнання „Я” як того, хто повинен би *володіти інструментом*. Як *чужого*, я повинен вчитися споглядати себе і бачити тіло своє, як *чуже*, як *інструмент*. <...> Хай він (актор) *слухає* голос свій зі сторони, і тоді він пізнає його, і ним опанує; хай він уважно *дивиться* зі сторони на себе, і він опанує свої рухи; хай вимовляє (і слухає) слово, як музику, – він навчить себе говорити. Хай полюбить не тіло своє, а *рух*, який він здійснює за допомогою тіла... Це пробудить у актора здібність грати *все всім тілом*»³.

У момент гри в актора існує багатопланова, багаторівнева психологія. Відбувається постійне перескакування із шару в шар, з одного рівня на інший, безупинний, по ходу гри, аналіз ролі, самого себе в ролі, та паралельно ще і підсвідомий чуттєвий аналіз поведіння, самопочуття, захоплення чи не захоплення глядача у залі. *Своєрідне мерехтіння* трьох «Я» актора.

Далі М.Чехов пише: «У момент натхнення творча індивідуальність актора скидає з себе окупи тіла. Актор усвідомлює в собі цілковите самовладання. Цей творчий дух, творче „Я”, отримавши волю, стає спостерігачем, глядачем і свідком своєї гри на сцені. Актор-художник має можливість спостерігати свою власну гру! Він жадібно стежить за нею тисячею очей. Граючи, він одночасно знаходиться і за кулісами, і в залі, і в оркестрі, і на балконі – скрізь. Його творче «Я» вільно спостерігає свій витвір»⁴.

Глибочинь проникнення в кожне коло, *міра* злиття з персонажем, *час* злиття, *час* переключення з кола на коло, *ритм* переключення в одиницю часу і *швидкість* (темп) переключення складають ігровий психологічний *ззор* між «Я» – виконавцем і створеним персонажем (образом).

Ігровий ззор між актором і його образом дає органічну можливість постійного контролю над своїм персонажем, над його «психологічним простором», мірою наповнення емоціями образу. Актор має можливість варіювати мірою ззору між собою і персонажем при мистецькій необхідності.

І ще одне твердження М.Чехова: «Не вірте акторам, коли вони говорять, начебто в момент натхнення вони забувають усе на світі і не знають, що роблять: можуть зламати меблі, задушити партнера і т.ін. Вони знімають із себе відповідальність за свої дії, тому що на них „зійшло натхнення”. Ні, це не натхнення. Це сліпа одержимість. Це небезпечний, хворобливий стан. Це шлях до істерії, до нервового зриву. Щире натхнення – це шлях до волі, і він краще ніж будь-коли усвідомлює і *контролює* свої дії. Щире натхнення – це шлях до волі, до морального піднесення, до духовного очищення, до збагачення своєї душі і душі глядача цінностями сугубо духовного порядку»⁵.

Чому зараз, на початку ХХІ століття, методологія ззору знаходить активне застосування у провідних режисерів світу? Цього вимагає новітня драматургічна техніка сучасних драматургів. Сьогодні чистих за жанром п'єс і спектаклів майже не залишилося. За законом театру, саме зміна драматургічної техніки і стилістики рухає театральний процес. У свій час поява драматургії Ібсена та Чехова потребувала створення новітньої режисерської технології, а також зміни акторської техніки.

Сьогодні під могутнім впливом сучасної естетики і технології кінематографіа, телебачення, реклами, коміксів, музичних відеокліпів та під впливом художників від контркультури створюється драматургія нової драматургічної техніки з наступними елементами: поепізодний, різко монтажний принцип безперервності дії. У кожному епізоді (ланці) такої драматургії дія починається відразу з кульмінації, а зав'язка і розвиток дії залишаються «за кадром».

Епізод дуже часто обривається. Не доходить до розв'язки, свідомо залишаючи глядача у невідомості, провокуючи у нього спалах уяви і підсвідомості, спалах інтуїції. Мейерхольд, монтуючи і скорочуючи тексти п'єс для своїх сценічних композицій, свідомо «дірявив» їх.

Нелінійне оповідання (гра з часом у п'єсі); гра з побутовим часом (ретроспекції, флешбеки, перескакування в майбутнє і минуле історії, а також вихід за межі історії); гра з умовним часом (часом підсвідомості, вічності; гра за межею часу, зупинений час).

Таким чином вибудовується своєрідна драматургія синтезу побутового, умовного і сценічного часу. Це сплав (різного ступеня органічності) багатожанрових структур драматургії і різних видів театру. Наприклад: сплав (монтаж, композиція) психологічного театру і театру удавання, оповідального театру і містеріального, «медитативного»; театру потоків свідомості і підсвідомості, стрибків свідомості. Потік свідомості може складати всю п'єсу чи входити в п'єсу як елемент багатоструктурної драматургії.

Для того, щоб грати таку сучасну драматургію, потрібен синтетичний актор, який володіє не тільки вокалом, сучасним танком, пантомімою, різними театральними школами, але і – обов'язково! – особливою здатністю, особливою технікою переключення з діалогу на дію співом або танком, переключення з однієї театральної школи на іншу, тобто володіти *технікою зозору*, взаємодією між особистістю актора та його персонажем.

Учень і помічник К.С.Станіславського Н.В.Демидов зазначав:

«В описаних тут етюдах багато чого збігається зі звичайними вправами, які застосовуються в театральних школах. Відмінність полягає в особливому методі проведення їх викладачем: у тому, що ми назвали „задаванням” тексту, у мимовільності реакції та її вільності, спонтанності, нарешті, в особливих шляхах до творчого переживання і перевтілення. Як же здійснюється перевтілення у цих етюдах?

1. Переведення на себе.

Після задавання собі тексту і після того, як його „викинули з голови”, актор „пускає себе” на вільну реакцію, на те, що в нього само собою робиться, здається, відчувається. *У нього!* Адже він залишається сам собою. Ніяких вимог бути тією чи іншою „дійовою особою” немає. Після етюду викладач його запитує: „А що вам хотілося?.. А що ви помітили в партнері?.. А хто він вам?.. А чому ж утримали себе, якщо вам хотілося?” і т. Ін. Усі питання наводять на те, що „Я” актора, яке бачить, відчуває, міркує, це „Я” увесь час тут, і увесь час не тільки бере участь, але і є ведучим зернятком у творчому процесі.

2. Зрушення до перевтілення.

Одночасно з цим відбувається і процес художнього перевтілення.

Обстановка заняття, викладач, однокурсники, що оточують актора, партнер – усе це змушує виконавця приготуватися до того, що він зараз почне творити на сцені, до творчості. Усім цим він уже «зрушить» з того, що він – тільки особисто він. Він – вже і актор.

Після того як він проговорив наданий йому текст (щоб запам'ятати його) і вислухав текст партнера, „зрушення” пішло ще далі. Актор не заважає цьому зрушенню, як не заважає він нічому, що в ньому відбувається, – ні думкам, ні почуттям, ні діям.

І ось від тексту, від партнера, від свого самопочуття і від усього іншого в актора виникають спочатку якісь натяки на нові уявні обставини, що оточують його в цьому етюді, а потім і самі обставини його нового життя, яке створилося в його уяві.

Разом із появою обставин виникає і нове для актора самовідчуття: він відчуває себе якимсь іншим. Обставини і його нове уявне життя „переробили” його.

І тепер, даючи хід усім своїм фізичним рухам, відчуттям, емоціям (адже він нічому не заважає, на усе вільно „пускає себе”), актор сприймає ці свої прояви як

прояви свого нового „Я”, і в такому разі вони служать йому підтвердженням того, що його нове життя вже почалося.

Підбадьорений, він віддається йому все сміливіше. Ось так в акторі відбувається процес перевтілення.

3. Єдність особистого „Я” актора і „образу”, який виникає.

Але, почувавши себе кимось іншим, він, актор, анітрохи не втрачає і свого особистого „Я”. Ця єдність особистості актора й образу дійової особи є неодмінною умовою творчого життя на сцені. <...>

От як це „зрушення” відбувається в психіці актора.

Все починається із сприйняття навколишніх дійсних і конкретних фактів життя, але під впливом завдання та від того, що в актора на мить зупиняється критика і контроль, – відбувається „зрушення”: справжні реальні речі і люди наділяються ще й уявними властивостями і проявами, а справжнє життя змішується з уявним. У цьому „зрушенні” – вся справа. „Зрушення” триває одну мить: актор сприйняв – і в ту ж мить відбулася реакція (страшно, неспокійно та ін.). В одну мить уявне стало дійсністю і захопило актора: щось „здалося”, щось „уявилося”. Тепер справа тільки в тому, щоб не лякатися цього „зрушення”, а віддатися йому. Підтримка режисера саме і допомагає утвердитися в цьому новому стані. Але, як би чітко не „уявилося”, я, актор, відчуваю десь у глибині своєї свідомості, що все це нереально: війна, бомбардування. Страшно... а насправді нічого цього ж немає. І тим охочіше, не ризикуючи нічим, я кидаюся в оці уявні хвилювання. На одну мить і навіть з десятих секунд я можу зовсім забутись і начебто цілком віддатися цьому новому, що уявилося у моєму уявному світі. А він зі своєї сторони впливає на мене так, що і я все більше і більше ставав людиною цього уявного світу. Однак, віддаючись цьому новому життю, я в той же час не втрачаю здатності стежити за собою.

При поверховому спостереженні все це здається якимось роздвоєнням свідомості: одна частина живе одним життям, інша стежить за нею і керує нею. Або якимось роздвоєнням нашого буття – ми живемо відразу двома життями: одне – уявне, інше – справжнє, яке спостерігає за першим. <...>

Однак для процесу творчого переживання актора це одночасне сумісне життя двох, неначе зовсім далеких один від одного проявів його складного акторського „Я”: з одного боку, звичайного, особистого, повсякденного „Я”, а з іншого – творчо створеної особистості, з її якостями, здібностями і всім її життям. Саме це сумісне життя і співіснування двох „Я” безумовно обов’язкове.

І тепер, коли ми знаємо, що для творчого процесу неминуче це двоїсте життя, то відразу багато питань вирішуються самі собою»⁶.

А ось дуже цікавий приклад М.А.Чехова, де він пише про постановку «Дванадцятої ночі» В.Шекспіра: «Достоїнство Шекспіра в тому, що він бере найкрайніші і найгостріші переживання і розкриває їх з такою майстерністю, що і актора майже силою змушує бути віртуозом. Шекспір вимагає від актора швидкої зміни сильних і суперечливих емоцій, максимальної яскравості фарб і глибокої духовної виразності. Саме ці вимоги розвивають акторську майстерність. <...>

„Дванадцята ніч” – одна з найяскравіших шекспірівських комедій. Гумор у ній доведений до крайності. У цьому гуморі специфічна для Шекспіра „брутальність” злита з особливою його витонченістю. У цій п’єсі буквально все можливо визна-

чити словом „танцювальність”. Так і потрібно її грати – і у фізичному, і в духовному сенсі треба танцювати цей твір.

До сказаного про цю комедію можу ще додати, що всі образи і ситуації вирішені тут Шекспіром аж ніяк не в реальному плані. Кожен персонаж «Дванадцятій ночі» живе своєю фантазією. Сер Тобі взагалі дивиться на життя як на гру. Тому він грає життя, а не живе ним всерйоз. Протилежний йому образ – Мальволіо... Він теж живе не реальним життям, а фантазією. Мотив *життя-гри* – основа нашої інтерпретації... Тому наша режисура прагне будувати інтерпретацію на русі: рухливість у щирих станах, рухливість у грі акторів і у декораціях. Така динамічність повинна створити на сцені атмосферу життя-гри. У «Дванадцятій ночі» глядач повинен залишатися осторонь від сценічних переживань. Він має бути об’єктивним спостерігачем – спостерігати збоку, як живуть, сміються, веселяться, люблять дійові особи на сцені. Умовно кажучи, «Гамлет» – це вистава, що йде в темі, а «Дванадцята ніч» повинна йти *поруч з темою чи над темою*⁷.

У сучасній російській п’єсі 2003 р. «Валентинов день» І. Вирипасва, поставлений мною у 2004 році в Національному театрі російської драми ім. Лесі Українки, є одночасні дуже короткі епізоди, де три персонажі ведуть перехресні діалоги у моменти найгостріших кульмінацій конфліктів, і в різних часових і просторових шарах:

«Сцена 2. Прості слова минулого століття.

Йде сніг. Дві жінки похилого віку сидять за столом (дія відбувається у 2012 році. – Л.О.). Перед ними (у 1972 році. – Л.О.) на садовій лаві сидить Валентин – молодий хлопець вісімнадцяти років. Йому зимно. Він чекає.

ВАЛЕНТИНА. От коли мені було вісімнадцять років, я взяла та й познайомилася з однією молодою людиною... Це дуже давно було – у минулому столітті.

(Підходить до Валентина, сідає поруч, мерзне).

Валить сніг минулого століття.

ВАЛЕНТИН. Змерзла? Що ж ти? Йди сюди!

ВАЛЕНТИНА (у зал). Зараз я буду вимовляти слова минулого століття. (Валентинові.) Валечка, милий мій...

КАТЕРИНА (сильно випивши, про щось своє). А я навіть і дотепер знаю, як треба любити.

Валю, ти де? Куди пропала?

ВАЛЕНТИНА. Я в минулому столітті.»⁸.

«Сцена 7. Басейн „Христа-Спасителя”.

Двадцятилітні Катя і Валентин йдуть по вулиці.

КАТЕРИНА. Так дивно, буквально дев’ять днів тому я була у Владивостоці...

ВАЛЕНТИН. А я, уявляєш, у басейні купався...

ВАЛЕНТИНА. Хто ж у басейні топиться, дурнику?

Саме собою зрозуміло, що Катя не чує діалогу Валентини і Валентина.

До того ж їхній діалог відбувся немовби не насправді, а всередині Валентина, там, де звичайно і відбуваються такі діалоги. Тому Катя, думаючи, що її слухають, стала розповідати про те, як вона купалася у ставку...»⁹.

А ось приклад з теорії і практики А.Васильєва:

“Я вийшов із школи психологічного реалізму. І разом з цією школою, виткану творчою душею Станіславського, придбав творче занепокоєння. Оскільки сутніс-

то самої школи є процес, то школа ця ніколи не може скам'яніти – не дай Боже скам'яніє, процес припиниться. Тому в середині школи, у середині цієї техніки процесу я відкрив іншу техніку, техніку не психологічного театру, або ігрового. Власне кажучи, це була вже не система Станіславського, а деконструкція системи Станіславського. Таким чином, пройшовши досить довгий шлях, я опанував дві техніки. Одна техніка – для того, щоб спостерігати життя, яким воно є, а інша – для того, щоб входити в життя, як воно є саме по собі! І, володіючи двома системами, я практично отримав можливість прочитувати тексти на величезному історичному і духовному відрізку. До того, як у нашій свідомості з'явилася матеріалістична домінанта, вона була, зрозуміло, іншою, і цієї іншій свідомості властиві були й інші підходи до текстів і втілення їх. Практично я помітив, що будь-який діалогічний текст, від початку епохи Просвіти, яка уходить у середину історії, здатний бути відкритим. Методологія надійна, давно і вперто користуюся нею і викладаю своїм учням, акторам театру. Саме впевненість у практиці народжувала можливість і бажання створити «Вищу школу драматичного мистецтва» з метою передачі цих знань. Тому що це єдина теорія театру, розділена на два поля, вона дає можливість зрозуміти те, що робив Станіславський, і те, що робив Мейєрхольд. Психологічні структури будуються за правилами прямої перспективи. Від початку до кінця. А в ігрових структурах дії будуються за правилами зворотної перспективи, від кінця до початку. Застосування прямої перспективи в живому матеріалі актора є сутністю методики психологічної школи і є практикою театру психологічного реалізму, де центром будь-якого процесу і світобудови є людина¹⁰.

Про те, яку треба мати творчу волю та ясну свідомість, розповідає акторка Валерія Древіль, яка брала участь у виставі А.Васильєва за п'єсою Х.Мюллера «Медея. Матеріал»:

«При роботі над виставою „Медея. Матеріал” ми почали з того, що взагалі не торкалися тексту протягом півтора місяця. Васильєв попросив мене працювати одну, щоб поєднати разом матеріал міфа, щоб загубитися в ньому і вивчити текст. Це було тривале і повільне наближення до суті. Текст був чудовий, але в нього ще потрібно було вникнути, щоб зрозуміти внутрішній зміст. Мова тут рвана, синкопована. Надалі я стала зустрічатися з Васильєвим регулярно. Вже довгий час усе відбувається так, що репетиції з ним виявляються зовсім не схожі на репетиції режисера, який йде назустріч актору; о ні, усе зовсім навпаки. Необхідно цілком мобілізуватися, щоб зуміти щось прийняти. Потрібно приходити до нього з підготовленими запитаннями. Адже саме завдяки запитанням актора Васильєв розуміє, в якій точці шляху перебуває актор у своєму дослідженні тексту.

Під час цієї спільної роботи я зрозуміла, що найважливіші речі виявляються саме в словах-зв'язках, у поєднанні слів. Усі ці «у нього», «його», «але» можуть цілком змінити зміст. Від цього починала паморочитися голова. Я раптом помітила, наскільки переклад уже сам по собі є постановкою, грою.

Після того як я зуміла вникнути в цей ліс, ми перейшли до конкретної роботи над текстом. Вона тривала тиждень, не більше. Дуже авторитарним чином Васильєв указав мені, як розставити в тексті акценти, яким має бути його ритм. Я заново відкрила для себе роботу, все раптом стало для мене більш очевидним. Однак анітрохи не легшим. Так відбувається навіть сьогодні. Щоразу, коли я беруся за „Медею.

Матеріал”, мені потрібно, щоб Васильєв знову супроводжував мене цим шляхом... Стосовно ритму, ми йдемо упоперек французької мови, де наголос завжди падає на останній склад. <...> Мені важко пояснити це, оскільки сама я переживаю все це в реальності, на практиці. Васильєв переносить наголос з останнього складу на перший. Це створює напруження у всій глибині тексту, це дуже схоже на наслідок взаємної любові. Завдяки цьому можливі всі паузи, уповільнення й обриви, причому структура фрази не руйнується. Усе йде так, ніби ми в’язали спицями.

У цій роботі Васильєв показав мені буквально все, слово за словом. Однак такий розклад не може залишатися чисто формальним. Необхідно з’єднати все це зі змістом. Ми маємо справу із серцевим ритмом: варто збитися – і ти починаєш задихатися. Потрібно одночасно виконувати його вимоги і жити на сцені. Я помітила, що кожного разу, коли я перестаю впізнавати свою власну мову (природно, французьку. – *Прим. пер.*), цю її знамениту музикальність, я відчуваю, що нарешті опинилася саме там, де потрібно. Це таке відчуття, що одночасно і спантеличує, і залишається чимось зовсім міцним»¹¹.

Ще один приклад свідомого використання методики ззору наводить Алла Демидова: «Я стала думати: що відбувається, коли добре граєш? Переплетення „ти-образ” і „ти-глядач” зі сторони» постійно роздвоюється і переплітається знову. Гра вдається, коли ти дуже сконцентрований і коли тобі ніщо не заважає. <...>

І от я стала самостійно розбивати роль на думки-образи, на бачення. Особливо у віршах. Коли читаєш, ритм повинен жити в тобі підсвідомо, а ти маєш бачити „живі” картинки. Вони виникають усередині, але ти повинен їх „відокремити” для глядача і бачити їх у кінці зали. Потім я стала ці картинки «відокремлювати» у ролях, зрештою зрозуміла, що їх треба переводити на образи, а після – на колір. І навіть перевірила це з вченими: якщо перекладати текст ролі на колір і абстрактні образи – виникає найсильніша енергія. <...>

Я розділяла залу на три частини. Права від сцени частина зали для мене була жовтогарячою. Це – дитинство. А як образ – то як квітучий сад чи троянда, яка розквітає, чи колосся, що сходить. Але все це – жовтогарячого кольору. І коли я говорила „О моє дитинство...”, я завжди говорила тільки у праву сторону і брала звідтіля енергію.

Коли я вимовляла „Ось там покійна мама йде...”, це була в мене середина, білого кольору. Білий – колір смерті (і королівська жалоба, до речі, біла). Там у мене особливого образу не було, просто біле сяйво.

А ліва сторона зали – там у мене спочатку виникав образ болота, драговини, потім він перетворився просто в чорний колір, що засмоктує. І це було „Гриша мій, мій хлопчик... потонує...” – я уявляла, що не в ріці, а в болоті, і як він чіплявся руками... Тобто спочатку я переводила слова на образ, а потім просто на колір.

І от коли я стала так, із внутрішньою, але дуже щільною партитурою думок-образів і кольорових переходів, читати монолог, вчені сказали: „От-от. Тепер ви даєте енергію”.

І тоді я зрозуміла, що текст будь-якої ролі треба переводити на думки-образи...»¹².

Тепер звернемо увагу на сучасну нову драму. Англійський драматург Мартін Крімп отримав у 1993 році премію Джона Вайтінга. У 1997-му – особливо цінну

у світі театру нагороду – посаду драматурга при театрі «Роял Корт» у Лондоні, визнаної кузні сучасної драматургії. Незвичайні театральні ідеї і ходи драматурга привертають увагу.

У п'єсі 2004 року «Замах на її життя» є підзаголовок: «Шістнадцять сценаріїв для театру». Це театральні зрізи життєвих ситуацій, узятих в удаваному довільному порядку і неспішно зв'язаних разом. Вони начебто незалежні один від одного, але, представлені разом, створюють відчуття єдиного світу, де безроздільно, але не абсолютно, панують сила і страх.

Це не перша п'єса Крімпа, що мала значний успіх у Лондоні, інших європейських столицях і в Нью-Йорку. Про неї знавці відгукуються як про захопливий і сміливий експеримент зі створення драми нового типу. У ній немає сюжету в традиційному розумінні, немає персонажів, що викликали б співчуття у глядача. Очевидно, що драматург навмисно не надає можливості глядачеві глибоко зануритися в жанр п'єси. Тут діє (чи, точніше, не діє, оскільки на сцені не з'являється) персонаж на ім'я Ганна (чи Аня, чи Анні). Залежно від того, які персонажі в певний момент присутні на сцені, Ганна або є героїнею кіносценарію, або непосидючою молодою (а можливо, літньою) жінкою, що подорожує по світу з великою дорожньою валізою. У сумці може виявитися бомба – її приймають за терористку. Можливо, у сумці каміння, позаяк вона, можливо, збирається утопитися. А, можливо, Ганна – це машина? Комусь вона може здатися машиною або картинкою, складеною з безлічі дрібних цяточок. Можливо, вона мати, яка убила своє дитя, розчленувала труп і склала частини тіла у два пластикові пакети? Нарешті, можливо, Ганна – це просто назва нової моделі італійського автомобіля? В одній зі сцен молодий актор слухає у навушниках італійську автомобільну рекламу і перекладає її на англійську.

У наступних сценах виникають нові ситуації, і їхні учасники абсолютно твердо знають, хто така Ганна. Хоча їхні уявлення про неї різко розрізняються, у них не виникає і тіні сумніву у своїй правоті. Драматург, мабуть, і домагався такого своєрідного «ефекту Расьомона» (фільм Акіро Куросави). Він хотів спантеличити глядача, змусити його задуматися, наскільки правильно ми можемо оцінювати ситуації, зрозуміти, хто дійсно сказав чи зробив щось, і як було насправді. Дійсно, хто може знати, що він розуміється на життєвих справах? П'єса – це крижана гора, глядач намагається піднятися на неї, ухопитися за нерівності, але постійно зісковзує.

Тільки набагато пізніше глядач зауважує малочутливі подряпини, отримані від глибоко захованих сатиричних шипів, які ранять все більше, і більше, і більше. Це метафора, яка ілюструє пізнання людського характеру! А автор розвертає цю метафору в драму чи чорну комедію, однак сюжетна структура (точніше, її відсутність) і непрозорість персонажів роблять сценічне втілення п'єси нелегким завданням.

Актор як людська особистість за природою свого ремесла проживає, зображує, надягає так багато театральних образів і личин, що, здається, він не має і не повинен мати свою власну яскраву особистість. Оскільки це заважатиме створювати образ зовсім іншої людини, у кожній іншій ролі актор знову гратиме самого себе. Однак насправді, маючи духовно порожню, дрібну особистість, акторові нічим грати, тобто немає чим наповнювати роль. Особливо роль класичного репертуару,

що потребує гігантського духовного й інтелектуального збагачення. Роль, за принципами театру переживання, необхідно наповнювати своєю особистою, а не чужою духовністю. І чим цікавіша, глибша особистість актора, чим різноманітніший і цікавіший його внутрішній багаж, тим сильніший його творчий потенціал. Як влучно написав поет: «Душа об'язана трудиться и день, и ночь, и день, и ночь».¹³

Турбота актора про розширення і наповнення свого творчого потенціалу (за допомогою спостереження, аналізу навколишнього життя, накопичення почуттів, осмислення результатів спостережень) повинна тривати все життя. Так само необхідно безупинно поповнювати свої знання в галузі літератури, живопису, кіно, музики... Уся ця робота актора над удосконаленням своєї особистості значно підвищує його творчі можливості і техніку його акторської майстерності.

Іншою найважливішою частиною роботи актора над собою є специфічний акторський тренінг. К.С.Станіславський стверджував, що співакам необхідні вокалізи, танцюристам – екзерсиси, а сценічним артистам – тренінг і муштра за вказівками «системи». Він вважав найважливішим завданням тренінгу виховання «слухняних» психічних навичок й умінь, пов'язаних з увагою, уявою і фантазією, з емоційною пам'яттю, яка б миттєво реагувала, з переключенням уваги з одного кола уваги на інше, з умінням актора працювати у швидкому темпі і складному ритмі.

За С. Гіппіусом, який викладав у тоді ще Ленінградському державному інституті театру, музики та кінематографії, тренінг має дві основні цілі:

1. Розвиває й удосконалює пластичність нервової системи і дозволяє свідомо відтворювати на сцені роботу механізмів життєвої дії – сприйняття подій, реакції на події і переключення з одного на інше, як це властиво людині в житті.

2. Допомогає відшліфувати, зробити гнучким і яскравим психофізичний «інструмент» учня, розкрити його природні можливості і піддати їх планомірній обробці, розширити «коефіцієнт корисної дії» всіх потрібних наявних можливостей, заглушити і ліквідувати непотрібні і, нарешті, створити ті, яких бракує, наскільки це можливо.

Обидві цілі тренінгу зливаються воедино, адже кожна з них виконується на основі іншої»¹⁴.

В аспекті «взаємодії особистості актора і персонажа» навчально-методичний посібник С.Гіппіуса є цінною збіркою методики акторського тренінгу і конкретних вправ.

«Зрушення» («ззор») від себе до образу і природа двоїстого існування актора в процесі його втілення докладно досліджується у підручнику М.В.Демидова «Искусство жить на сцене». У цьому підручнику подано вправи і найдокладніші пояснення про їх практичне використання. На жаль, в українській театральнопедagogічній практиці досвід і методика цього прямого учня Станіславського не використовується. Тим часом московські театральні школи П.Фоменко, А.Васильєва, М.Захарова і пітерські майстерні В.Фільштинського і Л.Додіна активно спираються на метод М.Демидова та М.Чехова при навчанні акторів і в практиці репетиційного процесу.

Безумовно, дуже корисно неупереджено і критично досліджувати рух творчих методик і практик А.Васильєва при взаємодії актора і персонажа в його

«Школі драматичного мистецтва». Інформація про його школу і метод широко представлена в російській театральній пресі від початку діяльності режисера до сьогодні.

Другий том літературної спадщини М.Чехова містить конкретні методологічні вправи акторського тренінгу мистецької волі, яка керує образом ролі. Разом з працями К.Станіславського другий том М.Чехова має бути настільною книгою актора для щоденної роботи над собою.

Неосвічений та інтелектуально негнучкий актор ніколи не зможе працювати у кращих театральних виставах ХХІ століття. Він не зможе *свідомо* керувати грою свого персонажа в різних ігрових площинах, в умовах азору, навіть якщо він біологічно обдарований. І, навпаки, Євген Миронов, Інга Оболдіна (у виставах Пітера Штайна), Богдан Ступка (у виставах Сергія Данченка і Петра Фокіна), Алла Демидова і Наталя Коляканова (у виставах Анатолія Васильєва), Давид Бабаєв, Борис Вознюк, Валерія Заклунна, Тетяна Назарова, Дмитро Савченко (у виставах Михайла Резніковича), актори Льва Додіна, Петра Фоменка, Ками Гінкаса – винятково інтелектуальні й освічені актори, що продовжують роботу над собою і над своєю акторською технікою щодня.

Марія Кнебель дуже точно узагальнила головний зміст акторської праці: «Отже, постійна, нескінченна, часом болісна праця, без якої безглуздо чекати нахнення; праця, поза якою актор перетворюється в дилетанта, а здібності, надані йому від природи, затихають; праця як зміст життя митця. Така основна думка усього, що написано Чеховим про акторську майстерність, думка, яка має своїм джерелом принципи тієї російської театральної школи, вихованцем якої був Чехов».¹⁵

¹ Дзеами Мотокиє. Предание о цветке стилия (фуси кадэн), или предание о цветке (кадэнсе) / Пер. со старояп., исследование и комментарий Н.Г.Анариной. – М.: Искусство, 1989.

² Там само. – С.85. – Тут і далі усі цитати з російських видань переклав автор статті.

³ Чехов М. Загадка творчества // Чехов М. Об искусстве актера. Литературное наследие в 2 т. – М., 1986. – Т.2. – С. 83–84.

⁴ Там само. – С. 323–324.

⁵ Там само. – С. 324.

⁶ Демидов Н. Про творческое перевоплощение в этюде // Демидов Н. Искусство жить на сцене. – М., 1965. – С.138–139, 339.

⁷ Чехов М. Загадка творчества // Чехов М. Об искусстве актера. Литературное наследие в 2 т. – М., 1986. – Т.2. – С.135–136.

⁸ Вырыпаев И. Валентинов день // Современная драматургия. – 2003. – №1. – С.6–7.

⁹ Там само. – С.12–13.

¹⁰ Васильев А. Марсианские хроники / Из разговоров с Павлом Гельманом 28 апреля 2002 года // Театральная жизнь. – 2003. – №7. – С.6.

¹¹ Тибода Ж.-П. Дремель раскрывается в «Медее» // Театральная жизнь.–2003. . – №7. –С.18–19.

¹² Демидова А. Бегущая строка памяти. – М., 2003. – С. 381–382.

¹³ Заболоцкий Н.. Не позволяй душе лениться // Столбцы и поэмы. Стихотворения. – М., 1989. – С.300.

¹⁴ Гиппиус С. Гимнастика чувств. – М., 1967. – С.50.

¹⁵ Кнебель М. Михаил Чехов об актерском искусстве // Чехов М. Об искусстве актера. Литературное наследие в 2 т. – М.,1986. – Т.2. – С.31.

Любов ПІДЛІСНА

ВІД ТВОРЧОЇ УЯВИ ДО СЛОВЕСНОЇ ДІЄВОСТІ

Продукт творчої уяви актора – це зорові, слухові образи, які випливають з життєвого досвіду та фантазії виконавця через конкретні асоціації. І чим яскравішими вони будуть, тим переконливішим буде виконавець і тим активніше він буде впливати на глядачів. Навчити студента говорити не для вуха глядача, а для ока – ось це є головним завданням педагога зі сценічної мови, і це є лейтмотивом статті.

A product of creative imagination of actor is visual, auditory offenses which swim out from vital experience and fantasy of performer through concrete associations. And than brighter they will be, the more convincing will be a performer and the more active he will influence on an audience. To teach a student to talk not for the ears of spectator, but for eyes - here it is main task of teacher from a stage language, and it is the leit-motif of the article.

Мова – унікальний засіб спілкування. Якби на хвилину уявити, що ми з якихось причин позбулися можливості говорити, а заодно і писати, то сталася б катастрофа. Одначе в життєвій коловерті людина настільки зжилася з можливістю передавати інформацію за допомогою мови, що сприймає це, як належне, як те, що дається від народження і до останнього подиху, а тому не переймається питанням, чому вона в кожній конкретній ситуації говорить саме так, а не інакше, користується інтонаціями, які доречні саме за певних обставин, вживає слова і вибудовує з них фрази, які можуть вплинути на співрозмовника чи групу людей. За цією, на перший погляд, мовною спонтанністю стоять дуже конкретні процеси – те, що ми спостерігаємо в житті, сприймається нами через органи зору, слуху, нюху, дотику – нервові центри, що належать до першої сигнальної системи (за І.П.Павловим), які, подразнюючись, дають поштовх до включення в роботу другої сигнальної системи, яка реагує на ці подразники словом. Відбувається своєрідне трансформування чуттєвого сприйняття у мовний еквівалент. Тому за тривалий час розвитку людства встановився дуже тісний зв'язок між думкою (сприйняттям) і словом. Зв'язок цей повинен зберігатись і в словесній дієвості на сцені, у кіно, на телебаченні. «Коли артист занурюється в душу... слів, фраз, думок, – він веде мене за собою в глибокі схованки твору поета і своєї власної душі. Коли він яскраво забарвлює звуком і окреслює інтонацією те, чим живе всередині, він змушує мене бачити внутрішнім зором ті образи і картинки, про які говорять слова мови і які створює його творча уява»¹. На жаль, не раз доводилося бачити несамовиті корчі акторів, які «викладаються» на всі 100 %, а глядач ніяк не реагує, іноді й драгується від того, що бачить і чує. Можна говорити про невдячність, некомпе-

тентність, дилетантизм глядачів? Його вини в тому немає. Проблема в непрофесійності актора, який нахапався штампів і вирішив, що він зможе обдурити публіку, а це неможливо – душа глядача не сприймає ніякої фальші і миттєво вирізняє її. К.С.Станіславський у своїй педагогічній практиці багато уваги приділяв слову на сцені і в своїй знаменитій системі вказував на це. Він ніколи не відокремлював зовнішню техніку від внутрішньої, бо зовнішній прояв глибоких думок і найпрекрасніших почуттів може бути спотвореним через неможливість донести їх до глядачів. Можна досконало володіти дикцією, але якщо «чужий» текст не став близьким і зрозумілим, не схвилював виконавця, не викликав бурі емоцій у його душі, то не варто займатися акторською професією. Чим же відрізняються творці від «нетворців»? Перш за все яскравою творчою уявою. Актор має повністю зануритися в уявний, вигаданий автором, світ і почувати себе там, як у реальному житті. Адже проблеми, конфлікти, які існували споконвіку, мають однакову природу, змінюються лише умови, в яких вони зароджуються, і час накладає свій відбиток. Завжди існувала боротьба між добром і злом, любов'ю і ненавистю, користолобством і жертовністю. Природа цих почуттів зрозуміла і нам всім, тому не варто нічого вигадувати.

У сучасному театрі все частіше з'являються вистави, де майже немає декорацій. Актору «сховатися» ні за що. Тому на перший план виходить інтелектуальна напруженість думки, особливий стиль мислення, сприйняття і реакції на всі події. У нових сучасних театральних формах повинні бути і нові сучасні характери, хоча діють у типових життєвих зіткненнях, помножених на глибину і небайдужість самої людини.

В основі природи будь-якого мистецтва повинна бути дієвість, що народжується із зіткнень ідей та вчинків, носіями яких є люди. І тут чи не найголовнішу роль відіграє слово. Слушно говорять, що словом можна возвеличити, а можна і знищити. Словесна дієвість повинна витіснити з театрів порожнє слововимовляння. Слово не може бути самоціллю – воно має стати вагомою частиною психофізичного процесу.

Що ж таке «словесна дієвість» і як навчитися акторові впливати словом? Значення слів різноманітне, але в кожному випадку прояв індивідуальний, притаманний лише конкретній людині, яка знаходиться в певних обставинах. Необхідно чітко розрізнити значення слів (їх загальноприйняте трактування) і смисл, який ми в нього вкладаємо, тобто, дієву основу, що визначається метою. Ознайомлення з текстом починається з простого – усвідомлення значення слів, трактування яких у подальшій роботі приводить до необхідності використання підтексту з метою донесення власного бачення і сприйняття подій. Починати аналізувати текст потрібно з чіткого окреслення логіки думки, що зумовлює наступні конкретні дії. Від цього залежить, які слова є ключовими, де будуть доречними паузи і яким темпоритмічним малюнком скористатись. Існує творча аксіома, без якої не можна обійтися жодному митцеві в роботі над твором – обов'язковий відеоряд подій, конкретне (справжнє) ставлення до того, що відбувається (власна позиція виконавця) і словесний вплив (прояв ставлення, спрямований на зміну позиції партнера). Кожне слово (в даному випадку те, що написано автором) малює в нашій уяві конкретні образи чи предмети, які взаємодіють і змінюють один одного, а це зна-

ходить прояв у вчинках, поведінці персонажів та в їхній мові. Але сприйняти все це розмаїття лише розумом означає спинитися на півдорозі до розкриття смислу подій. Це зазвичай є завданням театрознавців. Актору ж потрібно йти далі – взяти вантаж творчої вигадки, зріднитися з нею, а потім переконливо донести до глядачів всі думки, що виникли під впливом конфліктних ситуацій, і зробити публіку своїм союзником. Важлива роль відводиться інтонації. Мовна інтонація – це дієва, творчо необхідна звукова форма вираження сутності. Той, хто володіє багатую виразною інтонацією, здатний зробити зримим, відчутним, видимим все, про що говорить. Саме через інтонацію до слухачів підтекст. «Суть творчості в підтексті. Без нього слову нічого робити на сцені. У момент творчості слова – від автора, підтекст – від актора... Артист повинен створювати музику свого почуття на текст п'єси і навчитися співати цю музику почуття словами ролі. Коли ми чуємо мелодію живої душі, лише тоді вповні зможемо як належне оцінити і красу тексту, і те, що він у собі приховує»². Важливо вказати на зв'язок, який встановлюється між автором тексту та виконавцем (тим, хто «оживляє» цей текст). У житті кожна людина практично не припиняє думати. Ці думки іноді залишаються внутрішніми монологами, наповненими яскравими баченнями. Автор же ці бачення переносить на папір, у результаті чого на світ з'являються оповідання, повісті, романи, п'єси. Отже, автор проходить шлях від мовчазних, уявних монологів і діалогів, яскраво побачених подій та конфліктів між людьми до оформлення всього цього у завершений літературний чи драматургічний твір. Коли ж над твором починає працювати виконавець, то відбувається зворотний процес: інформація, яку одержує виконавець через слова авторського тексту, повинна викликати в уяві виконавця зорові образи, у роботу включається емоційна сфера, викликаючи конкретні думки, які трансформуються у виразне ставлення виконавця до персонажів та їхніх вчинків, а отже, через дієве слово впливає на глядачів. Якщо ж виконавець непрофесійно пройде цей етап, то його інтонації будуть формально-технічними, слова недієвими, і вплив на глядачів зведеться до нульової позначки. Небайдужість виконавця до авторських думок повинна викликати відповідну виконавську реакцію і спонукати до народження відповідної інтонації, яка має нашоухнути глядачів на цілком конкретне сприйняття думок, що закладені автором у твір. Якщо ж виконавець зробить протилежний акцент і буде переконливим у своїй позиції, глядач теж змінить своє сприйняття твору. Виконавське трактування образів і подій – то є велика сила, здатна творити людину або руйнувати її. Актор-особистість – це ніби гіпнозизер, який, впливаючи на підсвідомість, формує світогляд людини.

А зараз розглянемо деякі етапи роботи виконавця над текстом. 1-й етап – це аналіз змісту та ідейної сутності твору. Інакше кажучи, першочерговим завданням виконавця є визначення того, про що написаний твір, його теми. Для цього необхідно осмислити всі факти, події, конфлікти, проаналізувати психологію героїв, їх характери, під впливом чого вони формувались і змінювались. Виходячи з цієї інформації, виконавець займає чітку позицію щодо героїв та їхніх вчинків, того надзавдання, творчої мети, заради якої він має намір винести твір на суд глядачів.

2-й етап – дійовий аналіз структури твору, який повинен привести до народження виконавського задуму. Цей етап не менш важливий, ніж перший, бо він ставить за мету визначення ідеї твору.

3-й етап – це момент втілення в живій словесній дії творчого задуму через пошук і відбір виразових засобів, відштовхуючись від наскрізної лінії образних бачень і виконавського ставлення. Всі ці пошуки завершуються виступом перед аудиторією, де виконавцеві надається можливість перевірити, наскільки точно і плідно він попрацював над твором, чи все є зрозумілим, наскільки змогли поєднатися думка зі словом, чи доречними є ті чи інші виразові засоби і чи скрізь слово впливає на глядачів.

Хочеться зосередити увагу на такому терміні, як надзавдання. У автора та виконавця корені надзавдання спільні – це головний рушійний фактор, який стимулює творчу думку, її активний прояв, це і кінцева мета – виразити наболіле, це бажання реалізувати свої прагнення вдосконалювати світ, це і прояв творчої позиції автора та виконавця, хоча й різними засобами. Для втілення надзавдання необхідно вибудувати чітку наскрізну лінію словесної дієвості. Аналізуючи дійову структуру твору, варто скласти план розповіді, тобто композиційно вибудувати хронологію подій, спрямовану на відтворення в уяві глядачів життєвого розвитку подій від зав'язки до кульмінації та розв'язки. Надзавдання та наскрізна дія мобілізують внутрішні ресурси виконавця, його словесну активність та дієвість. Вибудувати перспективу розповіді та втілити її на практиці можна за умови, коли виконавець з головою занурився в композицію твору, створив яскравий відеоряд, підпорядкував другорядне головному, все продумав до дрібниць і чітко розподілив свої сили. Однак зберегти безперервність кінострічки бачень – завдання не з простих. Саме через лінію бачень та творчу уяву вибудовується внутрішнє життя твору, створюється основа для перетворення авторського тексту в особисту розповідь, насичену живими емоціями, що диктуються підсвідомістю. Коли виконавцю вдається «заарканити» словесну дієвість, його творча уява набуває нових обертів. І настає той довгоочікуваний момент, коли виконавець перетворюється на творчу особистість.

¹ Станіславський К.С. Собр. сочинений. – Т. 3. – М., 1955. – С. 322.

² Там само. – С. 85.

ПЕРСОНАЛІЇ

Неллі КОРНІЄНКО

ДО ПРОБЛЕМИ СИНЕРГІЇ В ТЕАТРІ ЛЕСЯ КУРБАСА: ЕНЕРГІЯ ЯК ХВИЛЬОВИЙ ПРОЦЕС

Нинішній постнекласичний час актуалізував проблему трансформації ряду понять у гуманітаристиці і, зокрема, у мистецтвознавстві. Стаття демонструє приклад власне постнекласичного підходу як найактуальнішого і найбільш адекватного у застосуванні до об'єктів художньої культури. Прояви спонтанно-ейдетичного в театрі Леся Курбаса через поняття ритму, енергії, інформаційно-речовинних потоків – синергетичних категорій – засвідчують дію **фундаментальних** законів, за якими живе художня культура і театр зокрема. Художня цілість і цілісність розглядаються через синергійні механізми постійного відновлення, із залученням феномена енергії як хвильового процесу, як пульсації частки-кванта.

Автор наполягає на переорієнтації (трансформації) багатьох понять художньої культури і науки про неї, зокрема таких, як «образ», «ритм», «пластика», «час», «простір», «часопростір», «автор», «сценографія» тощо.

*The problem of notion transformation in linguistics as well as in the art science has become urgent one at the modern post non-classical time. The article shows an example of the post non-classical approach as the most topical and adequate way for using art culture objects. The display of spontaneous and identical ideas in the Les' Kurbas' theatre by means of rhythm notion, energy, informational and material currents – synergy categories – prove the effect of **fundamental** laws that are bases for art literature and theatre as well. The art integrity is examined through synergic mechanism of the non-stop renovation drawing in the energy phenomena as the wave process, as the pulsation of quantum part.*

The author insists on transformation of a lot of notions in art culture and art science, so as «image», «rhythm», «plastic», «time», «space», «time-space», «author», «scenography» etc.

Доба постнекласичної науки актуалізувала проблему трансформації ряду понять у гуманітаристиці і, зокрема, у театрознавстві. Одним із таких понять стало поняття «образ», яке рухається нині в напрямку нових означень. Останні передбачають як присутність семіотизації рефлексії, так і наявність спонтанних, глибоких елементів активності смислообразу. Не кодифіковані характеристики належать єдиному нерозчленованому континуальному потоку енергій, з інтенціями різних типів *цілості* і *цілісності*. Але зараз нас цікавитимуть передусім окремі чуттєві прояви спонтанно-ейдетичного в театрі Леся Курбаса – через характеристики ритму, енергії, інформаційно-речовинних потоків. Інакше – синергія як феномен приховано-наявного і як мовлення художньої інтуїції.

Ще з часів Молодого театру Курбас шукає «остаточних», «вичерпних», еквівалентних самому буттю одиниць творення образу або розгорнутих художньо-естетичних концептів. Навіть його формула актора спирається на відчутно інший алгоритм, ніж акторські дефініції, скажімо, Станіславського чи Мейерхольда. Якщо перший наголошує на перевтіленні, на психологічному уподібненні, а другий – на «біомеханіці» через «творчість пластичних мас у просторі», то Курбас виголошує формулу актора як «людини: 1. Що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі. 2. Уміння винаходити і демонструвати в матеріалі – в людині (в собі самому) та в іншому матеріалі театру – символи для передачі зображуваної реальності»¹. Для нас важливий акцент на факті «*тривання у наміченому уявою ритмі*». Курбас шукає акторську формулу у витоках самого життя, у джерелах **енергії** як такої – у ритмі як праоснові вітальності, як свідченні глибинних форм життя – органічного і неорганічного.

«Все на світі має ритм. І стіл... і моя мова, і вітер, і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм і просторовий (звук – це також простір), як певний процес... не тільки часовий, але й просторовий»². Ще думки з цього приводу:

«...коли актор заглибиться, сконцентрується на моменті тривання в певному ритмі, він мусить знайти вищі символи... ті символи, які дав художник, себто двома штрихами цілу постать... і характерно, що для найпримітивнішого мистецтва, яке знаходять у печерах, характерне те саме: пророблений творчий процес і для нього знайдений символ; і навпаки, у найбільш великі епохи відбувається те саме – проробляється великий шлях, поки знайдеш символ»³.

«Момент наміченого уявою ритму взятий широко. Тут розуміється, що актор на сцені може передавати не тільки людину, а й кішку – вона має також свій особливий ритм, або актор може працювати як клоун. Клоун не є певний тип, людина-образ, а це саме певний ритм, в якому людина може дурня строїти»⁴.

Ритм тут – лише до певної міри поняття функціональне; по суті, Курбас наплюгає: творчість (уява) – життя – ритм є еквівалентами буття. Його увага до ритму – основи енергії – мала витоком як штайнерівську евритмію, так і ритмопластику Гогена і Ван Гога, а також студії Далькроза і Дельсарта. Крім того, ще у Відні Курбаса, за даними Гната Ігнатовича, зацікавили тибетські системи медитацій, засновані на ритмах здобування глибинних асоціацій з підсвідомості вже зазначеного єдиного енергетичного потоку.

У цьому потоці немає розрізнення на «живе» і «неживе». Пізніше, вже нині, синергетика доведе підпорядкованість і того, і того ритмам життя.

Згадаймо улюбленого Курбасом Бергсона, його «тривання» (*durée*), яке він розумів як «живий час». Для Курбаса життя, «оживлення» (включно з предметом, річчю – мінералом, скелею, стільцем), одухотворення (включно з братом нашим меншим – кішкою) виглядає як фіксація часу, як підтвердження феноменологічної сутності часу, чи, точніше, суцього як єдності сутностей.

Курбас робить блискуче спостереження, що ґрунтується, як це стало відомо пізніше, на фундаментальних засадах творчості і сприйняття: «Коли ми бачимо будинок на вулиці, приміром... Банковій, де понавішувані ці звірі, слони і т.д., і все це на вузькому будинку наліплено так, що здається – ми чуємо, що [він] от-от завалиться – ми чуємо, що цей будинок *нервовий* (курсив мій. – Н.К.).

Оцінка того факту, що він нам не подобається, походить від того, що нам неприємно почувати непорядок цього будинку – ми внутрішньо... коли на ньому зосередимося, – *повторили в собі непорядок* (курсив мій. – Н.К.)»⁵.

Упорядкування стосунків у системі «художня реальність–сприйняття «відбувається, за Курбасом, згідно з енергетично-речовинним обміном у режимі «хаос–порядок». Обидва суб'єкти – будинок і адресат – перебувають у взаєминах сполучених судин. Курбас наближається тут до нинішнього розуміння сприйняття як «творчого експерименту», подібного до експерименту фізичного. У чомусь сприйняття симетрично відповідає посланню адресата. Концепція енергетичних начал супроводжує і наступні роздуми режисера: «У цілком конкретного і реального Рубенса є... елементи безпредметного впливу самої фарби, кольору на глядача, настрої на певний ритм, як... у супрематистів чи експресіоністів. Матеріал у мистецтві різний – фарби, площа, рисунок, простір, час»;⁶ і висновок: «все тягнеться до несвідомого буття матерії». А що таке «несвідоме буття матерії», як не енергетично-речовинні потоки? Це – розумна плазма. Солярис.

У дослідника І. Герасимової є така гіпотеза-здогад: «У засвоєнні людиною різних аспектів свідомості етапу мисле-форми, можливо, передував етап мисле-енергії у вигляді “*невербального відчутного ритму-мислення*”, в якому особлива чутливість до внутрішніх ритмів об'єктів, напевне, грала провідну роль»⁸.

Курбас інтерпретує художню вітальність через коди першотектональних начал, через потоки космічної енергосвідомості (ще раз згадаймо «Едіпа», захоплення Штайнером та Сковородою). Особистий модус сприйняття художнього феномена з'являє себе часткою загальнокультурного всесвітнього досвіду. Позасвідомий, позасеміотичний код відтворює цілісність самого потоку переживання, рух до можливих меж, кордонів, ліній форми, до тотожностей і самототожностей. До «зупиненої», явленої цілості. Одним із таких «зупинених» феноменів є *образ* як одиниця вимірювання художнього і естетичного. Як прояв з художнього небуття, з його потенцій – актуальної буттєвої форми (завжди тимчасової). Перебування, життя образу в межах художнього простору спирається на незаперечні закони⁹.

Цілість, цілісність образу¹⁰, запобігання його розсіюванню може бути забезпечене відповідно до цих законів, лише за умови підтримки його енергії у «режимі мерехтіння». «Режим мерехтіння» у цьому випадку передбачає пульсацію-чергування різних станів, можливість згортання і розгортання у часопросторі естетичних «згустків» і «хвилин», можливість миттєвого переходу в будь-який інший режим аж до протилежного – і все це не за рахунок зовнішніх впливів-поштовхів. Енергія подібних зрушень лежить безпосередньо у самому факті нелінійності образу. Якщо ж заторкнути його змістову частину, то ідея енергетичного «мерехтіння» втілюється у режисерських технологіях зрушення логіки / нелогіки, хаосу / порядку енергетичних означень, перерозподілу передбачуваного / імовірного, запуск механізмів дифузії, відкріплення / закріплення за тим чи іншим контекстом тощо. Театр демонструє свій енергетичний ресурс через стани часопросторової пульсації.

В останній третині ХХ століття нова наука – синергетика – пояснює існування художньої цілості і цілісності через синергійні механізми постійного відновлен-

ня, зокрема, із залученням феномена енергії як хвильового процесу. Як пульсації частки-кванта.

Курбасове звернення до Сходу – ще один прояв резонансу зі світом синергії. Сам факт, скажімо, ритуально-родового (не індивідуального) начала в японському мистецтві чи ті ж акценти в китайському, свідчить про інші стійкі психічні утворення, інші поняття «вивільнення за межі тіла», управління енергетичною субстанцією «ці», гімнастики «дао-інь», психомедитативних вправ, про зовсім інші типи злиття з вищими началами або відриву від архаїки. Не випадково Курбас вивчав і конфуціанство, і Лао-цзи, і японський синтоїзм. Його зацікавленість поняттям «перетворення» на тишу, на космізм (Сковорода), на гармонію, що мислилась ним, судячи з його праць 1920-х років, як єдність, коеволюція культури і природи, двох неподільних фундаментальних понять, свідчить ще й про унікальність митця, який би міг ствердитись і як оригінальний філософ-етик, що поєднував у собі Захід і Схід засадничо.

Леся Курбас працював із поняттям образу як енергії, ніби упереджено ілюструючи закони нелінійної поведінки складних відкритих систем. Зокрема, можливості енергетичного впливу образу через евристичні локальні нелінійності, якими виступають художні тропи.

Один приклад. Образ Народного Малахія, псевдопророка і псевдо-Гамлета з однойменної драми М.Куліша, побудовано саме за такою матрицею, запрограмованою на режим «енергетичного мерехтіння».¹¹ Найтонші нюанси режисерсько-акторських технологій, скеровані на особливий енергетичний баланс сенсуальних та інтелектуальних уявлень і почуттів, з'являли дивовижний портрет, побудований на своєрідних фазових переходах: від божевілля до романтичного трансу, від сентименту до агресії, від «текстів» з невербальними атрибутами власне сакрального до невербальних знаків псевдосакрального – через перерозподіл «хаотичних станів», через збудження то симетричних, то асиметричних мотивів, нарешті, через збудження резонансного «відгуку» на головні смисли режисерського задуму.

Цікаво і важливо, що фазові переходи і перерозподіл «хаосу» відбувались саме нелінійно: художня логіка ролі рухалась не класичною логікою нанизування причинно-наслідкових станів, а турбулентно, вихороподібно, – «монада» вербального тексту чи стану-настрою персонажа (такою «монадою» могла бути і річ – скажімо, дудка в руках у нашого «всесвітнього пастуха») діяла як локальний вихор, який запускав «спіралеподібну пульсацію» по всьому масиву тексту вистави (семіотич.). Під цим впливом середовище всієї вистави збуджувалось, художньо еволюціонувало до системи середовищ із різними рівнями нелінійності, ускладнювалось. Картини, що поставали перед глядачем, переінтерпретовували попередні очікування, що, безумовно, базувались тоді переважно на суто лінійних зв'язках. Вистава саме тому виявилась такою глибокою, непередбачуваною ані для експерта-критика, ні для глядача, ні для цензора. Вона балансувала на межі ймовірного. Руйнувала закони лінійного, замкненого класичного простору. Була мерехтливою, живою, дихаючою. Вибудовувала нову ієрархію цінностей – не тільки мистецько-естетичних, але й етичних, і політичних, і філософських. Саме тому наслідком стала спочатку розгубленість всіх «реципієнтів», а потім вилучення цієї евристичної зони із культурного простору. Міра нової художньої

складності базувалась зокрема – наголосимо – на інтуїтивному відчутті Курбасом потреби в нових аналогіях, нових симетриях. Інакше – на здогаді про саму можливість упорядкування «хаосу» відразу на кількох рівнях – через упорядкування «естетичних» і «художніх» енергій у коректному сенсі цього, ще тільки майбутнього для театрознавства, терміна. Терміна «конструктивний хаос». (Це евристичне відчуття має неабиякий продуктивний сенс, адже «хаос» будь-якого мікрорівня упорядковується макрорівнем – і так далі, за ланцюгом: розсіювання енергій – упорядкування. Поняття «конструктивного хаосу» стверджується у гуманітарній думці лише нині, але це ніколи не заважало великим художникам відкривати його реальні потенції задовго до того, як хаос одержав це своє ім'я. Він був таким завжди – нині він просто одержав паспорт).

Цікаво відзначити, що еволюція сходження до нової художньої складності (окремого тропу чи вистави цілком, чи будь-якого макрофеномена) відбувається з *повторами* значущих смислів на відповідних рівнях організації художнього простору. Ці повтори смислів, форм, винесених турбулентними, спіралеподібними рухами, про що тут йшлося, виокремлюються через поки що незнаний нами темпоритм, відомо лише, що повтор «накопичує» себе від сходинки до сходинки вгору протягом декількох рівнів. Відбувається суттєва витрата енергій на етапах розсіювання. За таким принципом, гадаю, діє і природа, народжуючи генія: вона ніби збирає по крихті, щоб піднести вгору значущі смисли попередніх сходинок, тобто евристичні елементи здобутків тих, кого кожна попередня сходинка вважала талантом чи генієм. Самоподібність смислоформ з'являє себе перескоком через сходинки, засвідчуючи подеколи ущільнення, прискорення часу. Енергія художніх інформаційно-речовинних потоків несе в собі фрагменти «минулого досвіду» і досвіду «прогностичного», «проективного». Ці фрагменти, що важливо усвідомити, можуть нести попередній чи майбутній досвід у всій його цілості, тобто бути щодо неї репрезентативними: спрацьовує метонімічний принцип (до речі, головний принцип постмодернізму на відміну від метафори як головного принципу модернізму) – у фрагменті-краплі – весь океан. Цей факт важко переоцінити – адже саме він стоїть біля витоків евристичних художніх і містичних пророцтв і саме ним значною мірою пояснюється випереджаючий хід художнього знання перед науковим.

Зауважу, що саме в цьому факті лежить також і відповідь на особливу ностальгію когось з поетів чи митців (та й просто людини) за «собою у XIX столітті», а чи навпаки, за «собою у тільки ще прийдешньому XXII». Ми нерідко говоримо: «він з XIX століття» чи «він з Марсу», не завжди усвідомлюючи цю реальність зв'язків, гадаючи, що це – метафора. Перед нами – феномен філогенетичної пам'яті, зі спливанням у ній «згадок» чи, навпаки, «передбачень», «угадвань». Такий митець, як «фрагмент» того чи іншого часопростору, несе в собі репрезентанти чи то колишніх картин світу, мов, елементів простору, запаху, чи то майбутніх. Саме тому хтось із поетів може навіть ідентифікувати себе, скажімо, з Грецією (Байронів сплеск потреби у романтичному захисті цієї землі можна цілком пояснити таким механізмом), а хтось, скажімо, Рільке – з Україною чи Росією, у той час як Микола Гумільов – з Африкою, за якою тужить як за *рідною* землею і яка диктує йому романтичні строфи і нову ностальгію.

Прикладів, сказати б, буття художньої культури в напрямі синергії і, зокрема, прикладів з театру Леся Курбаса можна навести ще багато.

Вони стверджують, що історична еволюція художніх, зокрема, театральних форм у своїй постнекласичній версії обирає феномен хаосу, енергії, симетрії/асиметрії, ритму, лінії і т.п. для конструювання нелінійного синтезу, для підтвердження потреби у синергетичній переінтерпретації багатьох понять художньої культури, і зокрема таких, як «образ», «ритм», «пластика», «мізансцена», «час», «простір», «автор», «сценографія» тощо.

Запрошуємо театрознавство, мистецтвознавство до *іншомовлення*, не до сюжетної і детерміністської презентації, а до відчуття ними **законів** еволюції і законів самоорганізації власне театру і власне художньої культури.

«Мій Курбас», як і будь-який великий митець, виявився джерелом цієї – тоді ще майбутньої – настанови часу.

¹ **Курбас Лесь.** Актор у нашій системі і праця над роллю // Курбас Лесь. Березіль. / Упорядник та автор приміток М.Г.Лабінський. – К., 1988. – С.54.

² Там само. – С.56.

³ Там само. – С. 57.

⁴ Там само.

⁵ Там само. – С. 55.

⁶ **Курбас Лесь.** Про роль світогляду та ідеї в мистецтві // Курбас Лесь. Березіль. – С. 74.

⁷ Там само.

⁸ **Киященко Л.П., Киященко Н.И.** Современная картина мира и синергетика художественных языков // Практична філософія. – № 1. – С.182.

⁹ Фундаментальних законів з'яви *образу* автор торкнеться у своїй новій монографії з проблем синергетики.

¹⁰ Маю на увазі образ як дискретну одиницю в межах цілісного образу вистави, яка – у свою чергу – теж виступає дискретною щодо іншої метацілісності.

¹¹ Реконструкцію ролі і вистави в цілому як ілюстрації цієї технології здійснено в монографії авторки «Лесь Курбас: репетиція майбутнього» (К.: Факт, 1998; Либідь, 2007).

БІЛІ ПЛЯМИ В БІОГРАФІЇ ЛЕСЯ КУРБАСА

Життєвий і творчий шлях Леся Курбаса досліджений недостатньо повно. На підставі документів, які знайдено в багатьох архівах, зокрема й слідчих справах Л.Курбаса, які зберігаються в Харкові і Петрозаводську, з'ясовуються факти страдницького шляху Курбаса на Голгофу, починаючи з арешту в Москві, етапування до Харкова, потім у Біломорсько-Балтійський концтабір (ББК) і перебування в різних табірних пунктах; а також коли він потрапив у Центральний театр ББК і чому його позбавили права там працювати; взагалі на яких роботах його використовували.

The course of life and creation of Les' Kurbas hasn't been examined fully yet. According to the documents that were found in many archives as well as in Les' Kurbas' evidences, saving in Kharkiv and Petrozavodsk, it has been ascertained the facts of agonizing way of Kurbas' to Calvary, starting from his arrest in Moscow, deportation to Kharkiv, stay in concentration camp ББК and in different concentration points. Also there were found materials about his activity in the Central theatre ББК and about the reasons of his disfranchisement to work there, and in general about the works where he was exploited.

Постать геніального митця Леся Курбаса привертає все більшу увагу дослідників. В останні роки вийшло кілька книжок, а також багато статей, в яких представлена і проаналізована теоретична спадщина цього одного із найяскравіших і найпотужніших представників Розстріляного українського відродження. Проте залишилося ще багато білих плям у біографії і творчій спадщині Курбаса.

Не знайдено досі документів про закінчення Л.Курбасом Тернопільської української гімназії. Не маємо документального підтвердження, де і коли Курбас здобув фахову драматичну освіту. Не маємо ніяких конкретних відомостей про перебування Л.Курбаса в Українській соціал-демократичній робітничій партії (УСДРП) Галичини, «Просвіті» й інших політичних і громадських організаціях.

Окрема тема – Л.Курбас і С.Міхоелс. 5 жовтня 1933 року Курбаса зняли з посади директора і художнього керівника театру «Березиль». 6 жовтня він виїхав до Москви: керівник Єврейського театру С.Міхоелс, з яким Курбас дружив протягом багатьох років, запросив опального митця до свого колективу. Тривалий час про те, над якою п'єсою працював Курбас у ГОСЕТі (Государственный еврейский театр), не було документальних свідчень. Восени 1933 року у Москві з Лесем Курбасом зустрічалися М.Бажан, В.Василько, О.Дейч. У своїх спогадах вони стверджували, що під час їхніх зустрічей Курбас говорив, що ставив у Єврейському театрі «Короля Ліра». Опираючись на це, майже всі дослідники стверджують, що С.Міхоелс запросив Л.Курбаса ставити в ГОСЕТі «Короля Ліра». Ці твердження спростував сам Л.Курбас. Довідуємось про це із слідчої справи, що зберігається в архівах СБУ

Харкова. На допиті у Москві 17 січня 1934 року на запитання: «Род занятий (последнее место службы и должность)», Курбас відповів: «Работал над пьесой для Еврейского театра “Стена плача”. Постоянного места работы не имел». Це саме він підтвердив і на допиті в Харківському Державному політичному управлінні (ДПУ) 3 квітня 1934 р.: «В Москве я начал работу в Государственном Еврейском театре над антифашистской пьесой немецкого драматурга ВОЛЬФА (так у протоколі. – Р.С.) Ф. и договорился с дирекцией Малого театра о постановке «Отелло» ШЕКСПИРА (так у протоколі. – Р.С.)» лише додав, що його запросили працювати також у Малий театр над трагедією «Отелло». Про роботу над «Королем Ліром» у Єврейському театрі Курбас ніде не говорив.

Однак Н.Корнієнко і Л.Танюк, наперекір цим незаперечним свідченням Курбаса, продовжують стверджувати, що він ставив у Єврейському театрі «Короля Ліра», а не «Стіну плачу». Настоюють на своїй позиції навіть після публікацій у пресі моїх статей: «Леся Курбас. Дорога на Соловки» (журнал «Театр», 1992, №4), «Леся Курбас. Хресний шлях: Соловки, Сандармох» (газета «Культура і життя», 2002, № 42) та ін. Не переконала їх і аналітична розвідка Н.Чечель «Випадок Ліра. Курбас і Міхоелс», в якій вона аргументовано довела, що Л.Курбас не ставив у Єврейському театрі «Короля Ліра». Розвідка Наталії Чечель зроблена на високому професійному рівні, єдине, що мені спочатку було незрозумілим, – чому вона пише, що Курбас на допиті в ДПУ говорив, що ставив в Єврейському театрі п'єсу «Стіна полум'я»: «...завдяки знайденій в архівах КДБ справі № 3168 ми змогли дізнатися з голосу самого Курбаса „...працював над п'єсою Ф. Вольфа „Стіна полум'я” для Єврейського театру; постійного місця роботи на маю”. Це було сказано на допиті 17 січня 1934 року»¹. З'ясувалося, що Н.Чечель над слідчою справою Курбаса не працювала, а посилається на публікацію М.Лабінського і М.Шудрі «Справа №3168» (в журналі «Український театр», №3 за 1991 рік), в якій вони перекрутили заголовок п'єси «Стіна плачу» на «Стіна полум'я» (очевидно, помилково відчитавши в рукописі російське слово «плача» як «пламя», хоч російською мало бути у родовому відмінку «пламени»).

І ще один нез'ясований факт. Сам Курбас на допиті в ДПУ стверджував, що працював у ГОСЕТі над п'єсою «Стіна плачу» німецького драматурга Ф.Вольфа. Дослідниця Н.Чечель пише: «Переглядаючи картотеку вистав ГОСЕТу в бібліографічному кабінеті московської наукової бібліотеки СТД, знаходимо: «Л.Мізандронцев „Стіна плачу”. Прем'єра 20 листопада 1935 року. Режисер – В.Федоров...»². Не міг Л.Курбас замість Л.Мізандронцева назвати автором п'єси «Стіна плачу» Ф.Вольфа. Щось тут не так. Курбас, без сумніву, був особисто знайомий з Ф.Вольфом. Такий висновок можна зробити з публікації Антоніни Куліш. У США вона написала «Спогади про Миколу Куліша». Коли 1929 року «Патетичну сонату» заборонили ставити в «Березолі», Куліш звернувся до відомого московського перекладача П.Зінкевича з проханням перекласти п'єсу російською мовою. «Патетичну сонату» поставив Камерний театр. Прем'єра відбулася 20 грудня 1931 року. Зупинився тоді Куліш у Зінкевича. Антоніна Куліш зазначає: «Жив у нього тоді ще німецький письменник Фрідріх Вольф, який страшенно захопився „Патетичною сонатою” і переклав її на німецьку мову. Гарно оформлений примірник цього перекладу Вольф подарував Миколі на пам'ять»³.

Л.Курбас, без сумніву, теж їздив до Москви дивитись виставу «Патетичної сонати» у Камерному театрі, і, вочевидь, у Зінкевича познайомився з Вольфом. Коли він після зняття з роботи в «Березолі» приїхав до Москви, можливо, саме Ф.Вольф запропонував йому поставити в Єврейському театрі свою п'єсу «Стіна плачу». Чому автором цієї п'єси у ГОСЕТі значився Л.Мізандронцев – загадка, яка потребує глибшого дослідження. Ми ж не можемо не вірити Л.Курбасові, який говорив, що працював у ГОСЕТі над п'єсою «Стіна плачу» саме Ф.Вольфа.

Однак, незважаючи на факти, зафіксовані в документах, Н.Корнієнко повністю їх ігнорує і продовжує стверджувати, що С.Міхоелс запросив Курбаса ставити в ГОСЕТі «Короля Ліра»: «...в 1933 году спасти Курбаса попытался Михоэлс. Он пригласил украинского мастера для постановки “Короля Лира”»⁴.

Н.Корнієнко стверджує, що Курбас не тільки ставив у ГОСЕТі «Ліра», а й працював у студії при цьому театрі: «...для украинского режиссера не существовало языковой проблемы, потому он мог одновременно преподавать и в Студии еврейского театра»⁵.

Н.Корнієнко пише: «Курбас и Михоэлс вместе с художником спектакля А. Тышлером приступили к работе»⁶. Прем'єра «Короля Ліра» в Єврейському театрі відбулася 10 лютого 1935 року. Постановку здійснив С.Радлов. Однак Н.Корнієнко вважає, що Радлов тільки підписав афішу: «Афиша была подписана режиссером Сергеем Радловым... Многолетние исследования феномена Михоэлса–Лира привели автора этих строк к гипотезе, которая подвергает сомнению полноту режиссерского авторства спектакля – есть основания считать, что значительную часть концептуального вклада в „Короля Лира” сделал Курбас, что КОНЦЕПЦИЯ ОБРАЗА ЛИРА ПРИНАДЛЕЖИТ ЕМУ. Эту гипотезу автор впервые выдвинул в 1991–92 годах – до сих пор этот факт не вошел в научную систему театроведения»⁷.

Навіть коли відкрилися слідчі справи Курбаса і стало відомо, що він ставив у ГОСЕТі «Стіну плачу», Корнієнко відкидає ці документи. Полемізуючи зі своїми опонентами, вона категорично заявляє, що взагалі не можна довіряти тому, що записано у слідчій справі, вважаючи, що ці зізнання у нього вибили. Логіки в цьому немає: Курбас не міг приховати факту роботи в Єврейському театрі і над чим він там працював, бо чекісти достеменно знали, чим він займається у Москві. Більше того, вони могли звернутися із запитом до дирекції ГОСЕТу і отримати офіційне підтвердження, що робив там Л.Курбас.

Л.Танюк аналізує цей незаперечний документ зі своїх занадто суб'єктивних позицій: «Леся Курбаса було заарештовано 26 грудня 1933 р. (помилка – 25 грудня. – Р. С.) у Москві, де він працював у ГОСЕТі (Державний єврейський театр) над “Королем Ліром” з Міхоелсом у головній ролі. На допиті, проте, він відводить розмову від “Ліра” до антифашистської п'єси німецького драматурга Ф.Вольфа і до договору з Малим театром поставити в них “Отелло”. А.Потоцька-Міхоелс пояснювала це особливою прихильністю Курбаса до Міхоелса, що простягнув йому руку в найскладнішу хвилину і якого Курбас ніяк не хотів “підставляти”»⁸.

Пояснення, що Курбас не хотів «підставляти» Міхоелса, тому сказав, що працював не над «Королем Ліром», а над п'єсою антифашистського німецького письменника, не витримує ніякої логіки. Знаходячись у безвихідному станови-

щі, Курбас погодився на пропозицію Міхоелса приїхати до нього, і цим мимоволі його «підставляв». Над якою п'єсою Курбас працював у ГОСЕТі, для чекістів не мало значення – незаперечним був факт, що Курбас там працював і це вони могли поставити на карб Міхоелсу, звинувативши його в тому, що він прихистив опального режисера, якого за політичними мотивами звільнили з роботи в Україні. Чекісти мали своїх сексотів у ГОСЕТі, тому знали, над якою п'єсою працював там Л.Курбас, і якби він на допиті на Луб'янці, не бажаючи «підставити» С.Міхоелса, злукавив і сказав, що він працює над «Стіною плачу», а насправді працював над «Королем Ліром», то його б одразу ж звинуватили у неправдивих свідченнях і це погіршило б його і так незавидний стан. Більше того, затаюючи роботу над трагедією Шекспіра, класика англійської літератури, і даючи свідчення, що він працював над п'єсою сучасного німецького драматурга, який емігрував з Німеччини до Радянського Союзу, Курбас цим наражав себе ще на одне надзвичайно серйозне звинувачення – у шпигунстві. Пришити цю статтю було легко, зважаючи на те, що Курбас народився, отримав освіту і певний час працював у Галичині, яка тоді належала Австро-Угорській імперії; у кінці 20-х років їздив до Німеччини, побував там у багатьох містах, вільно володіючи німецькою мовою, виступав з лекціями, отже, міг, на думку органів, налагодити контакти з небажаними для радянської системи людьми, а тут ще й став працювати над п'єсою німецького емігранта – чом не компромат?.. У цьому випадку Курбас справді «підставив» би Міхоелса. Л.Танюк вважає, що Ф.Вольф працював на ДПУ, однак це не означає, що за ним не стежили, не фіксували його контактів, не відкрили на нього досьє, в якому занотували, що він мав близькі стосунки з ворогами народу М.Кулішем і Л. Курбасом.

І найпікантніше: зазначаючи, що на допиті Курбас «відводить розмову від “Ліра” до антифашистської п'єси німецького драматурга Ф.Вольфа», Танюк посилається на А. Потоцьку-Міхоелс. Подібної розмови з нею не могло бути: А.Потоцька-Міхоелс померла 1981 року. Із слідчою справою, в якій зазначалося, що Курбас працював у ГОСЕТі над «Стіною плачу», КДБ дозволив ознайомитись лише 1989 року. Тож, якщо в 70-ті роки Танюк розмовляв з А.Потоцькою-Міхоелс, то тільки не про «Стіну плачу», бо тоді про роботу Л.Курбаса над цією п'єсою ніхто не знав.

Є й інші документальні свідчення, згідно з якими Курбас не міг ставити в ГОСЕТі «Короля Ліра». У Центральному театральному музеї імені О.Бахрушина зберігається стенограма обговорення п'єси «Король Лір» в ГОСЕТі, яке відбулося 11 жовтня 1933 року. Доповідав С.Радлов. Він почав розмову з розподілу ролей першого і другого складу. Після цього протягом багатьох годин детально характеризував п'єсу. Внаслідок аналізу цього документа стає зрозумілим, що Міхоелс домовився з Радловим про постановку ним «Короля Ліра» за багато місяців до того, як Курбас приїхав до Москви. С.Радлов не був штатним режисером Єврейського театру, з ним, без сумніву, була укладена угода, тому Міхоелс не міг забрати у нього постановку і передати її Курбасові, бо Радлов мав повне право подати на нього в суд. Думаю, що навіть при великій любові Міхоелса до Курбаса він не міг цього зробити також тому, що цим своїм рішенням він наражав би на небезпеку самого себе і Курбаса, якого тільки-но позбавили права працювати в Україні. І, що найголовніше, – благородний, глибоко порядний Курбас ніколи б не погодився,

щоб йому передали постановку, яку відібрали в іншого режисера. Якби це сталося, Курбас дійсно «підставив» би Міхоелса: у чекістів був би фактичний привід сумніватися в порядності і законності дій Міхоелса. Цей важливий документ є незаперечним свідченням того, що С.Міхоелс не міг запросити Л.Курбаса ставити у ГОСЕТі «Короля Ліра». Інша справа, що Курбас, дізнавшись про початок роботи театру над цією виставою, міг обговорювати з Міхоелсом п'єсу, висловлювати свою концепцію інтерпретації трагедії, яка різнилася від радлівської, і, можливо, зацікавила Міхоелса більше, і він потайки від Радлова став працювати над образом Ліра з Курбасом. Однак це не була повномасштабна робота режисера над виставою з усім колективом. Зустрічаючись у Москві зі знайомими, Курбас міг розповідати їм, що в ГОСЕТі йде робота над постановкою «Короля Ліра» і він допомагає Міхоелсу інтерпретувати характер Ліра, а вони зрозуміли це так, що він особисто здійснював постановку шекспірівської трагедії.

Н.Корнієнко характеризує С.Радлова як пересічного режисера, не здатного побачити в Лірі Пророка, і стверджує, що ця ідея Курбаса, захоплено сприйнята Міхоелсом, була Радлову чужою⁹. Більше того, посилаючись на К.Рудницького, вона теж вважає, що інтерпретація образу Ліра взагалі не належить Радлову: «Исследователь творчества Михоэlsa историк театра К.Рудницкий настаивает на том, что решение Лира не принадлежит Радлову». І далі вона цитує самого Рудницького, що «Король Лир» «поставлен вопреки Радлову, силою трех мощных талантов – Михоэlsa, Зускина и Тышлера»¹⁰. Думаю, що С.Радлов такої характеристики не заслуговує. Можливо, він не дорівнювався режисерським талантом Курбасові, однак, возвеличуючи одного, не варто так зневажливо характеризувати другого, а також перебільшувати роботу Курбаса над цим спектаклем і применшувати роль Радлова.

Ставлення дослідників 60-х років ХХ ст. до Радлова було занадто критичним, зневажливим, і, думаю, необ'єктивним. Справа в тому, що доля його теж була трагічною, про що розповів у розвідці «Радлов – зранене ім'я» В.Гайдабура. Він пише, що очолюваний Радловим театр ім. Ленради, переживши блокаду Ленінграда, в березні 1942 року був вивезений «на врятування» до П'ятигорська. У серпні 1942 року місто раптово захопили німці. Лише невеличка група акторів змогла вивратися з оточення, більшість на чолі з Радловим стали фашистськими полоненими. Театр спочатку працював у П'ятигорську, потім переїхав до Запоріжжя, звідти німці примусово вивезли колектив у Берлін. Невдовзі театр переїхав до Франції. Коли Париж звільнили від німців, у лютому 1945 року радянське посольство запропонувало подружжю Радлових повернутися на батьківщину. Не відчуваючи за собою ніякої провини, вони з радістю погодилися на цю пропозицію. Однак у московському аеропорту Радлових заарештували і в листопаді 1945 року засудили на 10 років концтаборів – за зраду батьківщини¹¹.

До речі, сам Міхоелс у своїй статті «Моя робота над “Королем Лиром” Шекспира» (1935), називаючи трьох режисерів, які працювали в ГОСЕТі над цією п'єсою, зі зрозумілих причин не міг би згадати імені Курбаса, якби той і був причетний до постановки «Короля Ліра», але схоже на те, що він не міг би так категорично назвати імена тільки трьох режисерів, принаймні обійшов би такий точний арифметичний перелік: «За постановку „Короля Лира” у нас в театре брались три режисера. Первым был Волконский.

В его концепции много было интересного... Но Волконский не мог дать развернутой философской концепции всей трагедии. Он увлекся побочными мотивами трагедии, акцентируя языческие элементы, которыми она насыщена...

Вот почему работа Волконского дальше распределения ролей и нескольких бесед с коллективом не пошла.

Вторым режиссером <...> был <...> Эрвин Пискатор. Характерно, что для него основной проблемой как будто бы были не сама пьеса “Король Лир”, а то обстоятельство, что “Король Лир” ставится в Еврейском театре. Ему казалось, что ввиду этого нужно в трагедию внести какие то особые коррективы. По его концепции, действие должно было быть перенесено в Палестину, в далекие библейские времена. Это, естественно, влекло за собой такие насилия над пьесой и автором, что продолжать переговоры о постановке не имело смысла <...>

От Волконского и Пискатора выгодно отличался Радлов. У Радлова период формалистических толкований Шекспира был уже позади¹².

Прикметно, що з великої статті С. Міхоелса про постановку «Короля Ліра» Н. Корнієнко вибирає для своєї негативної характеристики Радлова факти лише про творчі розбіжності між Міхоелсом і Радловим: «Архив сберег и материальное, эпистолярное подтверждение расхождений между актером и режиссером в толковании образа Лира. После выступления Михоэлса в Коммунистической Академии с изложением своей точки зрения на Лира Михоэлс получил от Радлова письмо с окончательным отказом работать с ним. Аргументы показательны: “Чувствую, что мы расходимся настолько глубоко и ты выступаешь настолько самостоятельно, что мне не придется, очевидно, работать”. Радлов дал Михоэлсу полную свободу, прекратив с ним репетиции, так по сути их и не начав»¹³.

Зневажаючи Радлова, авторка дослідження вдається до фальсифікації. Радлов не відмовлявся від постановки категорично, а висловив припущення, що йому «очевидно» не доведеться працювати. По-друге, Радлов не припинив репетиції, бо з цим не погодився Міхоелс, який його високо цінував і вважав, що творчі суперечки збагачували їхню співпрацю: «Я уже упоминал о том, что во время работы у нас с Радловым было немало горячих споров; часто они становились даже конфликтами, и Радлов в письменной форме заявлял, что отказывается от дальнейшей работы. Я вспоминаю об этом не для того, чтобы умалить огромное значение работы Радлова над пьесой, ибо если мне приходилось воевать с ним за углубление целого ряда мыслей и за поднятие трагедии семейной до трагедии человеческих страстей и даже трагедии политической и трагедии философской, то и Радлову пришлось бороться с целым рядом уклонов, иногда даже формалистического характера, которыми по началу страдала моя концепция...

Мне кажется, что споры с Радловым обогащали нас обоих... Фактически мой спор с Радловым продолжался до той минуты, пока на сцене не начала вырисовываться живая ткань образа, ибо тогда мы от теоретических споров перешли к практическому соревнованию и очень легко смогли найти абсолютное согласие друг с другом»¹⁴.

Вище Міхоелс зазначав: «Письмо С.Е.Радлова было написано резко и определено. Но я ему ответил, что расставаться с ним не хочу... Мы решили, что теоретические рассуждения ни к чему не приведут, я взялся режиссерски разбить

первые акты трагедии и показать ему, чтобы он увидел на сцене то, что мерещилось мне. Когда он приехал и я ему показал то, что сделал... он со мной согласился. Очевидно, мы нашли общий язык. Так прошел этот конфликт. В дальнейшем у нас возник полный контакт, и работа зашпорилась¹⁵. И ще: «Должен отметить, что в смысле понимания личности Шекспира как личности определенного мировоззрения и ощущения, Радлов стоял выше меня»¹⁶.

Не залишили документальних свідчень про роботу Курбаса над «Королем Ліром» також ті, хто брав участь у радлівському спектаклі. Це змушена визнати і Н.Корнієнко: «С 1965 года выходят из печати работы и исследования о Михоэлсе, которые, казалось бы, должны восстановить утраченную по известным причинам истину. Но прямых письменных свидетельств, скажем, в мемуарном сборнике о Михоэлсе относительно участия Курбаса в работе над „Лиром“ – ни слова. В чем дело? Вполне логично возникает сакраментальное: а был ли мальчик?»¹⁷. Далі Н.Корнієнко зазначає: «Возникает почти детективный сюжет. Участники спектакля „Король Лир“ молчат: ничего не упоминает на сей счет Тышлер, не отрицает, но и не утверждает ничего проф. М.Беленький, впоследствии гражданин Израиля, а тогда – едва ли не самый близкий к Михоэлсу человек, директор Еврейской театральной студии. Не знали? Боялись вплоть до 80-х – нач. 90-х?»¹⁸.

Я маю також інші докази, що Л.Курбас працював у ГОСЕТі не над «Королем Ліром», а над «Стіною плачу». 1989 року я познайомилась у Москві з актрисою Єврейського театру Ельшою Безверхньою, дружиною М.Беленького, листувалася з нею. На мої запитання щодо тверджень М.Бажана, ніби Курбас ставив у ГОСЕТі «Короля Ліра», а також керував Студією Єврейського театру, отримала від актриси кілька листів. 10 лютого 1990 року Ельша Безверхня писала: «Я в театре работала с 1932 г. В 1933 году стали думать о постановке „Лира“». Первым режиссером этого спектакля был приглашен Волконский (из Малого театра). Он приступил уже к репетициям и вскоре разошелся с С.М.Михоэлсом трактовкой Лира, и репетиции были прекращены.

В 1934 году вновь приступил к репетициям Сергей Эрнестович Радлов, и спектакль был им завершён в 1934–1935 году... Так что утверждение Бажана, будто Лесь Степанович был приглашен ставить Лира, не соответствует действительности.

И еще одна версия, будто Лесь Степанович работал в школе Московского государственного еврейского театрального училища, тоже не соответствует действительности. Мой муж был директором этого училища и утверждает, что Лесь Степанович там никогда не работал...

Точно дату не помню, но в один из дней в расписании репетиций появилось сообщение: вся труппа приглашается на читку пьесы “Стена плача” (имя автора пьесы не помню). В назначенный день С.М.Михоэлс сообщил нам, что Л.Курбас будет ставить у нас “Стену плача”. Труппа восприняла это сообщение с восторгом, ибо для нас была большая честь работать с таким уважаемым и одаренным мастером. Прочли пьесу, роли естественно не были распределены, но Л.Курбас рассказал коллективу свой план постановки. Была назначена через пару дней репетиция, но к нашему великому сожалению Л.Курбас на нее не явился по известной Вам трагической причине...»¹⁹.

Вважаю, доказів про те, що в ГОСЕТі Курбас працював не над «Королем Ліром», а над «Стіною плачу», достатньо. Виходячи з усього вищенаведеного, твердження, що С. Міхоелс запросив Л.Курбаса ставити у ГОСЕТі «Короля Ліра», не відповідає дійсності і не повинно більше фігурувати в статтях, дослідженнях, кінострічках тощо. У зв'язку з полемікою, яка виникла довкола питання «ставив Курбас у ГОСЕТі “Короля Ліра” чи ні», можна лише висловлювати припущення, що Л. Курбас побіжно обговорював з Міхоелсом своє бачення трактування цієї трагедії, і Міхоелс використав це у виставі, яку здійснив Радлов. Немає ніяких підстав далі стверджувати, що Курбас працював у Студії Єврейського театру, тим більше керував нею – це спростував М.Беленький, який очолював цю Студію.

Багато білих плям також у найтрагічніших сторінках біографії геніального митця – арешт, слідство, суд, етапи, перебування у табірних пунктах Біломорсько-Балтійського концтабору НКВС СРСР, присуд Особливої Трійки Управління НКВС Ленінградської області до ВМП – вищої міри покарання – і розстріл. Не знаємо, які методи застосовували до Л.Курбаса, щоб змусити його зізнатися у злочинах, які він не вчиняв: що був керівником ячейки «Української військової організації» в «Березолі», що завербував до неї працівників очолюваного ним театру. Не знаємо, чому і хто знехтував рішенням прокурора Л.Крайнього вислати Л.Курбаса на п'ять років у Казахстан, і замість цього винесли жорстокіший присуд – засудили до п'яти років концтаборів ББК. Досі ми не маємо повної картини, в яких табірних пунктах побував Курбас протягом трьох з половиною років, починаючи від засудження і закінчуючи розстрілом. Аби з'ясувати це, протягом десятків років я зустрічалася, листувалася з колишніми в'язнями ББК, багатьма московськими і ленінградськими дослідниками, меморіальцями, кіномитцями, зокрема, з О.Подорожнім, В.Цеханським, Наталією Набоковою, І.Русиновим, які працювали разом з Курбасом у Центральному театрі ББК. З публікації М. Новикова в газеті «Советская культура» стало відомо, що Л.Курбас перебув у табірному пункті на Вянь-Губі.

Працюючи в газеті «Літературна Україна», я близько познайомилась із письменником Рустемом Галіат-Валаєвим. Він подарував мені свої спогади про Курбаса, які були надруковані 1965 року в словацькому часописі «Народний календар», а також програмки вистав «Аристократи» М. Погодіна і «Учень диявола» Б.Шоу. Пізніше письменник Яків Майстренко подарував мені «Післямову» Р.Галіат-Валаєва (його тоді вже не було серед живих) до спогадів про Курбаса. Про його перебування на Соловках згадують С.Підгайний і Ю.Чирков.

1990 року в Ленінграді я познайомилась з Є.Луніним, який мав доступ до архівів Ленінградського КДБ. Він подарував мені свою статтю про ката соловецьких в'язнів – капітана держбезпеки М.Матвєєва. Тоді Є.Луніну не вдалося опублікувати цей матеріал у Ленінграді. Уривки з нього я опублікувала не лише в українській, а й у московській пресі.

Однак спогади деяких знайомих Курбаса хибують на неточність, тому потребують документального підтвердження. Так, дискусійним залишається питання, на підставі чого Курбаса позбавили права працювати в Центральному театрі ББК. В.Цеханський, котрий працював у Медвеж'єгорському театрі помічником режисера, згадує про роботу Курбаса над постановкою «Інтервенції», однак припустився кількох помилок. Він писав: «До приїзду Курбаса театром керував конферансьє Алексе-

єв, яким багато хто був незадоволений – людина не бездарна, але без глибокої культури... І раптом пронеслася чутка, що керувати театром призначили Курбаса...

Активно тут працював Курбас близько півроку... Закінчилося все драматично. Саме напередодні генеральної репетиції Курбаса відсторонили від керівництва театром. Про причини говорити важко. Бо не всі люди витримували в тих умовах, у багатьох проявлялись тваринні інстинкти... Знайшлися і в Курбаса задрісники, поганою людиною виявився Олексій Алексєєв. Він скористався першим же випадком, щоб випровадити Курбаса з театру. В Україні (а можливо у Москві, здається, навіть у газеті «Правда») була опублікована разгромна стаття про Курбаса, де його звинувачували в націоналізмі.

Хтось (за чутками, сам Алексєєв) з цією газетою в руках пішов в Управління і налякав начальство, яке протегувало Курбасу... «Ось у вас Лесь Курбас користується увагою, а ви подивіться, хто він? Як поєднати все це зі статтею в „Правді“?» „Інтервенцію” одразу ж заборонили, Курбаса відправили на Соловки. Були чутки, що він пробував покінчити життя самогубством – хотів повіситися...»²⁰.

Курбас не був художнім керівником театру, ним залишався О.Алексєєв. І працював у Медвеж'єгорську Курбас не півроку, а неповних два місяці. Однак ці помилки стали тиражувати інші дослідники, додаючи при цьому дещо й від себе. Так, Л.Танюк трохи підкоригував спогади В.Цеханського: «Курбас был сослан в Медвежьегорск. Здесь согласно воспоминаниям его ассистента по театру ББК... В.Цеханского Курбас появился приблизительно в середине 1934 года. До Курбаса театром руководил конференсье А.Г.Алексєев. В процессе работы над „Интервенцией” Л.Славина Курбасу удалось сразу же завоевать признание труппы.

Именно это вызвало недовольство А.Г.Алексєева. Тут-то и пригодились статья Г.Юры (идеться про його статтю «Націоналістична естетика Леся Курбаса» в журналі «За марксо-ленінську критику», 1934, № 12. – Р. С.) с ее политическими обвинениями. Присланная Алексєеву кем-то из харьковских доброхотов, она была предъявлена им начальнику лагеря С.Г.Фирину: вот, мол, кого опекаете, а если дойдет до Москвы... Это и послужило причиной высылки Курбаса в лагерь Вьян-Губа возле Виг-озера (правильно Выгозеро – Р. С.) на более суровый режим и присмотр»²¹.

В.Цеханський не пише, що Курбас з'явився в театрі ББК в середині 1934 року, – це домисел Л.Танюка, не опертий ні на які документальні факти. Насправді Курбас почав працювати у цьому театрі з 1 грудня 1934 року. В.Цеханський зробив припущення, що причиною зняття Курбаса з роботи в театрі ББК послужила стаття, надрукована на Україні, а можливо й у Москві, в «Правді». Сам Курбас ще до цього трагічного епізоду говорив про різко негативні статті проти нього, надруковані в харківській газеті «Комуніст» і в московській пресі, про що читаємо у доносі інформатора від 2 жовтня 1934 року: «Курбаса очень волнуют статьи в ЦО КП(б)У и московской центральной прессе, где пишут о его националистической работе, недавно он очень тяжело переживал (я боялся, что он сойдет с ума, т.к. начал говорить сам с собой и т. п.) статью члена ЦК КП(б)У Хвыли А., в которой последний назвал Курбаса фашистом»²².

Л.Танюк, невідомо з яких причин, вважає, що це була стаття Гната Юри, і стверджує, що український журнал міг вислати О.Алексєєву якийсь «доброхот»

із Харкова. Версія ця сумнівна: О.Алексеев жив не в Харкові, а в Одесі, звідти ще 1915 року переїхав до Петербурга, а потім до Москви. Там 1933 року був засуджений²³. Однак навіть якби він мав знайомих у Харкові, то навряд чи хто-небудь підтримував би з ним такі тісні стосунки, щоб висилати журнали. Тоді від ув'язнених відмовлялись навіть рідні – батьки, дружини, діти. До всього сумнівно, щоб хтось із Курбасових «доброхотів» міг так швидко довідатись, що в грудні 1934 року Курбасу дозволили працювати у Медвеж'єгорському театрі, і поспішив вислати туди компромат на Курбаса. Думаю, причиною того, що Л.Курбаса позбавили права працювати у Медвеж'єгорську, була не публікація Гната Юри, а стаття Д.Грудини «Против „курбасовщины” в театре» (журнал «Театр и драматургия», 1934, №6). Цей часопис передплачувало гулагівське керівництво.

У своїх спогадах В.Цеханський також зазначав, ніби Л.Курбас під час роботи над «Інтервенцією» листувався зі Славіним, і навіть попросив дозволу зробити у п'єсі деякі зміни, на що драматург погодився. Я звернулася до дружини Л.Славіна, спочатку листовно, а в грудні 1989 року мала розмову з нею в її домі. Вона жила в Умані і знала Курбаса з 1920 року, з часу роботи там Кийдрамте. Друга зустріч з Курбасом відбулася 1928 року, коли в Москві при українському земляцтві, під його керівництвом була створена Українська театральна студія.

Я запитала С.Славіну, чи листувався Курбас з її чоловіком. Вона категорично це заперечила. Справа в тому, що вони не були особисто знайомі. Славін чув про Курбаса з її розповідей. Якби Курбас писав Славіну з Карелії, вона б про це знала. Після мого листа С.Славіна звернулася в ЦДАЛМ (Центральний державний архів літератури і мистецтва), куди письменник здав частину свого архіву. Однак листів Курбаса там немає. Переглянула те, що лишилося дома, Курбасових листів не знайшла. Славіна висловила припущення: може, Славін їх знищив, в усякому разі, якщо і зберігав, то в архів віддати не міг. А в мене зринула думка – благородний, надзвичайно делікатний Курбас не міг звертатися з концтабору до московського драматурга, розуміючи, що того можуть запідозрити у зв'язках з ворогом народу. В усякому разі питання, чи листувався Курбас зі Славіним, залишається відкритим, тому, посилаючись на В.Цеханського, думаю, варто сприймати це не як доведений факт, а як вірогідність.

І не фантазувати, як це робить Н.Корнієнко: «1936 г. – лагерь Беломорско-Балтийского канала на Медвежьей горе (Архангельская область), где его назначили руководителем театра ББК. По свидетельству драматурга Л.Славина, Курбас работал над его пьесой “Интервенция”, сохранилась программка “Аристократов” Н.Погодина в постановке Курбаса. Мастер пользуется огромным уважением в труппе. Однако вскоре по доносу Алексея Алексеева, которого он сменил на посту руководителя театра, украинского режиссера переводят в другой лагерь, более строгого режима, на Вьянь-Губе. Алексеев за заслуги перед родиной срочно реабилитирован – вскоре это будет известный московский конферансье, классик советской эстрады. Поводом к доносу стала переданная руководству лагеря Алексеевым статья “с воли” “Националистическая эстетика Леся Курбаса” – статья Гната Юры, где Курбас был обвинен в “фашизме” и назван “врагом народа”. Так еще одним ударом “с воли”, “от своих” Курбасу прокладывалась дорога на Север»²⁴.

У цьому тексті – суцільні імпровізації. У театрі на Медвежій Горі Курбас працював не 1936 року, а в грудні 1934 – січні 1935 років, 1936 року він уже був на Соловках. Медвеж'єгорськ наспраді належить не Архангельській області (це Російська Федерація), а знаходиться у підпорядкуванні Петрозаводська Карельської Автономної Радянської Соціалістичної Республіки (КАРСР). Звідки Корнієнко взяла, що саме Л.Славін «свідетельствовав» про постановку Курбасом «Інтервенції», вона не посилається. Працюючи в Медвеж'єгорську неповних два місяці, Курбас не міг ставити там дві вистави – «Інтервенцію» Славіна і «Аристократи» М. Погодіна – останню виставу він здійснив уже 1936 року на Соловках. Н.Корнієнко не тільки помилково пише, ніби Л.Курбас став художнім керівником театру ББК, потіснивши О.Алексеева, – її фантазія сягає далі, вона твердить, ніби Алексеев «за заслуги перед родиною срочно реабілітований».

Звернімось до документів. Найперш з'ясуємо, коли і протягом якого часу Курбас працював у Медвеж'єгорському театрі. У Державному архіві КАРСР зберігаються дуже цінні документи: «Штаты, таблиці, списки работников Центрального театра ББК». Переглянувши їх 1989 року, у кількох документах за 1934 і 1935 роки я побачила прізвище Л.Курбаса. Він значиться в «Табелі на использованную рабсилу в/н, з/к с 1 по 31 декабря 1934» – увесь місяць, а в «Табелі ...» за січень 1935 року робочі дні йому проставлені тільки до 22 січня включно, за 23 і 24 січня проставлені плюси (може, зараховано позаурочну роботу?), з 25 і до кінця місяця проставлені мінуси²⁵.

Більше в жодному табелі Центрального театру ББК прізвище Л.Курбаса не зустрічається. Зате у «спецзведенні групи СПО III частини 4-го віділення ББК НКВД 29 січня 1935 року» інформатор зазначає, що Курбаса знову етапували з Медвежої Гори в Сегеж – донос написаний 26 січня. Виходячи з цього, 25 січня Л. Курбас уже був у Сегежі, і тому півроку працювати в Центральному театрі ББК, як твердив В. Цеханський, він не міг.

В обох табелях – за грудень 1934 і за січень 1935 року і в «Списках в/н з/к работников Центр. театра ББК» Курбас значиться, як режисер, тоді як О. Алексеев – художнім керівником. Згідно з подальшими табелями Алексеев продовжував працювати в театрі ББК. В усякому разі згідно зі «Списком з/к работников Ц. Театра ББК по состоянию на 18/IX=38 г.» прізвище Алексеева стоїть першим у колонці «Артисты»²⁶. Тому твердження Н.Корнієнко, що Алексеев за донос на Курбаса був «срочно реабілітований», – не відповідає дійсності.

На жаль, в архівно-слідчій справі на Л.Курбаса, яка зберігається в Петрозаводську, не зафіксовано, на якій підставі Курбасу заборонили працювати над майже уже завершеною постановкою «Інтервенції», і з Медвежої Гори відправили на Сегеж, звідти на В'янь-Губу, а потім на Соловки. Це поки що залишається білою плямою.

Н.Корнієнко твердить: «На Вянь-Губе Курбас репетирует “Смерть Тарелкина” Сухово-Кобылина и фарс-оперетту “Адвокат Патлен”»²⁷. Л.Танюк не тільки пише про постановку цих п'єс, а й робить реконструкції спектаклів: «У створеному ним на Вянь-Губі театрику Курбас ставить „Смерть Тарелкіна” – сатиру на російську поліцію і на печерне дикунство царського судочинства. П'єсу зеки ризикнули зіграти (а що залишалось?!) у власних зеківських „одежах” – і давні події набули раптом ризиковано-актуального змісту. Є дані про Курбасову спробу постановки

„Адвоката Патлена”, теж модернізованого і перекладеного українською мовою – через що й було заборонено до виконання. Разом з драматургом Мирославом Ірчаном і композитором чехом Урбанеком Курбас пише і ставить табірне вар’єте на теми життя за ґратами „Сон на Вянь-Губі”. І це вилилося вже у відвертий протест проти режиму.

Сам Курбас виконував тут епізодичну роль старого блазня, Міма й музиканта, якому не дають грати на фортепіано. Блазню заламують правицю за спину – він грає лівою, закривають очі – грає наосліп, зав’язують обидві руки – грає ногою і т. п., нарешті варта відтягає його від інструмента: блазень хапається за кришку від фортепіано, і летить з цією кришкою на інший бік сцени. Після деякої паузи блазень починає грати на порожній дошці від клавіатури і – дивина! – мелодія виникає знову! Мистецтво не вбити, його матерія незнищенна – такий зміст цієї курбасівської метафори, що стала опосередковано втіленням бодай цілого його життя.

За свідченням Василя Єрещенка, одного з колишніх в’язнів, комісія, прислана з Управління ББК, заборонила вистави Курбаса. Його разом з Ірчаном і Урбанеком (прізвище чеха Танюк пише по-різному; по-чеськи: Urbanek. – Р. С.) було переведено до соловецького „Кремля” (Соловецької тюрми ГУГБ НКВД). Сталося це пізньої осені 1935 року»²⁸.

Звернімось до свідчень Василя Єрещенка, який перебував у табірному пункті Вянь-Губа разом з Лесем Курбасом, письменником Мирославом Ірчаном і композитором Урбанеком: «Объединившись, они написали и поставили на сцене лагерного клуба оперетту, которая называлась “Сон на Вянь-Губе”. В завуалированном виде в ней зло и искусно высмеивались лагерные порядки.

Урбаник сам из подручных средств смастерил инструменты и подобрал исполнителей в оркестр, их было 12–15 человек. Артистов-любителей отбирал Курбас. Оперетта шла каждую субботу, и всегда зал был переполнен.

Кроме нее, Курбас поставил еще несколько небольших пьес и всегда с огромным успехом.

Но неожиданно пришел конец нашему театру. Управление лагерей ББК прислало комиссию для просмотра репертуара. В тот вечер оперетта шла в последний раз: утром по лагерю разнеслась весть, что Курбас, Ирчан и Урбаник в изоляторе, и что их забирают с собой проверяющие. Потом говорили, что всех троих отправили на Соловки. Это было весной 1935 года»²⁹.

Як видно з публікації, В.Єрещенко писав про постановку невеликих п’єс, а не про «Смерть Тарелкіна» і «Адвокат Патлен», і, звісно, не робив висновок про сценічну інтерпретацію Курбасом цих творів. Не згадував він жодним словом гру Курбаса в оперетті «Сон на Вянь-Губі» в ролі блазня, Міма і музиканта, так майстерно відтворену Л.Танюком.

Прочитавши в «Советской культуре» статтю М.Новикова, я звернулась до редакції газети з проханням сповістити мені адресу автора. Написала йому листа, сподіваючись, що, може, у щоденникових записках його діда є інші факти про Курбаса, зокрема про те, які ще п’єси Курбас там ставив. Отримала від М.Новикова надзвичайно цікавого листа про В.Єрещенка. Він сповіщав, що його діда у листопаді 1935 року етапували з Карелії до Києва, де він перебував

у камерах з письменниками Аркадієм Любченком, Миколою Кулішем, Григорієм Епіком, Олексою Слісаренком.

На моє запитання про Курбаса М.Новиков відповів: «Теперь по поводу Л.Курбаса. Я в статье написал все, что было в дневнике. В редакции „Советской культуры” не сократили ни слова. Так что, увы, ничего дополнительно о судьбе Курбаса я сообщить не могу. Это касается и сведений о постановках Курбаса на Вянь-Губе и о пианино. Нет в записях и фамилии начальника лагпункта»³⁰.

Звідки Л. Танюк взяв (а за ним і Н. Корнієнко), що на Вянь-Губі Курбас ставив п'єси «Смерть Тарелкіна» і «Адвокат Патлен», хто йому розповів, як Курбас їх інтерпретував, – не відомо, але ці сумнівні, не оперті на документи і свідчення факти почали використовувати в інших публікаціях. Справа в тому, що Вянь-Губа був невеликим табірним пунктом, тому театру, як у Медвеж'єгорську і Соловках, там не було, а з тим контингентом, який відбував покарання на Вянь-Губі, над великими п'єсами Курбас працювати не мав можливостей, та й недовго він там перебував.

Дуже дивним є твердження, що Курбас переклав п'єсу «Адвокат Патлен» українською мовою, через що її заборонили ставити. Для чого Курбасу потрібна була ця дуля в кишені? Щоб нарватися на чергову неприємність – заборону ставити ще одну п'єсу? І це після того, як його тільки-но позбавили права працювати в Центральному театрі ББК. Яку він при цьому переслідував мету, витрачаючи час на переклад? І в Медвеж'єгорському, і в Соловецькому театрах українські актори і аматори були в меншості – грали в основному росіяни, євреї, греки, вихідці з Кавказу... На Вянь-Губі Курбас теж не знайшов би для виконання названих Танюком п'єс самих лише українців. Не багато було українців і серед начальства і охорони табірної пункту, не думаю, що в'язні тут теж були самі лише українці. Тож який сенс був перекладати «Адвоката Патлена» українською мовою?

І ще одна неточність: Танюк зазначає, що Курбаса «разом з Ірчаном і Урбаником було переведено до соловецького «Кремля» (Соловецької тюрми ГУГБ НКВД)»: СЛОН (Соловецький лагерь особого назначенія) перетворився в СТОН (Соловецькую тюрму особого назначенія) не в 1935, а в 1937 році.

Про роботу Курбаса в Соловецькому театрі знаємо зі спогадів Рустема Галіат-Валаєва і Ю.Чиркова. Звертається до них і Л.Танюк. Однак подає власну версію арешту Рустема Галіат-Валаєва, не посилаючись на джерело: «Показова причина заслання Рустема Галіат-Валаєва. Переїхавши з Києва до Москви, він через брак квартири одержав від письменницької організації кімнатку-келію в Новодівочому монастирі. Вікно на вулицю здалося йому занадто гамірним, він його заклав і прорубав інше, вужче, у бік цвинтаря. Згодом його звинуватили в ретельно спланованому замаху на Сталіна. Під час процесу йому вдалося довести, що вікно було прорубане задовго до самогубства Надії Алілуєвої, не міг же він передбачити, що її поховають під його вікнами, а Сталін відвідуватиме могилу дружини. Лише з цієї причини розстріл йому було замінено на десять років заслання»³¹.

Сам Валаєв ніде про це не писав, а під час особистої розмови розповідав іншу версію свого арешту. Це підтверджується також офіційними документами. У Києві до арешту він ніколи не жив. Відповідно до автобіографії, яку Валаєв подав, вступаючи до Спілки письменників, він закінчив літературний факультет Ленін-

градського «Інституту Слова». У цьому місті в 20-ті роки він разом зі своїм братом Ростиславом активно працював у багатьох газетах і журналах – друкував статті, вірші, написав три комедії: «Ордер жилотдела», «Холодный сапожник», «Ванька-встанька». У кінці 20-х років у Ленінград приїхав А.Луначарський, який запропонував братам працювати у нього секретарями. З житлом у Москві тоді було сутужно, тому Луначарський (а не якась письменницька організація, бо їх тоді було багато і жодна з них не мала свого житлового фонду) посприям, аби братам виділили дві келії у Новодівочому монастирі. Вікна келій виходили не на вулицю, як твердить Танюк, а на цвинтар, були дуже вузькі – крізь них ледь пробивалося світло. Невдовзі брати стали переможцями конкурсу драматургів і отримали премію. Однак і за ці гроші вони не могли придбати квартиру в Москві. Вирішили розширити вікна своїх келій. На фасад, тобто на вулицю, їм цього зробити не дозволили, сказали, якщо хочете – розширяйте вікна, які виходять на могили. Брати, звісно, цим самі не займалися, а найняли майстрів, які працювали кілька тижнів. Несподівано пішла з життя Надія Алілуєва. Галіат-Валаєв говорив, що містом блискавично пронеслося: «Сталін убив Алілуєву!!! Сталін убив Алілуєву!!!». Її поховали неподалік вікон Валаєвих, це стало причиною їхнього арешту. За переказами, Сталін щовечора приходив на її могилу, одного разу підняв очі, і, дивлячись на вікна келій Валаєвих, сказав: «Этих окон вчера не было. Их прорубили, чтобы меня убить». Братам загрожував смертний вирок, але вони змогли довести, що вікна розширили за згодою керівництва монастиря, що зроблено це було набагато раніше смерті Алілуєвої, вказали на майстрів, які це робили, і ті підтвердили їхні показання. Хоча брати довели свою невинність, однак їх засудили, але не на 10 років заслання, як пише Танюк, а на три роки концтаборів.

Л.Танюк не тільки подає власну версію арешту Валаєва, яка різниться від розповідей його самого, а й висловлює припущення, що той взагалі не був на Соловках, що там був лише його брат Ростислав, і що Рустем писав спогади про Курбаса зі слів брата: «Наиболее достоверный материал о Курбасе на Соловках мы находим в воспоминаниях Р.Г.Галиат-Валаева „В соловецком кремле“, записанных им со слов его брата Ростислава Валаева...»³².

Ця версія Л.Танюка спростовується спогадами Юрія Чиркова, який перебував на Соловках водночас з Курбасом і обома братами Валаєвими. Ю.Чирков, як і Р.Валаєв, описує багато епізодів життя у соловецькому «Кремлі»: про роботу театру і художньої самодіяльності, зокрема про Л.Привалова і В.Крушельницьку, про монастирську бібліотеку, про єдиного в'язня, який відважився втекти із Соловків – Борейшу, про сім'ю лікаря Ошмана, про божевільну Оксану, про співачку циганку... Звісно, Ю.Чирков пише про Л.Курбаса: «К 1936 году Соловецкий театр был заметным явлением. В театре было две труппы: драматическая и оперно-опереточная. Кроме того, три оркестра – симфонический, струнный и духовых инструментов; затем концертная бригада, цыганский ансамбль и агитбригада...»

Драматической труппой руководил известнейший режиссер Александр Степанович Курбас... Я видел поставленные им спектакли „Аристократы“ Погодина (о перековке в лагерях), „Интервенцию“ Славина, остроумную французскую комедию „Школа налогоплательщиков“, где бывшие эмигранты прекрасно играли француз-

зов начала 30-х годов, комедии Лабиша „Путешествие Перишона” и „Птички”. Ставил он и Островского и даже Сухово-Кобылина „Свадьба Кречинского”»³³. Далі він пише про братів Валаєвих: «Агитбригаду возглавляли братья Валаевы – Рустем и Ростислав. Они писали тексты в прозе и в стихах по заказу КВЧ, отмечая в сатирической форме нарушения и нарушителей лагережима, хваля наши достижения и проч.»³⁴.

Коли при Єжові СЛОН перетворили на СТОН і режим став надзвичайно жорстоким, з табірному пункту «Кремль» почали вивозити в'язнів на інші командировки. Ю.Чиркова спочатку вивезли на страшну Секірку, потім етапували в Філімоново. Там влаштовували змагання поетів, в одному з яких брав участь Рустем Валаєв: «На одном из состязаний было предложено каждому участнику написать веночек сонетов. Это трудное задание приняли только двое: Рустем Валаев и Юрий Милославский. Валаев написал на тему „Наполеон”, Милославский озаглавив свой веночек „Москва”»³⁵.

Тож, виходячи з фактів, наведених Ю. Чирковим, не варто сумніватися, що Рустем Валаєв був на Соловках, зокрема й у табірному пункті «Кремль», де брав участь у роботі агитбригади, і що він писав свої спогади сам.

Це підтверджується також документами Міністерства внутрішніх справ СРСР, надісланих Ю. Мушкетіку, першому секретареві Спілки письменників України 2 січня 1990 р.: «Валаев Рустем Георгиевич, 1900 г. р., уроженец г. Грозный. Осужден: 1. 14.01.35 г. ОС (Особым совещанием. – П.С.) за КРД (контрреволюционную деятельность. – П.С.) на 3 г. л/св. 2. 04.01.38 г. ОС по отбытию наказания выслан на 5 лет в Казахстан. Постановление ОС от 04.01.38 не утверждено. На основании Постановления ВС СССР от 27.01.39 освобожден 28.09.39 г. . . .

Валаев Ростислав Георгиевич, 1903 г. р., уроженец г. Владикавказ: Осужден: 1. 14.01.35 г. р. ОС за КРД на 3 г. л/св. 2. ОС по отбытию срока выслан на 5 лет в Казахстан – 04.01.38 г. Постановление ОС от 04.01.38 г. не утверждено. На основании постановления ВС СССР от 27.01.39 г. освобожден 15.09.39 г.»³⁶.

Звернімо увагу: брати Валаєви були засуджені перший раз в один і той же день, місяць і рік – 14 січня 1935 року, і на один і той же термін – три роки концтаборів. Другий раз вони теж були засуджені в один день, місяць і рік – 4 січня 1938 року, і на один і той же термін і місце – п'ять років заслання у Казахстан. Виникає питання: якби вони відбували покарання в різних концтаборах – Ростислав на Соловках, а Рустем в якомусь іншому місті, то чи могли їх другий раз судити в один і той же день, місяць і рік, і винести одне і те ж рішення – про висилку у Казахстан на п'ять років? Думаю, це мало ймовірно. Виходячи з вищенаведених спогадів і офіційних документів, можна стверджувати, що обидва Валаєви перший раз відбували покарання на Соловках.

На жаль, доля переслідувала Курбаса, і в травні 1937 року його позбавили права працювати в Соловецькому театрі, з табірному пункту «Кремль» етапували на острів Анзер – надзвичайно суворе місце: туди відправляли т.з. доходяг на повільну голодну смерть³⁷. На підставі чого було прийняте таке жорстоке рішення, в архівній справі не відбито.

9 жовтня 1937 року Особлива трійка УНКВС Ленінградської області під головуванням Заковського розглядала: «Дело №103010=37г. оперативной части

Соловецкой тюрьмы ГУГБ НКВД СССР на 134 человека украинских буржуазных националистов, осужденных на разные сроки за контрреволюционную, националистическую, шпионскую и террористическую деятельность на Украине, которые, оставаясь на прежних к. р. позициях, продолжая к. р., шпионскую, террористическую деятельность, создали к. р. организацию "Всеукраинский центральный блок"³⁸. Усіх 134 українців Особлива Трійка присудила до розстрілу, серед них і Леся Курбаса. Вирок над ними виконали 3 листопада 1937 року в урочищі Сандармох у Карелії.

Описуючи це, Танюк доволіно маніпулює фактами: «Леся Курбас был расстрелян на Соловках 3 ноября 1937 года, сразу после того, как ЦК ВКП(б) вынес постановление о расширении террора, а исполнителем приказа об уничтожении Курбаса, Кулиша, М.Зерова, Д.Ровинского, М.Ирчана и еще более чем двухсот деятелей украинской культуры стал чрезвычайный уполномоченный наркома внутренних дел Ежова легендарный палач Кашкетин»³⁹

До цієї кривавої бойні над соловчанами Кашкетін не мав стосунку. Він лютував у інших концтаборах. Про це знаходимо повідомлення у Й.Гірняка: «В Чиб'ю докінчував свої функції «надзвичайного уповноваженого» відомий в історії єжовської різні Кашкетін, ім'я це зганяло сон з очей усіх каторжан того часу. В Ухт-Печорському концтаборі він опинився вже на останньому етапі своєї кривавої кар'єри. Ніхто не в стані сьогодні сказати: скільки по всій імперії голів полетіло під мечем цього сталінського «героя»?!. За час панування Єжова цей кат пролетів сливе по всіх концтаборах есесерії, проливаючи ріки крові»⁴⁰. Судячи з вищенаведеного тексту, – про «надзвичайного уповноваженого»... єжовської різні Кашкетіна», – Танюк запозичив у Й.Гірняка.

Про «кашкетінські» розстріли троцькістів на Воркуті пише О.Солженіцин: «Кашкетинские расстрелы связаны с продирающим кожу названием "Старый Кирпичный завод". Так называлась станция узкоколейки в двадцати километрах южнее Воркуты»⁴¹. У концтаборі ББК НКВС СРСР – уславились своїми кривавими злочинами інші кати – Курилко, Успенський, Апетер, Раєвський, Матвеев...

Н.Корнієнко теж вдається до фантазій: «Жизнь легенд остановили документы, найденные летом 1997 года Санкт-Петербургом "Мемориалом" (руководитель научно-аналитического центра В. Иоффе). Они засвидетельствовали, что Леся Курбаса расстреляли 3 ноября 1937 года в урочище Сандармох, на 16-м километре трассы Медвежьегорск–Повенец, Карелия... Именно там с 27 октября по 4 ноября были расстреляны 1111 этапированных из Соловецкого «Кремля» – "в честь подготовки к празднованию XX-летия Великой Октябрьской социалистической революции" (звідки ця цитата – не відомо. – Р.С.). Приговор привел в исполнение чекист Матвеев, капитан Ленинградского НКВД. Заключенных везли по железной дороге из Кеми до Медвежьегорска, а потом – грузовиком – на место расстрела. Их, связанных, выгружали и, полубомороженных, клали лицом вниз. Матвеев собственноручно стрелял в затылок. Когда ему не хватало патронов, для гарантии он разбивал головы палкой. А потом давал детальный отчет начальству на каждого – эти рапортчики (не рапортчики, а акты про смерть. – Р. С.) сохранились на Миколу Кулиша, на Миколу Зерова, на Валерияна Пидмогильного, на Григория Эпика, на Чехивского, Ирчана, Крушельницких... Как ударника социалисти-

ческого труда Матвеева премировали ценным подарком и путевкой в санаторий. Спустя время его обвинили “в превышении власти при проведении расстрелов”, и на время он исчез с горизонта; реабилитированный после Хрущева, как жертва репрессий, Матвеев дожил до почетной пенсии вплоть до 1974 года, и до последнего дня был горд исполнением заданий партии и государства, которым верою и правдою служил...»⁴².

Н.Корнієнко твердить, що точна дата смерті Л.Курбаса – 3 листопада 1937 року – стала відома завдяки документам, які віднайшли 1997 року дослідники Санкт-Петербурзького «Меморіалу», і навіть подає прізвище керівника науково-аналітичного центру В. Йоффе. Насправді документи – акт про розстріл Л.Курбаса 3 листопада 1937 року, який підписав Матвеев, віднайшла я в архівах Петрозаводського КДБ ще влітку 1989 року. Про це я писала у своїх публікаціях «Історія нас виправдає...» (Самостійна Україна. – 1991. – №14–15), «Лесь Курбас. Дорога на Соловки» (Театр. – М. – 1992. – №4), «Апокаліпсис» (Культура і життя. – К. – 1992. – 29 серпня) та інших, говорила у своїх доповідях «Лесь Курбас – дорога на Соловки» на міжнародній конференції «Березіль-93», яка відбулася в Харкові, на міжнародній конференції у Вроцлаві 1993 року, на міжнародній конференції 2003 року в Одесі, на яких була присутня і виступала з доповідями Н.Корнієнко. Незрозуміло, чому вона повністю ігнорує мої знахідки, публікації і виступи, і посилається тільки на документи, знайдені іншими особами 1997 року.

Не відомо, звідки Н. Корнієнко взяла такі детальні жажливі подробиці того, як Матвеев проводив розстріли. Нагнітання жорстокості («полуобморожених клали лицом вниз», «для гарантии он разбивал головы палкой») викликає здивування, бо розстрільна акція відбувалася в кінці жовтня – на початку листопада, а в цю пору навіть у Карелії осінь, а не зима. Відомо, що погода в тих краях навіть м'якша, ніж в Україні. Про це писав М.Куліш у листі до своєї дружини від 11 лютого 1936 року: «Зима тут порівняно з Харковом навіть м'якша»⁴³. То звідки взялися «полуобмороженные» люди на початку листопада?

З якого джерела вона взяла, що «полуобморожених клали лицом вниз»? Не треба забувати, що розстрільні акції проводились уночі. Навряд чи там було електричне освітлення, вочевидь, використовували потужні ліхтарі. Екзекуцію мали провести якомога швидше. Тоді для чого треба було в'язнів класти лицем до землі і таким чином розстрілювати? Адже після цього мертвих треба було брати за руки і ноги, стягувати із землі і кидати в яму, для чого потрібно було не менше чотирьох виконавців. Простіше, і саме так виконували скрізь вироки: ставити приреченого лицем до ями, стріляти у потилицю і жертва сама падала в рив.

Ще один сюр: «Когда ему не хватало патронов, для гарантии он разбивал головы палкой». Це не бій, під час якого іноді не вистачало патронів, а задалегідь спланована і точно обрахована акція – нестачі патронів не могло бути. Думаю, що палка – це вже, як кажуть, з іншої опери.

Ще одне досі не з'ясоване питання: хто провів розстріли 1111 соловецьких невільників? Акти про розстріли майже всіх цих жертв підписані однією особою – заступником начальника адміністративно-господарчого відділу НКВС по Ленінградській області, капітаном держбезпеки М.Матвеевим. Це дало привід Л.Танюку, Н.Корнієнко, а також усім іншим, хто пише про цю страшну бойню,

стверджувати, що Матвеев власноруч виконав цю вурдалацьку акцію. Однак чи міг він фізично зробити це сам?

І. Чухін, дослідник сталінських репресій у Карелії, у книзі «Карелия-37» зазначав, що розстрільні акції планувалися і розроблялися заздалегідь і що до них залучалася велика кількість різних спеціальних загонів виконавців: «В приложеніи № 15–17 приведена хроника всех массовых (более трех человек) расстрелов в республике, с указанием 47 исполнителей: работников НКВД КАССР и Белбалтлага НКВД СССР. Хроника составлена на основании “актов о приведении приговоров в исполнение”, подписанных указанными лицами. Кроме них, в расстрелах участвовали военнослужащие погранотрядов, комендатур и, очевидно, десятки красноармейцев. На это указывает следующий факт. Согласно актам 20–21 января 1938 года зам. начальника 3-го отдела ББК Шондыш и начальник 1-го отделения Бондаренко расстреляли... 685 человек, что физически просто невозможно. В Центральном архиве ФСБ РФ хранятся документы, свидетельствующие, что в Ухтпечлаге, например, в аналогичной ситуации проводилась специальная войсковая операция с применением станковых пулеметов»⁴⁴.

Виходячи з вищенаведеного, сумнівно, щоб Матвеев власноручно розстріляв 1111 в'язнів. Те, що його підпис стоїть під 1111 актами про розстріл, є свідченням того, як кремлівські верховоди езуїтськи замітали сліди: залишили прізвище тільки одного ката, тоді як усіх інших приховали. Це ще одна страшна таємниця тих апокаліптичних часів, яку дуже суворо оберігають, хоча з того часу минуло понад сімдесят років.

Без сумніву, ця спецоперація була розроблена Ленінградським НКВС до найменших подробиць, з урахуванням кількості людей, які мали її виконувати, і узгоджена з ЦК ВКП(б), а також із самим Сталініним. Така ймовірність впливає з того, що Сталін брав участь у підготовці сфабрикованої органами ДПУ міфічної організації Спілки визволення України (далі – СВУ). Уже в кінці грудня 1929 року сфабриковані документи надсилаються не лише до ЦК КП(б)У, а й до ЦК ВКП(б) та ОДПУ СРСР. З ними ознайомився і Сталін. 2 січня 1930 року він надсилає до Харкова С. Косіору і В. Чубарю шифровку: «Когда предполагается суд над Ефремовым и другими? Мы здесь думаем, что на суде надо развернуть не только повстанческие и террористические дела обвиняемых, но и медицинские фокусы, имеющие целью убийство ответственных работников... Наша просьба согласовать с Москвой план ведения дела на суде»⁴⁵.

У самому процесі СВУ 1930 року фігурувало 45 осіб. У соловецькій акції в кінці 1937 року йшлося про кілька тисяч ув'язнених, адже тільки у Сандармоху протягом кількох днів було розстріляно 1111 жертв. Майже стільки ж було вивезено з Соловків наприкінці того самого року і розстріляно в грудні 1937 і на початку 1938 року, однак поки що не відомо, в якому місці. Серед них були також представники української інтелігенції. Тому сумнівно, щоб акція знищення такої великої кількості соловецьких в'язнів проводилася без участі кремлівського Чингісхана. Однак офіційних документів про це поки що не знайдено. А вони мають бути. Справа в тому, що й нинішні нащадки чекістів не відкривають повністю страшні архіви репресивних часів. Ті документи, з якими вони із скреготом зубів дозволяють ознайомитись деяким дослідникам, це 5, щонайбільше 10 відсотків

велетенського архівного айсберга, який і досі зберігається за сімома замками в потаємних сховищах, і ключі від тих справжніх жаклихих документів, вочевидь, знаходяться у Москві і не відомо, чи вдасться до них комусь добитися. Такого висновку я дійшла, працюючи в архівах КДБ Харкова, Києва, Москви, Ленінграда (тепер – Санкт-Петербург), Петрозаводська, Архангельська, Чернігова, вивчаючи десятки справ в'язнів Соловків й інших концтаборів. У жодній справі, з якою я знайомилась, я не бачила перших примірників машинопису допитів й інших документів. То де ж знаходяться перші примірники? Мабуть, в архівах зореносої.

І в харківській, і в концтабірній куценькій справі Л.Курбаса чомусь немає ні «Меморандуму», ні «Карти-Формуляра», тоді як вони обов'язково заповнювались на кожного в'язня і супроводжували його під час усього перебування у неволі. У петрозаводській справі взагалі не відбито, через які табірні пункти, командировки він пройшов упродовж концтабірних поневірянь, аж поки він не потрапив на Соловки, не знаємо, коли він прибув у табірний пункт «Кремль», на яких ще островах перебував. Тож де ці документи, в яких відбито повну картину етапування в'язня, зафіксовано, яку роботу він виконував у неволі?

Світло на ці метаморфози із записами у справах пролила литовська дослідниця Ніеле Гашкайте, з якою я познайомилась 1993 року в Москві на міжнародній конференції «КГБ: вчора, сьогодні, завтра». Литовці набагато менше часу носили московське ярмо й тому зберегли почуття власної гідності, не втратили сміливості і рішучості, і коли добилися незалежності, одразу ж домоглися від свого уряду, щоб усі документи про репресії часів панування іноземного тоталітарного режиму їхній Комітет державної безпеки передав у спеціально створений державний архів для загального користування. Аналізуючи вилучені з КДБ документи, литовські правозахисники з'ясували, що, окрім тих куценьких, явно підчищених справ, є багато інших засекречених документів.

Найперш формулярний список, в який працівники органів заносили прізвища неблагонадійних осіб, які, на їхню думку, становили загрозу радянській владі.

Далі відкривався ДОП (дело оперативной проверки). Його заводили, коли з'являлися відомості про антирадянську діяльність певної особи. ДОП тривав недовго. Якщо свідчення не підтверджувалися, перевірка припинялася. Коли ж чекісти вважали доноси правдивими, ДОП підозрілого переростав у ДОН (дело оперативного наблюдения) і ДОР (дело оперативной разработки).

Окрім ДОН, за особою, яка перебувала під постійним наглядом, ще до арешту відкривався також ДФ (дело-формуляр; окремо від формулярного списку), куди заносились найважливіші факти її життя: національність, соціальне походження, освіта, партійність, участь у громадській роботі, де і ким працював, поведінка в побуті, стосунки з родиною.

Надзвичайно важливою справою був ДОР. Цим документам надавали особливого значення. Коли сигнали про антирадянську діяльність конкретної особи або певної групи людей, зібрані завербованими агентами й проаналізовані штатними співробітниками, які лягали в основу ДОП і ДОН, підтверджувалися, чекісти заводили ДОР. Він відкривався не тільки на одну особу, а й на певну групу людей, зокрема на працівників академічних інститутів, письменників, художників, викладачів і студентів вузів, або коли готували великі процеси – «СВУ», «УНЦ», «УВО» та ін.

На кожного з інакодумців, кого органи вважали небезпечним для влади, окремо заводився вищезгаданий ДФ.

ДОР закінчувався у двох випадках. Коли той, кого «розробляли», погоджувався стати інформатором. Другою підставою закриття ДОРу була категорична незгода жертви «добровільно» співробітничати з органами. Це для неї швидко закінчувалося арештом, і її починали «розробляти» вже слідчі допра.

Заводився також ДСП (дело специальной проверки): на тих, хто виїздив за кордон. Всіх їх ретельно перевіряли, без дозволу органів візу не видавали. За тими ж, кому дозволялося виїхати, за кордоном стежили спеціальні агенти. Дані про поведінку, зв'язки, контакти кожного, хто перетинав кордон, заносились в окрему справу. Коли людину заарештовували, факти її неблагонадійної поведінки в чужій державі теж використовували як компрометуючий матеріал. Л.Курбас 1927 року побував у Німеччині і Чехословаччині, де не тільки дивився вистави, а й виступав з лекціями. Тож десь мають бути документи про стеження за ним за кордоном.

На підставі оперативно зібраних матеріалів, які лягали в основу цих справ, у більшості випадків перед арештом на людину заводили пресловутий «Меморандум», куди заносили біографічні дані, звинувачення, які інкримінували підозрюваному.

Окрім вище названих справ, заводився також ИД (имущественное дело), в якому детально описувалося все, що забрали в людини під час арешту і обшуку його помешкання. Л.Курбаса заарештували у Москві, де він перебував протягом кількох місяців. У архівно-слідчій справі немає опису забраних у нього речей. Але ж вони у нього були, й серед них найулюбленіші, найпотрібніші книги, які він, без сумніву, взяв, виїжджаючи з дому, а також радіоприймач, що його він сам сконструював і ночами слухав у Москві, рятуючись цим від безсоння і нав'язливих розпачливих думок. Куди поділися ці речі Курбаса?

Коли жертву заарештовували, на неї під час слідства теж відкривали кілька справ, найперш ДОС (дело оперативного следствия). Сюди, окрім «Меморандуму», в процесі слідства і «обробки» в'язня, заносили з ДОП, ДОН і ДОР компрометуючі документи, які надали органам різні інформатори й агенти, коли людина ще була на волі. Під час слідства ці підло зібрані доноси чекісти пред'являли заарештованому як свідчення його злочинів.

Існувало також ДОП (дело оперативного производства), куди заносились дані про те, як проводилося слідство.

Окремою дуже важливою справою було ДЗ (дело заключенного). Тут фіксувалося, як слідчі обробляли заарештованого, які методи до нього застосовували, як змушували зізнатися у тому, що йому інкримінували. Це, звісно, не фіксувалося у тих слідчих справах, які здавалися в архів. ДЗ зберігається, як кажуть, за сімома замками і досі не розкривається.

Перед відправкою в концтабір зі слідчої справи робилися виписки у новий «Меморандум» і спеціальну «Карту-формуляр», звідки дані переносились у наступні справи, які відкривалися на в'язня у концтаборах.

У «Карту-формуляр» вклеювали фотографію в'язня, під якою він власноручно підписувався (до речі, у «Меморандум» фотографія не вклеювалася). Під «Картою-формуляром» надруковане застереження: «заполняется со слов аресто-

ванного, перевіряється через СОО ГПУ и хранится в тюремном на него деле». Подібної «Карті-формуляра», яку, вочевидь, заповнювали й на Л.Курбаса, немає ні в справі, яка зберігається в Харкові, ні в Петрозаводську. Де вона знаходиться? Віднайти її дуже важливо, бо з неї стало б відомо, де і який час Курбаса утримували від дня арешту до етапування в Карелію.

Першою справою, яка відкривалася на в'язня, коли він потрапив у концтабір, була ЛДЗ – лагерное дело заключенного. Сюди заносились дактилоскопічні дані – відбитки пальців, особливі прикмети, а також свідчення про арешт, коли і за якою статею судили, біографічні дані. ЛДЗ супроводжувало в'язня на всіх етапах, поки він відбував покарання. У ньому фіксувалося, в яких концтаборах, табірних пунктах перебував, яку роботу там виконував.

Окрім ЛДЗ, у концтаборі відкривали також ДОН, ДОР й, очевидно, ще багато інших спеціальних справ, куди додавали «Меморандум» і «Карту-формуляр». У цих справах накопичували факти про поведінку в'язня, звідки і від кого він отримує посилки, листи, про що в них ідеться, заносилися підслухані агентами й сексотами критичні розмови з іншими невільниками.

За Л.Курбасом під час його перебування у різних табірних пунктах співробітники ББК НКВД СРСР стежили пильніше за всіх. У трьох книгах «Остання адреса» його прізвище згадується у 54 документах (здебільшого це так звані інформаційні повідомлення донощиків). Більш пильно стежили лише за бунтівним, непокірним академіком Матвієм Яворським – його прізвище згадується 68 разів.

Тож, тільки коли архіви розкриються якомога повніше, ми довідаємось, на підставі яких документів Л.Курбаса арештували, як проводилося слідство, чому він зізнався в тому, чого не чинив, що довелося йому пережити дорогою на Голгофу, яка тривала майже чотири роки – починаючи з Луб'янки і закінчуючи Сандармохом.

¹ Чечель Н. Випадок Ліра. Курбас і Міхоелс // Хроніка-2000. – 1998. – №.21–22. – С. 346–355.

² Там само. – С. 354.

³ Куліш М. Твори: У 2 т. / Упорядкування, підготовка текстів, вступна стаття і коментар Л.С.Танюка. – К: Дніпро, 1980. – Т. 2. – С. 736.

⁴ Корниенко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937). – Государственный центр театрального искусства имени Леся Курбаса. – К., 2005. – С. 353.

⁵ Там само. – С.360.

⁶ Там само.

⁷ Там само. – С.362.

⁸ Танюк Л. С. Талан і талант Леся Курбаса // Матеріали міжнародної наукової конференції «Леся Курбас – Людина театру». – Х., 2007. – С. 13.

⁹ Корниенко Н. – С. 371.

¹⁰ Там само. – С.367.

¹¹ Гайдабура В. Театр, захований в архівах. – К., 1998. – С. 177.

¹² Михоэлс С. Статьи, беседы, речи. Воспоминания о Михоэлсе. – М.: Искусство, 1965 – С. 105–106.

¹³ Корниенко Н. – С. 367.

¹⁴ Михоэлс С. – С. 107–108.

¹⁵ Там само. – С. 98–99.

¹⁶ Там само. – С.107–108.

¹⁷ Корниенко Н. – С. 363

- ¹⁸ Там само. – С.365.
- ¹⁹ **Безверхня Е.** Лист до Р. Скалій від 10 лютого 1990 р. – Архів автора.
- ²⁰ **Цеханський В.** Рядом з Курбасом // Український вісник. – Л., 1987. – № 8.
- ²¹ **Танюк Л.** С пулей в сердце // Театральная жизнь. – М., 1993. – № 10.
- ²² Остання адреса. — Сфера. – К., 1998. – Т. 2.– С. 250.
- ²³ **Зленко Г.** Алексеев Олексій Григорович//Енциклопедія сучасної України. – Т. 1. – К., 2001. – С. 366–367.
- ²⁴ **Корниенко Н.** – С. 353–354.
- ²⁵ Центральный государственный архив Карельской АССР. – Ф 865, оп. 1, д. 8/43, л. 17–18.
- ²⁶ Там само. – Л. 22.
- ²⁷ **Корниенко Н.** – С. 353–354.
- ²⁸ **Танюк Л. С.** Талан і талант Леся Курбаса // Матеріали міжнародної наукової конференції «Леся Курбас – Людина театру». – Х., 2007. – С. 22–23.
- ²⁹ **Новиков М.** Сон на Вянь-Губе // Советская культура. – 25.ІІІ. 1989.
- ³⁰ **Новиков М.** Лист до Р. Скалій від 21 лютого 1990 р. – Архів автора.
- ³¹ **Танюк Л. С.** Талан і талант Леся Курбаса // Матеріали міжнародної наукової конференції «Леся Курбас – Людина театру». – Х., 2007. – С. 23.
- ³² **Танюк Л.** С пулей в сердце // Советская культура. – 2 марта. – 1989.
- ³³ **Чирков Ю. И.** А было все так... – М.: Издательство политической литературы, 1991 – С. 97–98.
- ³⁴ Там само. – С. 98–99.
- ³⁵ Там само. – С.191.
- ³⁶ Лист Міністерства внутрішніх справ СРСР до Ю.Мушкетика від 2 січня 1990 р. – Архів автора.
- ³⁷ Остання адреса. – К.: Сфера, 1998.– Т. 2.– С. 153.
- ³⁸ Остання адреса.— К.: Сфера, 1997. – Т.1.– С. 164.
- ³⁹ **Танюк Л.** С пулей в сердце // Театральная жизнь. – 1993. – №10. – С. 6.
- ⁴⁰ **Гірняк Й.** Спомини. Сучасність. – Нью-Йорк. – 1982. – С. 416.
- ⁴¹ **Солженицын А.** Архипелаг ГУЛАГ. – М., 1989. – С. 356.
- ⁴² **Корниенко Н.** – С. 355–356.
- ⁴³ **Куліш М.** Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2– С.680.
- ⁴⁴ **Чухин И.** Карелия-37. – Петрозаводск. Издательство Петрозаводского государственного университета, 1999. – С.118–119.
- ⁴⁵ Остання адреса. – К., 1997. – Т.1.– С. 24.

Андрій ЛЯГУЩЕНКО

ЛЕСЬ КУРБАС – ВИДАТНИЙ ОРГАНІЗАТОР ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ

У статті розглянуто організаційну діяльність реформатора українського театру першої половини ХХ ст. Лесю Курбас. Головну увагу звернено на соціально-психологічні аспекти взаємодії його театральних проєктів із глядачем та взагалі із суспільством. Вказується, що організаційний досвід Л.Курбаса заслуговує сьогодні на увагу діячів сценічного мистецтва та органів державного управління театрами.

In this article the author is investigating an organizational activity of ukrainian theatrical reformer of the first half of the twentieth century Les Curbas. The main attention is pointed on social and psychological aspects of interactions of his theatrical projects with spectators and with the society in general. It is also mentioned that Les Curbas organizational experience is worth paying attention on by dramatic art figures and theatrical state authorities.

Юрій Миколайович Бобошко, автор першої в Україні монографії про Леся Курбаса, закінчив цю книгу главою, яка зветься «Курбас повертається»¹. Напевно, багато хто пам'ятає ефект безкінечного коридора, який виникає у двох дзеркалах, що поставлені одне перед одним. І саме з такого коридора, який створює порівняння двох епох – тієї, в якій жив і творив Курбас, та нашої – повертається, іде до нас цей видатний організатор театральної справи. Повертається для того, щоб на прикладі свого творчого життя, що стало його трагічним шляхом на Голгофу, закликати нас, сьогодишніх, не створювати собі нових хибних міфів та фальшивих кумирів, які так рясно виникають саме в зламні, перехідні епохи, подібні до нашої.

Отже, спочатку згадаємо роки трагічної громадянської війни. Головна особливість театральної ситуації цього періоду полягала в тому, що мистецтво сцени досягло на просторах розтрощеної імперії величезного, нечуваного розмаху, зазвичай не стільки якісного, скільки кількісного. Такого числа театрів, театрів-студій, театриків, театралізованих видовищ, сценічних навчальних закладів навряд чи побачить ще якась епоха. Відбулось це завдяки тому, що для мільйонів темних неграмотних людей, яких революція кинула у вир суспільного життя, театр виявився одним із найважливіших засобів спілкування. А для більшовицької влади він став могутнім ідеологічним чинником, який виконував завдання агітаційного впливу на цих людей.

Хоча, з позиції повної об'єктивності, слід наголосити, що в такій ролі бачили театр й українські національні уряди. Достатньо згадати тут хоча б помпезне відкриття в Києві восени 1917 року так званої «робітничої театральної школи» під

патронатом самого В. Винниченка у приміщенні Педагогічного музею на вулиці Володимирській через стінку з Українською Центральною Радою.

Отже, театр, як єдиний ефективний на той час художній засіб масового впливу, перебрав на себе не властиві йому функції відсутніх тоді засобів масової комунікації. Відоме гасло «мистецтво – масам» стосувалось тоді в першу чергу мистецтва сцени. Така соціальна заангажованість театру не обійшла стороною багатьох його творців, у тому числі і Леся Курбаса.

Ще навесні 1917 року Курбас писав у журналі «Театральні вісті»: «Нам навіть треба йти з робітниками, оскільки звільнення театру ... від зборів з кишені багатих класів, від гри під смак буржуазії можливе лише в майбутньому, кращому суспільстві»². Але тоді, у 1917 році, це все було, як казав сам Курбас, ще на рівні думок та проєктів. Поки що режисер, віддаючи багато зусиль громадській діяльності, основну свою увагу зосередив на естетичних пошуках, метою яких було створення принципово нової для українського театру образної сценічної системи.

Іван Франко і Олександр Потебня, німецька експериментальна психологія та фрейдизм, Георг Фукс і Гордон Крег. Розробки саме цих, на перший погляд, мало чим пов'язаних між собою дослідників та наукових шкіл у галузі психології творчості та сприйняття стали для Курбаса теоретичним підмурком для побудови власної театральної системи. Через свідомість – до підсвідомого. Через розум – до емоцій. Спочатку пройти по цих щаблях шляхом творення з акторами, потім, зафіксувавши його, провести ним глядачів.

Це дві основні опори, на яких аркоджуть, за поетичним тичинівським словотвором, уся театральна система Курбаса. Пізніше вже в «Березолі» на засіданнях станції фіксації та систематизації досвіду – унікального наукового центру, який у своїх передбаченнях набагато випередив тогочасну мистецтвознавчу науку, – Курбас серед першочергових завдань дослідницької роботи називав вивчення саме цих елементів театру. Такий напрямок наукових пошуків виявився настільки плідним, що через певний час, познайомившись із видатним психологом Львом Виготським, Курбас побачив, наскільки те, чим він інтуїтивно займався на практиці у «Молодому театрі» та «Березолі», було близьке теоретичним ідеям, викладеним у відомій книжці цього вченого «Психологія мистецтва»³.

Але до того були 1919–1920 рр., коли прийшла в Україну більшовицька влада та той гіпотетичний масовий робітничий глядач, з яким далі збирався йти Курбас. «Гайдамаки» за Тарасом Шевченком стали тією виставою, де Курбас уперше зустрівся з новою аудиторією. Якою ж вона була? До театру цей глядач здебільшого приходив не за власним бажанням, а примусово, за рознарядкою військового коменданта Києва. Був він неграмотним та некультурним. Саме для нього майбутній український драматург, а тоді ще просто глядач курбасівських вистав Мирослав Ірчан, написав статтю із промовистою назвою «Театр – це храм мистецтва», в якій виклав елементарні засади поведінки в театрі⁴.

Але, разом із тим, був цей глядач дуже ширим та вдячним. Для нього «Гайдамаки» стали яскравим революційним гаслом, красивою образною агіткою на користь більшовицької влади. «Поема народного гніву» – так називалась видана на початку 70-х років книжка про сценічне втілення «Гайдамаків»⁵. І за радянських часів такого розуміння цього курбасівського сценічного твору було абсолютно достатньо.

Курбас прийняв глядача «Гайдамаків» і суспільство, яке за ним стояло, не примусово, а абсолютно свідомо – це факт. Хоча, мабуть, вже саме тоді він уперше відчув величезну небезпеку абсолютизації невихованих смаків та інстинктів мітингового натовпу. Видатний організатор театральної справи побачив, що ця стихія може легко поглинути той дуже тонкий прошарок справжньої культури, мистецтва та й взагалі всіх засад загальнолюдської моралі. Чи не тому, всупереч соціальним настановам епохи, Курбас, у трагічному образі дітовбивці Гонти, дав позитивне вирішення загальнолюдського морального постулату, дуже точно сформульованого Достоєвським, про те, що ніяка, навіть найвища, соціальна мета не може виправдати вчинки, які сплачені хоча б однією сльозинкою дитини. Але політичний захват епохи був ще надто сильним, гасло «мистецтво – масам» – ще надто привабливим, і Курбас мав пройти через ці обставини.

Через кілька років Курбас організує «Березіль» – театрально-мистецьке об'єднання, основне завдання якого він формулює наступним чином: «Театр стає дуже важливою ділянкою загального фронту, тому що театр завжди був і є більш чи менш рупором і більш чи менш трибуною, а крім того, театр – організатор емоцій, театр – настройщик глядача...»⁶. Створивши колектив такої суспільної спрямованості із принципово новою мистецькою мовою, видатний організатор Лесь Курбас починає планомірно цікавитись глядачем. З'ясувавши за допомогою соціологічних досліджень соціальну структуру аудиторії «Березоля» і переконавшись, що трудящих – того самого масового глядача – в ній небагато, адже надворі вже часи НЕПу, а не громадянської війни, він починає працювати.

Кампанія популяризації «Березоля», впровадження абонементної системи та цільового продажу квитків призвели до того, що в сезоні 1925–1926 рр. масовий глядач становив уже майже 50 відсотків від загальної кількості відвідувачів театру. Курбас вважав, що це більше ніж достатньо. Але тут виникало інше питання: а чи спроможний цей глядач адекватно сприймати мистецтво «Березоля»? Питання не випадкове, адже нова, нетрадиційна умовно-метафорична сценічна система Курбаса різко відрізнялась від звичних образів життєподібного театру. Не маючи своїх прямих аналогів у реальному житті, сценічні образи «Березоля» були важкі для сприйняття непідготовленою аудиторією. Ці побоювання підтвердили і соціально-психологічні дослідження. Потрібна була підготовка та виховання масового глядача.

І Курбас знову береться до укріплення другої опори своєї системи, розгортаючи програму клубної станції, – поетапного залучення глядача до театру. Тут на нього знову чекає успіх – вже через сезон дослідницькі дані довели, що сприймати твори, запропоновані «Березолем», сприймати хоча б на рівні художньої агітки більшу частину масового глядача, який відвідував театр, навчили.

Мета була досягнута, соціальне замовлення виконане. Можна, здавалося б, на цьому зупинитись, так, як це зробила більшість сучасних Курбасові українських театрів. Але режисер і видатний організатор театральної справи ставить собі та театрові нове творче завдання. У 1925 році він зауважує, що досі мистецтво сцени агітувало, а не виявляло життя людського духу. Новий естетичний рівень, на який Курбас хотів вивести театр, висував відповідні вимоги і перед глядачем. Проголошення нового напрямку творчих пошуків збіглося з переїздом театру до Харкова.

Початок роботи на новому місці виявився дуже важким для «Березоля», адже театр залишив у Києві свою виховану та більш-менш підготовлену аудиторію. Але, з іншого боку, це дало можливість започаткувати нові стосунки із глядачем. Курбас бере курс не на абстрактно-однорідного масового робітничого, а на мішаного міського глядача, саме серед якого знаходяться ті 10 відсотків театралів, що й сьогодні становлять кістяк аудиторії театру.

Таким чином, Курбас став орієнтуватися на людей, які вміли розуміти мистецтво театру, але в силу свого культурного розвитку не сприймали його виключно як засіб пропаганди існуючого політичного ладу. І тут він вступив у суперечність з існуючим у влади утилітарно-прагматичним баченням ролі театру як гвинтика ідеологічної машини. Зазначений конфлікт став для цього видатного організатора театральної справи особистою трагедією, оскільки саме він доклав певних зусиль для утвердження «радянського театрального міфа». І, за жорстокою іронією долі, саме в цей час Курбас береться будувати свій філософський театр, який зараз називають чи не найвизначнішим досягненням української сцени ХХ ст.

Але так вважають сьогодні, а тоді його опоненти, словами Гната Юри, стверджували, що маси вимагають «утилітарної, єдино допустимої в нашу епоху театральної виразності»⁷. І дуже швидко єдино можлива виразність почала розумітися як єдино можливий театр. Сірі кардинали від мистецтва, які стояли за спинами митців і вміли маніпулювати їхніми творчими амбіціями, перевели естетичне змагання різних за напрямками театрів на рівень політичного протистояння.

І тут Курбас, за яким у творчому середовищі вже досить давно закріпився імідж руйнівника і фрондера, закликав своїх опонентів до примирення, виголосивши на Всеукраїнському театральному диспуті 1927 року тезу про те, що в перехідні епохи, коли виведено зі спокійної колії всі норми людського співжиття, не може й бути мови про культурну однорідність масового глядача, а тому мистецтво сцени не повинно бути однаково зрозумілим і однаково прийнятним для всіх. Отже, – завершив свою думку Курбас, – ще довгий час, аж до остаточної стабілізації суспільства, будуть потрібні різні театри, розраховані на відповідні групи аудиторії⁸.

Але наприкінці 20-х років різні театри розумілися вже як такі, що протистоять офіційному погляду на мистецтво, а значить просто політично небезпечні. Остаточну риску під цією тезою підвів наступний Всеукраїнський театральний диспут, що прийшовся на сумновідомий 1929 рік – рік «великого перелому», на який припадає початок широкомасштабних політичних репресій в Україні. На цьому диспуті Курбас прийняв останній відкритий, але вже нерівний бій зі своїми політичними опонентами.

Основним закидом «Березолеві» стало його небажання працювати з натовпом, що звався масовим глядачем і якого без усякої підготовки приводили в театр за допомогою абонементів та так званих «цільових вистав», кількість яких у багатьох сценічних колективах України досягла тоді нечуваного розміру – 90 відсотків від загального числа вистав, показаних за рік. Курбас намагався довести, що він не спілкується з таким глядачем тільки тому, що той має ще досить низький рівень загальної культури, а тому потребує певної підготовки для сприйняття мистецтва «Березоля». Але, як підмітив ще Езоп, коли люди не можуть дістати соковите гроно, вони кажуть, що воно зелене і, отже, не варте уваги. У ситуації з «Березолем»

це виявилось у вигляді висновку, що його мистецтво незрозуміле масовому глядачеві внаслідок низької або й зовсім відсутньої художньої вартості.

І даремно драматург Микола Куліш на тому ж диспуті, оперуючи конкретними фактами, наводив аргументи, що тій безликій масі, ім'ям якої прикривались політичні опоненти Курбаса, поки що не потрібне не лише мистецтво його театру, а й фільми Олександра Довженка, романи Миколи Хвильового, вірші Миколи Зерова, картини Олександра Бойчука та багато інших творів мистецтва, відомих нам сьогодні під загальною назвою «український ренесанс 20-х років» або «розстріляне українське відродження».

Суперечку в поглядах на розвиток національної культури та мистецтва було вже вирішено – присяжні більшовицькі критики на закритті диспуту 1929 року винесли остаточний вирок, безапеляційно заявивши, що в існуючих соціальних умовах усяке мистецьке новаторство може існувати тільки тоді, коли театр зрозумілий панівному класові – пролетаріату. Саме із цієї тези веде свій родовід сакраментальний вислів «народ це не зрозуміє», яким ще не так давно наглядачі тоталітарної держави прикривали своє право вирішувати долю творів мистецтва та їх творців.

Таким чином, на рубежі 20 – 30-х років ХХ ст. відбулась остаточна підміна основних принципів суспільного функціонування театру, коли як єдино необхідні для нього були встановлені агітаційно-просвітні завдання, а сам він відтоді став вважатись ідеологічним інститутом. Тоталітарна система, підкоривши собі мистецтво сцени засобами політичного тиску, відкинула головне – його власне естетичне призначення. У намаганні поширити вплив театру на так звану масову аудиторію було забуто, що він за своєю природою є все ж таки мистецтвом камерним і навіть елітарним. А тому всі спроби перекласти на театр функції засобів масової комунікації, до того ж ще й у жорсткому ідеологічному спрямуванні, призводять до одного – руйнують його художню природу та ведуть до творчої деградації.

Саме до такого висновку, пройшовши через панівні ідеологічні міфи своєї епохи, прийшов видатний організатор театральної справи Лесь Курбас. Але прийшов, як і багато його колег, товаришів та співвітчизників, ціною свого життя. Тому доля цього геніального майстра закликає митців не піддатися знову спокусі міфотворення, бодай навіть і у вигляді розробки так званої державної ідеології, вже для нової, нібито демократичної, а не тоталітарної влади. Це хибний шлях, оскільки, як підкреслював ще Іван Франко, пропаганда політичних, соціальних, релігійних ідей не є призначенням мистецтва. І не варто це не враховувати зараз, пам'ятаючи трагічну долю мистецтва Курбаса, який творив в іншу, але багато в чому подібну на нашу епоху.

¹ Бобошко Ю.М. Режисер Лесь Курбас. – К.: Мистецтво, 1987. – С.189.

² Курбас Л. Баламутні гасла // Театральні вісті. – Київ. – 1917. – №5–6. – С.7.

³ Выгодский Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1964. – 392 с.

⁴ Ірчан М. Театр – це храм мистецтва // Вісті. – Умань. – 1920. – 14 грудня.

⁵ Довбищенко Г., Лабінський М. Поема народного гніву (До 50-річчя сценічного втілення «Гайдамаків» Т.Шевченка). – К., 1972. – С.12–17.

⁶ Курбас Л. Естетство // Барикади театру. – Київ. – 1923. – №2–3. – С.2.

⁷ Юра Г. Про наступний сезон // Юра Г. Життя і сцена. – К.: Мистецтво, 1965. – С.58.

⁸ Курбас Л. Сьогодні українського театру і «Березиль» // Вапліте. – Харків, 1927. – №3. – С.157.

Петро КРАВЧУК

ЛЕСЬ КУРБАС – ТЕАТРАЛЬНИЙ ПЕДАГОГ

У матеріалі досліджуються основи театально-педагогічної діяльності О.С.Курбаса, чиї плідні художні ідеї – теорії мистецького перетворення життя, тобто образно-сценічного переплавлення дійсності в процесі її художнього відтворення у мистецтві театру, набрали значення методичного або й навіть методологічного принципу в режисурі й педагогіці.

The material concerns the bases of theatrical and pedagogical work of O.Kurbas. His productive feature ideas – the theories of art reincarnation of life, that is to say the reality melting in the process of its feature reflection in the theatre of art, have got the meaning of methodical or even methodological principal in directory and pedagogy.

Вершиною досягнень режисера у сценічній творчості, як правило, стає вміння створити свій театр з особливою творчою стилістикою. Єдиним шляхом до цієї мети може бути щоденна практична робота над спектаклями, де формуються погляди однодумців й пошуки засобів об'єднання у питаннях етики та естетики.

Сьогодні мистецьким заповітом звучать слова негмамовного режисера-новатора, педагога О.С.Курбаса: «Зміцнюйте в молодому акторові віру в мету свого театру, віру в самого себе. Розвивайте його здатності, знімайте все, що чужорідне, що гальмує зріст! Ви будете вірити в актора, то й він буде вірити вам... Ми з вами стверджуємо, що ансамбль яскравих індивідуальностей – основна рушійна сила театру».¹

В останні роки помітно зросла тенденція до детального вивчення творчої спадщини О.С.Курбаса (1887–1937 рр.), що є цілком закономірним, адже напрошуються певні паралелі між кризовим явищем сучасного театру, що обумовлюється значними соціально-політичними змінами та зломом у театральній атмосфері на початку ХХ століття, коли Л.Курбас, як пристрасний оновлювач українського театру, намагався кардинально змінити естетику вітчизняної сцени, наповнити її розмаїттям ідей та форм, піднести її рівень на якісно новий європейський лад.

Питання виховання самобутнього творчого колективу надзвичайно складне і воно не зводиться до викладання в мистецькому навчальному закладі, студії чи театральній школі. З ім'ям Л.Курбаса пов'язане не лише створення режисерського театру на Україні, але й власної концепції сценічного мистецтва, що втілювалась у гострій полеміці з традиційним театром. Мистецтву прямих життєвих відповідностей Л.Курбас протиставив систему умовностей, яку назвав системою образного «перетворення». **Не мистецтво у формах життя, а життя у формах мистецтва** – ось ця формула, що стала основною засадою курбасівського театру широких філософських узагальнень.

Л.Курбас вважав, що реформувати роботу українського театру можна лише шляхом виховання нових високодосвідчених і висококваліфікованих кадрів. Саме тому його режисерсько-професійна діяльність була тісно пов'язана зі студійністю. У лекціях, статтях і бесідах на репетиціях у Курбаса звучала визначальна ідея, що зводилася до одного – митцем неможливо стати без глибокого особистого гуманістичного світосприймання. Тільки через цю призму актор у змозі пізнати світ і звернутись до глядача з такою системою образного мислення, яка емоційно зворушить публіку, відкриє їй нові горизонти пізнання і збагатить її почуття.

Крім того, Лесь Курбас переконував, що створений актором образ існує лише тоді, коли він втілений і зафіксований у чітку театральну форму: «Вміння виявити своїм тілом, жестом, голосом, темпераментом у певній зробленій формі максимум нежиттєвих (натуралістичних) рефлексій, а глибоко внутрішніх нюансів і прагнень, – це і є об'єктивізація ролі».² Курбас стверджував, що сучасний актор не ототожнює себе з роллю, а об'єктивізує її. Сценічний твір – образ, утворений актором, хоч він і викристалізовується його свідомістю, почуттями, нервами, голосом, рухами, темпераментом, – мусить бути об'єктивізованим, тобто існувати окремо як зроблений художній твір і не залежати від життєвих настроїв та переживань актора як людини.

Ще раніше, завдяки зусиллям одного з відомих учнів Курбаса народного артиста СРСР В.С.Василька, узагальнено педагогічну систему майстра, який найактивніше розробляв її у «березільський період». Відправною позицією для Л.Курбаса була аксіома, що актор-митець і створений ним образ – це різні речі. Навчання за курбасівською методикою починалося з практичних завдань на спостережливість, увагу, уяву. Учень мав виконати завдання-етюд або, як називали березільці, «**мімодраму**» на прості фізичні дії без предмета, під час яких вироблялись здібності виконавців до спостережень, уміння конкретно, достовірно відтворити життєвий факт. Вироблялось і перевірялось вміння учнів не лише відтворити життєву ситуацію, але і зафіксувати її. Цей же В.Василько стверджує, що Курбас вимагав від учнів повторення етюда декілька разів, і якщо робота не була зафіксована точно, то учитель не приймав її, мусив спрацювати один із перших законів сценічної майстерності – вміння зафіксувати зроблене – **закон фіксації**.³

Відштовхуючись від того, що театр має специфічні закони показу і сприймання сценічного твору, для Курбаса основоположним був **закон виразності**, щоб тисячі глядачів, присутніх у театрі, могли побачити жест, рух актора, його мімічний вираз, треба навчитися робити їх виразно, тобто більш підкреслено, ніж то буває в житті.

Із законом виразності нерозривно пов'язаний і взаємодіє **закон ощадливості**. Тут без застережень спрацює порада – «мінімум засобів – максимум впливу» на глядачів. Не засмічувати роботу зайвими рухами, треба відбирати лише конче необхідне, виразне, забувати про свої власні, індивідуальні рухи.

Першоосновою навчання березільців була техніка опанування акторською пластикою, що називалась практикою сцени, де запроваджувалось ряд дисциплін, які мали розвивати культуру руху, пластичну виразність тіла. Це акробатика, ритміка, пластика, жонгливання та різні спортивні вправи.

Новим етапом у навчанні ставало опанування елементами психотехніки актора, а саме **закон сприйняття світу**, якому вихователі надавали найважливішого значення. У цьому законі визначилося три процеси:

1) сприйняття того, що почуто, побачено або відчуто (нюхом, дотиком, смаком);

2) усвідомлення, тобто оцінка, вирішення;

3) реакції, дії – вчинком чи словом.

За свідченням В.Василька, закон сприйняття для Курбаса був основоположним, бо сприяв позбуттю рефлекторності реакцій, спираючись у процесі сприймання світу на найважливіше, а саме на елемент усвідомлення, оцінки і вирішення.

У системі законів Леся Курбаса були й такі: **закон послідовності діяння**. Актор повинен робити все чітко, послідовно, доступно для сприймання глядачем. Кожен рух має свій малюнок, свої знаки зупинок: кома, крапка і тире. Як виняток можуть бути і раптові реакції, але на сцені вони психологічно насичені і свідомо розроблені.

Закон мотивації. Усе, що робить актор на сцені, має бути доцільним, виправданим логікою поведінки дійової особи, вмотивованим не лише психологічно, але й фізіологічно. Жоден рух, жест, вчинок актора не повинен бути випадковим, а мати свою причину. Треба навчитися виявляти ці причини. Найважче розкрити рух думки на сцені. Це вершина майстерності психотехніки актора.

Закон перспективи. Інакше його можна назвати архітектонікою сценічного твору. Суть його полягає в умінні розташувати матеріал за законами розвитку дії, думки, почуття, визначити ударні місця ролі або монологу, свідомо використовувати засоби виразності.

Закон ритмічності. Враження від роботи актора може бути сильнішим і слабшим, але обов'язково – безперервним! Це досягається ритмічністю виконання. У ритмі немає пустоти, пауза – теж ритмічна величина. Малюнок ролі повинен мати ритмічну лінію, «переливатися» з виразу у вираз, як процес творчості, а не складатися механічно з набору окремих прийомів.

Закон контрастів, світлотіні. Кожне явище, характер, вчинок треба показувати в розвитку, зміні, а це значить, що у боротьбі протилежностей – контрасті сили й слабості, темряви і світла, горя й радощів, висоти і глибини – виявляється динамічність дії. Потрібно навчитися компонувати свою роботу за контрастами, за протиставленнями.

Доповнюючи свою систему мистецького виховання, Лесь Курбас стверджував, що для минулої епохи **характерним було переживання, а для нашої – конструювання**. Переживання на сцені – це питання індивідуальності актора, більшої чи меншої «зараженості» тим, що він грає. Заперечуючи гру «нутром», майстер не відкидав значення емоційності взагалі в театральному мистецтві. Проте він вважав, що емоції повинні бути «приборкани», бути лише елементом творчості, її засобом, барвою, а не основою.

Проаналізувавши «Законо системи Леся Курбаса» у ґрунтовному викладі В.Василька та інших, можна побачити, що початкова курбасівська педагогіка багато в чому збігається з положеннями системи К.С.Станіславського.

Хоч пізніше, розробляючи виховні принципи, особливо у середині 20-х років, Лесь Курбас підготував декілька теоретично-методичних статей, які програмували особливі акторсько-режисерські засади Мистецького об'єднання «Березіль» (МОБ).

Це статті:

«Поправки до нашої системи виховання актора» (1924), «Актор у нашій системі і праця над роллю», «Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності», «Про метод роботи актора», «Про зв'язок театру із сучасністю», «Театр акцентованого вияву», «Театр акцентованого впливу», «Про перетворення як один із засобів розкриття глибокої суті життя», «Про виховання самостійно мислячого режисера» – всі вони написані у 1925 році, «Про актора нового складу і мислення», «Про роль світогляду та ідеї в мистецтві» – 1926 рік.

Якщо на першому етапі актори і режисери проходили спільні заняття, то пізніше (утворення режисерської лабораторії – режлаб, далі режштаб) лекції, не різко, але розділилися, окремо визначалися завдання як для акторів, так і режисерів.

Переключаючи увагу з «режисерських експериментів» на акторську майстерність, в одній із лекцій з практики сцени Лесь Курбас проголошував: «Не майстер той актор, в якого натура, його «нутро», його індивідуальна звичка беруть гору над тим образом, який повинен бути на сцені. Вся майстерність якраз у тому, щоб ідею, яка поставлена завданням, вивести, виявити у своєму матеріалі без залишку, побороти матеріал, підпорядкувати його певному завданню; а завдання це – певна ідея, певний образ».⁴

Посиливши увагу до роботи актора, Лесь Курбас визначає: «Актор – це людина:

1) що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі;

2) уміння винаходити і демонструвати в матеріалі – в людині (в собі самому) та в іншому матеріалі театру – символи для передачі зображуваної реальності. Ви ясно собі з'ясуєте після цієї дефініції, що в ній у великій мірі міститься весь стиль нашого театру... а також вказівка, як актор має працювати над роллю».⁵

Що мав на увазі автор у першому положенні дефініції: здатність до тривання в наміченому уявою ритмі? Це слід пояснити словами самого Курбаса: «Під цим триванням маємо на увазі загально визнаний наукою факт існування властивого всякій мистецькій творчості, в усіх галузях мистецтва моменту внутрішнього наслідування, як інші кажуть «перевтілюваності», чи, як ми це називали, «мімічного розположення». <...> Це не є здатність, властива тільки митцям. Вона властива певною мірою всім людям. <...> Коли художник малює картину і вміє знайти ті два штрихи, яких досить на папері, аби ця постать жила не тільки в зовнішньому вигляді, але й у внутрішньому звучанні – це значить, що художник пройшов цей процес»⁶. І, як висновок, – «у актора цей процес мусить почуватися особливо гостро, оскільки матеріал, на який він переносить власні уявлення у своїй роботі, є він сам. І коли у актора невелика культура, то він прямо переносить емоцію, уявлення на свою емоцію, мускульні рухи уявлення на свої рухи».⁷

У результаті «коли глядач часто не приймав нового театру і казав, що холодно, що чогось бракує, і тягнувся до іншого театру; особливо міщанський глядач, якому бракувало співчуття до наших революційних тем. <...> Цей глядач казав, що то пусте. Ця пустота родилась з того, що в нашій роботі був акцент на самих символах, а у виконанні випущений був акцент тривання. <...> Що це значить у ритмі? (НЕ слово «ритм» – а в якому ритмі). Все на світі має ритм. І стіл має ритм, і моя мова, і вітер має ритм, і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм і просторовий... як певний процес, як певна категорія нашого життя».⁸

Другий момент дефініції – це здатність винаходити і демонструвати у матеріалі людини (в собі самому) й іншому матеріалі театру символи для передачі зображеної реальності. Що таке символ? Лесь Курбас відповідає: «Це знак, який за своїм розміром безконечно менший, ніж те, що він зображає і викликає асоціацію всієї речі; знак, чия форма менша, ніж уся зображена річ. Наприклад: за хвостом пізнати цілу мишу, за люлькою – Семенка».⁹

Шляхи знаходження відповідних символів для березильців були різними і за традицією символ у курбасівському театрі назвався «перетворенням»: «Символ – це є мистецтво» – бо «символізм» – це щось інше в мистецтві – «це щось потойбічне».¹⁰

Отже, у названих публікаціях і в практичній режисерській роботі бачимо нові принципи навчально-виховної програми Лєся Курбаса. Вона визначає цілий педагогічний комплекс нового професійного театру, де «переживання» оголошується пройденим етапом, особливістю «старого» театру, новий театр має іти шляхом «конструювання» за допомогою мистецького відбору визначальних рис поведінки актора, тих «двох штрихів» художника, які виражають і внутрішню, і зовнішню сутність людини. Про «перетворення» життєвого факту в факт мистецтва є розгорнуті дослідження як самого Курбаса, так і багатьох мистецтвознавців. Хоч конспективно треба зауважити: мета «перетворення» – це пошук способу поглиблення змісту, насичення ролі чи постановки художньою правдою. «Перетворення» – це образне іносказання, часом метафора, це образний вияв суті поняття, події засобами театального мистецтва. Переживання перетворюють на дію, поняття на образ, підсвідоме на відчутне, видиме. Це один із методів посилення внутрішньої динаміки сценічного твору, а також активний чинник впливу на психіку та емоції. Через асоціацію за схожістю чи за контрастом викликаються нові, свіжі процеси в сприйманні глядачем, коли розбуджуються нові думки й переживання. І це не лише формальний метод мистецтва театру, а й особливий спосіб бачення світу.

Далі слід зупинитись на висвітленні двох методів режисера у постановці вистав, що відповідають двом видам театрів: «театр акцентованого вияву» і «театр акцентованого впливу». Театрові прямих життєвих відповідностей, де дія розгортається за своїми внутрішніми законами, його персонажі взаємодіють між собою, а глядачі залишаються тільки пасивними спостерігачами подій, Курбас протиставив зовсім іншу систему умовностей – де театр активно вторгається у життя, впливає не тільки на емоції, а й насамперед на свідомість, на розум глядача, втягуючи його в дію, перетворюючи на учасника спектаклю.

«Для театру впливу характерне:

- 1) що він, як об'єкт впливу, вибирає окремі сторони психіки глядача;
- 2) він вибирає і окремі засоби впливу на глядача – не робить, як театр класичний... цей театр, навпаки, вибирає поодинокі засоби;
- 3) цей театр ставить собі поодинокі завдання».¹¹

У процесі творчої практики «Березолію» і набуття зрілої майстерності склалися виразно-індивідуальні особливості колективу – гостра відточена форма, сценічна умовність, філософсько-публіцистична спрямованість, які забезпечувались ознаками пильної уваги до внутрішніх характеристик персонажів, відшліфованою

технікою жести, руху, пластики та чіткістю виконання малюнка вистави, хоч все це не виключало емоційної насиченості гри акторів.

Підводячи підсумки нашого дослідження, слід сказати, що на початку 20-х років минулого століття стояла гостра проблема активізації театального глядача. Якісного сучасного репертуару ще не було. Театр змушений був вдаватися до агіток та спрIMITизованого показу псевдореволюційної драматургії, наголошуючи при цьому соціальну значимість, громадянський пафос та емоційний натиск. Разом із цим розгортались пошуки нових засобів сценічного виразу, нової переконливої театальної мови. У цьому контексті ім'я Леся Курбаса вписується в ряд імен найвидатніших режисерів ХХ століття, таких як Г.Крег, М.Рейнгардт, Е.Піскатор, С.Вахтангов, В.Мейерхольд, Б.Брехт. Його плідні художні ідеї, розробка яких була головним мистецьким захопленням, стали найбільшим внеском режисера в скарбницю світової естетичної думки. Йдеться про його теорію мистецького перетворення життя, тобто образного та сценічного переплавлення дійсності в процесі її художнього відтворення у мистецтві театру. Ця захоплююча ідея невдовзі набрала значення методичного або й навіть методологічного принципу в режисурі й педагогіці самого майстра та його учнів.

У трупі «Березоля» творили такі талановиті митці, як І.Мар'яненко, А.Бучма, Й.Гірняк, Р.Нещадименко, В.Чистякова, Л.Гаккебуш, М.Крушельницький, О.Сердюк, С.Федорцева та ін., зросли молоді освічені режисери – Ф.Лопатинський, В.Василько, Б.Тягно, П.Кудрицький, Г.Ігнатович, Я.Бортник. Тобто Курбас за порівняно короткий час (неповних 15 років) зумів підібрати і виховати цілу когорту відомих талановитих митців, а також виплекати свій **курбасівський театр**, тим самим досягти вершин театальної творчості і вчинити вагомий громадянський подвиг.

Коли досягнення системи Курбаса стали безперечними й очевидними і вона, захопивши найширші кола мистецької молоді, переростала навіть у художню моду, вивчення й опанування її було запроваджене у театральних школах і вищих театральних закладах. Згодом система в умовах зміцнення тоталітарного режиму була піддана нищівній критиці, а то й забуттю, що є переконливим свідченням трагічних обставин нашої історії ХХ століття. Однак мистецькі засади курбасівської системи не втратили своєї мистецької сили і сьогодні. Тому цілком доречним було б повноцінно використовувати її в сучасному процесі навчання студентів акторської майстерності та режисури.

¹ Курбас Л. Філософія театру / Упорядник М.Лабінський. – К., 2001. – С. 642.

² Василько В. Замість передмови // Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К., 1969. – С. 14.

³ Там само. – С. 14–19.

⁴ Курбас Л. Філософія театру. – С. 162.

⁵ Там само. – С. 74.

⁶ Там само. – С. 75.

⁷ Там само.

⁸ Там само.

⁹ Там само. – С. 77.

¹⁰ Там само.

¹¹ Там само. – С. 83.

Наталія ЄРМАКОВА

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЕСЯ КУРБАСА В ТЕАТРІ «БЕРЕЗІЛЬ» (ДО ІСТОРІЇ ПИТАННЯ)

Стаття присвячена деяким аспектам педагогічної діяльності Леся Курбаса у театрі «Березіль» (1926 – 1933 рр.). Виховання акторів і режисерів розглядається у контексті формування березільської школи.

The work is devoted to some aspects of pedagogical work of Les' Kurbas in "Berezil'" theatre (1926–1933). Actors and directors teaching is examined on the example of the Bersil' school.

Восени 1926 року розпочинається харківський період історії «Березоля». Попередня київська доба, епоха МОБу (Мистецького об'єднання «Березіль») – час творчих шукань його численних осередків, покликаних торувати нові шляхи для національного сценічного мистецтва – цей час закінчився, лишивши по собі грандіозний художньо-організаційний досвід. Натомість до Харкова приїздить уже не спілка мистецьких гуртів, а театр із статусом центрального, столичного. Тепер це державна інституція з відповідним кошторисом, кадровим складом, певними службовими обов'язками всіх учасників процесу. Нові умови вимагали перебудови практично всієї діяльності колективу. Стало очевидним: найпринциповіший аспект березільської роботи – педагогічний – теж потребує рішучого перегляду. І справа полягала не лише в необхідності «винайдення» нових форм такої праці, але й у, сказати б, чіткій артикуляції Л.Курбасом бачення цієї проблеми в її найближчих перспективах.

Усі попередні етапи творчого життя реформатора вітчизняної сценічної культури свідчили на користь непохитності його переконань у тому, що діячі українського театру потребують постійного й регулярного фахового навчання. Про це свідчила історія Молодого театру, Кийдрамте, Мистецького об'єднання «Березіль». І щоразу Л.Курбас віддавався цій праці щиро й наполегливо, спираючись передовсім на студійні засади. Можна сміливо твердити, що всі започатковані ним театральні інституції були студіями, де постійно коригувалися методичні підходи залежно від конкретної нагальної мети. Незмінною лишалася сама програмна ідея, яку слід було б визначити як всебічну перебудову національної сцени, стимулювання її постійного оновлення. Вочевидь, і в столиці мала продовжитися така діяльність, видозмінюючись відповідно до викликів часу.

У Харкові (порівняно з Києвом) кадрова ситуація в «Березолі» виглядала більш проблематичною, особливо, коли взяти до уваги режисерський склад театру. Із різних причин молоді мобільські постановники (В.Василько, Г.Ігнатович, П.Береза-Кудрицький) у театрі «Березіль» вже не працювали. Ще двоє їхніх ко-

лег – Ф.Лопатинський та Б.Тягно – зосередилися на роботі у кіно, хоча згодом і здійснили у «Березолі» – перший – одну («Сава Чалий» І.Карпенка-Карого), а другий – дві («Король бавиться» В.Гюго та «Бронепотяг 14 – 69» Вс.Іванова) постановки.

У Харкові брак нових режисерських особистостей стає для Л.Курбаса чимдалі відчутнішою проблемою. Значно позитивніша ситуація з оновленням акторського складу режисерського питання не знімає, навпаки – загострює. Адже, з одного боку, Л.Курбас у МОБі завжди залучав своїх учнів-режисерів до виховання акторів, а з іншого, розглядав участь своїх молодих колег у цьому процесі як одну із найпринциповіших засад формування мистецької індивідуальності самого режисера. У Харкові одразу налагодити належні (за мобівською міркою) підходи не вдалося. Врешті, ані кошторис, ані регламент так званого «виробничого» репертуарного театру цього не передбачали.

Водночас з другої половини 20-х років загальний стан режисерських кадрів в Україні багатьма фахівцями розцінюється як незадовільний. Найбільше тим переймаються діячі саме березільського родоvodu. На сторінках «Нового мистецтва» ними започатковується дискусія під загальною назвою «У справі виховання молоді режисури», де у чотирьох номерах журналу (1928, №№ 8, 14–15, 16–17, 18–19) виступили В.Василько, С.Бондарчук, П.Вершигора. Перший із них на шпальтах часопису «Театр. Клуб. Кино» (1928, №3) продовжував далі розвивати цю тему. Й. Шевченко у «Критиці» (1928, №6), у дописі «Чекаючи сезону» її ще більше загострює. Проблеми молоді режисури навіть спонукають Я.Мамонтова використовувати відповідну «стилістичну фігуру» задля наголошення полемічного спрямування статей зовсім іншої проблематики, статей, які він називає «листи до молодого режисера». Якщо спробувати узагальнити тогочасні погляди на театральну освіту в Україні, то лівова частка всіх висловлювань засвідчує визнання пріоритетів березільської школи на цій ниві.

У самому театрі «Березіль» від початку роботи у Харкові ситуація із режисерськими кадрами розглядається як досить болюча. Але необхідність облаштуватися на новому місці, величезний тягар численних клопотів заважає Л.Курбасові одразу розпочати підготовку нового «призову» режисерів. Навіть більше – він уперше за всю березільську історію звертається до послуг митця не березільського «походження» і залучає В.Інкіжинова – учня Вс. Мейєрхольда – до постановки «Седі» за С.Моемом та «Мікадо» А.Сюллівана. Паралельно із цим Л.Курбас працює над перекладом «Войцєка» Г.Бюхнера, репетирує й готує його до показу. Але на нього чекає несподіваний удар: ця вистава забороняється. Союз із М.Кулішем, започаткувавши новий період історії «Березоля», а, можливо, й всієї національної сцени, викликає чимдалі більше невдоволення владних органів, яке невдовзі переростає у неприховане роздратування. Дуже швидко співпраця театру із цим драматургом стає об'єктом постійних нападок, забарвлюючи мистецьке життя колективу в більш похмурі тони.

Саме за таких умов Л.Курбас налагоджує в «Березолі» фахове навчання. Досвід МОБу, особливо діяльність режисерської лабораторії (Режлаб) та режисерського штабу (Режштаб) сприяє відновленню його педагогічної роботи в театрі, яку згодом один із харківських режисерів-дебютантів – М.Верхацький схарактеризує як

«інститут на виробництві». Інший його колега – у минулому актор однієї з майстерень МОБу – Б.Балабан окреслює конкретні параметри підходів Л.Курбаса до цієї справи: «Цікаво пригадати, як готував Курбас кадри режисури в «Березолі». У процесі навчання молодий режисер повинен був пройти кілька етапів (категорій) підготовки.

Перший етап – технічний лаборант: режисер знайомився в театрі буквально з усім, мусив досконало знати внутрішню структуру, механіку театральної справи.

Другий етап – творчий лаборант: перед режисером ставили хоч і невеликі завдання, але він мав розв'язувати їх цілком самостійно.

Третій етап – технічний асистент: разом з Курбасом режисер проходив увесь процес створення спектаклю, фіксував усю роботу постановника.

Четвертий етап – творчий асистент: режисерові доручали самостійно розробити окремі сцени спектаклю, в основному масовки.

П'ятий етап – співрежисер або режисер-постановник.

Таким чином, у процесі навчання молодий режисер поступово вводився у святу святих режисури Курбаса»¹.

За нових умов, коли керівник «Березоля» спробує інтенсифікувати педагогічну працю, він діє зважено, добре обмірковуючи кожний наступний крок. Можливо, тому дебют чергового режисерського покоління відбувається лише 1929 року (за мобільськими мірками дещо запізно). Правда, історія початку їхньої самостійної праці відбувається за досить несприятливої ситуації: на тлі безкінечних нападок і звинувачень «Березоля» у «зраді» ідеалів «революційного мистецтва», що аж ніяк не заважає Л.Курбасові висунути перед новою березільською генерацією безпрецедентне завдання: поставити перше українське ревію (жанру, з точки зору більшовицьких пуристів, ідейно не витриманого, буржуазного).

Так у репертуарі театру з'являється «Алло, на хвилі 477!», текст якого був створений самими постановниками (Б.Балабаном, В.Скляренком, Л.Дубовиком) разом із М.Йогансеном та режисером К.Діхтяренком. Цей гурт виявився перспективним й творчо спроможним. Кожному зокрема не бракувало вигадливості, темпераменту, музичності, стильової чутливості, смаку до уважної праці з акторами, здатності стимулювати виконавський пошук, вміння за необхідності вдаватися і до так званих акторських показів.

Особливе місце серед постановників «Алло, на хвилі 477!» посідав Б.Балабан – талановитий актор, який був близьким до того, щоби скласти серйозну конкуренцію «головним комікам» «Березоля» – М.Крушельницькому та Й.Гірнякові. Хоча інтерес Б.Балабана до режисури пробуджується ще в Києві, харківське ревію стає його першою виставою, успіх якої він далі розвинув у постановці чергового ревію – «Чотири Чемберлени» (перший варіант, 1931 р., разом із В.Скляренком, другий, 1933 р. – самостійно) та у «Плацдармі» М.Ірчана, 1932 р. Надалі він працюватиме в Харківському театрі музичної комедії, очолюваному ним того ж таки 1929 року. Він і К.Діхтяренко, маючи за плечима досвід акторської роботи ще у МОБі, тонко відчували природу цієї школи, вільно існували у її духовних і технологічних межах.

Л.Дубовик і В.Скляренко, будучи випускниками Київського Муздраміну, теж виглядали цілком адекватними творчим настановам «Березоля». Вони і за при-

родою своїх обдарувань достоту відповідали вимогам школи, в якій особливо цінувалися ініціативність, невгамовність пошуку, що ними, врешті, позначалася творча вдача всіх харківських постановників-дебютантів.

Традиційну мобівську практику залучення режисерів до найширших сфер театральної роботи Л.Курбаса пощастило певним чином відтворити у Харкові вже на початку другого сезону, що позитивно впливало на розвинення у новачків суто березільських режисерських підходів. Характерним є приклад В.Скляренка, який ще в інституті «визначався яскравою індивідуальністю, творчою ініціативою і мав значну популярність у молодіжному середовищі. Організував за межами інституту свій молодіжний колектив типу «Синьої блузи», сам створював там актуальний сатирико-героїчний репертуар. Володимир Скляренко, якого прийняли до інституту 16-річним хлопцем, одразу ж виявив себе унікальним до анекдотичності і винятково талановитим»². У «Березолі» молодий постановник із запалом віддавався також педагогічній роботі. Серед згаданого «призову» березільських режисерів В.Скляренко зарекомендував себе і як найбільш активний постановник. До 1933 року він показав шість прем'єр: «Заповіт пана Ралка» В.Цимбала (1930), «Невідомі солдати» Л.Первомайського (1931), «М.Р.Т.О.» текст театру (1931), «Чотири Чемберлени», перший варіант (1931), «Тетнулд» Ш.Дадіані (1932), «Хазяїн» І.Карпенка-Карого (1932).

Л.Дубовик самостійну режисерську роботу починає із постановки нової редакції п'єси М.Куліша «97» (1930). Далі він не без успіху ставить «Кадри» І.Микитенка (1931). А у рік розгрому «Березоля» (1933) вперше в історії колективу звертається до Мольєра – комедії «Пан де Пурсоньяк». Його найперші спроби на режисерській ниві не вражали блиском творчих знахідок, але згодом він стане одним із найяскравіших митців цієї школи «післякурбасівської» доби.

Практика перших літ перебування у Харкові довела, що, долаючи різноманітні перепони, «Березіль» не лише не відмовляється від фахового навчання, навпаки – ретельно його впроваджує. Всю цю роботу умовно слід було б поділити надвоє: на акторське та режисерське навчання (йдеться зазвичай про весь творчий склад, а не тільки так званий «молодняк»). Нормою для березільців лишається майже цілодобове перебування у театрі, коли з вранішніх годин до вечірньої вистави (інколи нічних проб) всі наполегливо вдосконалювали свою майстерність. «Перед початком репетицій – обов'язковий тренаж. Танець, фехтування, постановка голосу. Постійно розучувалися хори, вокальні номери, куплети – таких вокальних епізодів не бракувало у березільських виставах. У колективі систематично читалися лекції, обговорювалися новини літератури і мистецтва. Часом скликалися загальні збори, на яких мистецький керівник повідомляв про репертуарну лінію та творчу програму театру, про стан і завдання колективу, про загальне становище сучасного театру, ділився театральними враженнями від своїх поїздок до Москви тощо»³. Набуття належної творчої форми всіма працівниками «Березоля» завжди передбачало конкретний, залежний від потреб театру, вираз. Зміна виробничої ситуації, коли в Харкові до «Березоля» прийшло чимало нових, часто зовсім «зелених», людей, поставила Курбаса перед необхідністю не лише відновити, але й активізувати творче навчання.

Особливого піклування потребували актори, які не мали березільського виховання. Серед тих, хто саме у Харкові потрапив до лав «Березоля», була тоді вже популярна провінційна актриса Н.Ужвій, яка через півстоліття скаже: «Як на мене, то найліпше готував актора до сцени, до завжди сучасної гри – Леся Курбас. ...Курбас давав метод, за допомогою якого актор міг якнайкраще перетворитись, якнайповніше перевтілитись у свого героя. Ми були акробатами, гімнастами, фокусниками, балеринами, знали можливості свого голосу як співаки, вчили мову як лінгвісти. Ми опановували абсолютну правду, найтоншу психологічну достовірність діалогу і пізнавали міру тієї правди, тієї вірогідності в різних жанрах. Усе це разом формувало актора, якому жодна жанрова, стилістична, естетична буря не страшна. Об'єднайте це з постійною спрямованістю на громадські діла, постійним поновленням своїх знань в усіх галузях культури, художницькою самовідданістю, абсолютним підкоренням надзавданню вистави, вимогам ансамблевості, законам колективу»⁴.

Найбільшу проблему для керівництва «Березоля» створювали, звичайно, учні студії, яка відкрилася у 1930 році. Студія мала згодом розвинутися, фактично, в Інститут. Л. Курбас сподівався, сучасною мовою, сертифікувати педагогічну роботу «Березоля», надати їй іншого статусу. Підготовка була дуже ретельною і багато що тоді вдалося здійснити. В одному із тодішніх часописів анонсується рішення керівних органів з цього приводу: «За постановою Управи Мистецтв НКО, при театрі «Березіль» відкривається драматична студія, що має за завдання виховати свідомого своїх обов'язків митця і громадянина, давши йому певне фахове уміння актора і режисера сучасного театру та кіно, а також і керівника для низової театральної роботи у клубі, сільбуді тощо. На керівника студії призначено мистка театру «Березіль» народного артиста республіки тов. Л.Курбаса. На викладачів, крім тов. Курбаса, – режисерів театру «Березіль»: Балабана, Дубовика, Скляренка, а також проф. Білецького, проф. Польфьорова, проф. Юринця та тт. Меллера, Крушельницького, Йогансена й інших»⁵. На жаль, не всі ці плани були реалізованими. Передбачуваний обсяг діяльності виявився завеликим. Однак у тому вигляді, в якому студія існувала, результативність її роботи була очевидною.

Студія стала об'єктом постійних клопотів Л.Курбаса, який контролював і спрямовував всю працю особисто. Він діяв планомірно, послідовно рухаючись від одного етапу до іншого. Ним бралися до уваги різні надзавдання, серед яких найважливішим вважалося стимулювання процесів входження молоді до творчого складу, що вимагало активного щеплення їм рис березільської сценічної культури. Недаремно, приміром, певні фази обов'язкового тренажу були спільними для всіх березільців, незалежно від віку і стажу роботи. Саме у такий спосіб єдність мистецьких засад утворювалася найбільш природним чином, не на рівні риторики, а практично, коли початківці навчалися в прямому контакті із безпосередніми носіями культури школи.

Перші роки праці, напружений режим став чималим випробуванням для нових березільців. «На ранкові заняття пластикою та акробатикою приходили, крім нас, студійців, усі актори театру. На уроках постановки голосу, художнього читання, культури мови ми старанно працювали над розвиненням свого мовного апарату. І розмовляли ми лише в ці години. На заняттях з акторської майстерності у наш

перший навчальний рік усі завдання виконувалися без тексту. То були вправи на почуття аксесуара⁶, – згадувала одна зі студійок, наголошуючи, що тільки на другому році навчання в етюдах дозволили використовувати одне-два слова. Зазвичай ці етюди-мімодрами одразу обговорювалися всіма студійцями, слово Л.Курбаса або його асистентів – В.Скляренка чи Б.Тягна – було останнім, підсумковим. Воно допомагало сфокусувати увагу початківців на засоби будови образу, а не лише на технічні знаряддя. Цей етап закінчувався опрацюванням монологу. (Для всіх студійок першого набору ним став монолог Джульєтти із 111 акту). Здобуті навички згодом перевірялися у роботі над виставами.

Делікатний момент входження новачків у практичне життя театру Л.Курбас вважав за краще здійснювати у власних постановках. Це могла бути, приміром, роль безсловесної прибиральниці із «Народного Малахія» чи когось із натовпу демонстрантів у «Пролозі». Необхідно було посприяти молодій людині відчутти важливість його роботи для долі всієї вистави, коли відповідальність за художній результат розділяється між усіма творцями – від початківців до визнаних майстрів.

Третій рік мав інтенсифікувати здатність актора відчувати специфіку середовища через певний сценічний акт. Етюди у цій фазі навчання будувалися на партнерстві акторів одного з одним і з простором, який, у свою чергу, «потребував» опанування й трансформації. «Дальший учбовий етап мав умовну назву «просторовий план». Завдання ми виконували по двох – чоловік і жінка, причому один з двох (по черзі) мав бути сценаристом і режисером. Короткий сценарій будували окремими кадрами – скульптурними групами, ніби поволі рухали кіноплівку»⁷.

Подібні цілком конкретні приклади педагогічної практики Л.Курбаса (особливо харківської доби) є рідкісними. Їхнє значення важко переоцінити, головним чином через брак належного фактологічного матеріалу. Будь-які згадки про реальні методичні прийоми, до яких звертався Л.Курбас, мають винятково важливе значення, лишаючись найпереконливішим свідченням функціонування під його керівництвом цілком певної художньої школи.

Іншим вираженням присутності такої школи у вітчизняній культурі є теоретична спадщина Л.Курбаса, а особливо його розвідки з теорії театру. Він упродовж всього творчого життя робив різноманітні спроби осмислити власну практику, практику інших митців, ставлячи собі за мету створити, як він казав, систему режисури. Зараз важливо наголосити на тому, що Л.Курбас повсякчас інспірував аналогічну потребу у своїх учнів-режисерів, зробивши всі зусилля у цьому напрямку частиною власного педагогічного методу.

У другій половині 20-х років продовжуються його студії законів ритму у сценічному мистецтві. Навіть більше – теоретичні роздуми над цим питанням знаходять цілком конкретний вияв у заняттях з акторської майстерності, у тому числі і безпосередньо в студії театру. На третьому курсі саме цей аспект стає визначальним у процесі довершення формування мистецької індивідуальності актора. Володіння сценічними ритмами, однаково важливе і для актора, і для режисера, стає методологічною підставою для об'єднання їхніх зусиль на третьому етапі навчання. Тоді ж чільна проблема сценічного конфлікту набуває конкретики у визначенні характеру партнерства акторів, їхніх «взаємин» із простором. Проблематика вправ із «просторовим планом» невідворотно спрямовує виконавця до «режисури

власної ролі». У праці над пластичними «кадрами» «конфлікт виявлявся в скульптурному взаємовідношенні тіл дійових осіб, думка конденсувалася у пластичному ритмі... Олександр Степанович вимагав, щоб ми, використовуючи закони композиційного заповнення простору, наслідуючи класичні барельєфи, «ліпили» такі групи, які б з граничною виразністю доносили думку, зміст кожного кадру»⁸. Логічним завершенням цього етапу могло стати запрошення до ознайомлення із режисерською роботою, відвідування репетицій вистав, які готувалися до показу. Так, приміром, судилося Г.Мацкевич зблизька побачити працю Курбаса над «Диктатурою» від найперших моментів опрацювання текстового матеріалу до закінчення цієї роботи.

Л.Курбас не полишає активної педагогічної праці навіть під час відпочинку в Одесі, влітку 1928 р., коли (як це повелося ще з часів Молодого театру і продовжилося у практиці МОБу) вся трупа водночас відпочивала й готувалася до нового сезону. Репетиції та тренінг не припинялися ні за яких умов. Сам Л.Курбас інтенсивно репетирував і водночас працював над окремими аспектами теорії театру, виступаючи перед творчим складом із доповідями, в яких висвітлювалися розроблені ним теми. Приміром: «Що таке ритм?», «Визначення ритму в музиці», «Релятивізм», «Що таке концепція», «Пафос твору», «Закон інволюції та еволюції»⁹. Читання доповідей продовжується і на початку сезону. Відомі назви деяких із цих виступів: «Про час і ритм у театральному мистецтві», «Про закони просторового протиставлення в акторській професії. Про сценічний темп і ритм»¹⁰. Зазвичай з осені поживаються й практична робота постановників-початківців, певним чином упосліджуючи форми роботи МОБу.

Навчання режисури в «Березолі» – інтенсивна щоденна робота. «Кожну нову виставу режисер-постановник готував з режисером-лаборантом – одним, а то й двома. Під час репетиції лаборанти мали фіксувати текстові зміни, запропоновані постановником, запам'ятовувати й уміти записувати мізансцени, давати виписки на потрібний реквізит, бутафорію, відзначати у режисерському примірнику п'єси ігрові паузи, безсловесні дійові епізоди, місця музики і шумів. Режисерський примірник ставав таким чином свого роду партитурою, що за нею режисер-лаборант міг реставрувати виставу, вводити та замінити виконавців. Досконало знаючи виставу й розуміючи її задум, черговий режисер-лаборант стежив із зали за перебігом сценічної дії, за реакцією глядачів, занотовував і доповідав Лесеві Курбасу свої зауваження. Жодне порушення творчої дисципліни на сцені не могло пройти повз увагу»¹¹.

Незмінною лишилася процедура затвердження режисерської експлікації, стадія відома особливою ретельністю в обговоренні кожного проекту. Доповідач мусив бути готовим до граничної вимогливості з боку колег. «А коли молодий режисер, доповідаючи у деталях про свій задум, починав плутатися, «плавати», губити за деталями головне, його негайно «ловили» на незрілості режисерського мислення»¹². Л.Курбас уважно стежив за цим процесом, відвідував репетиції, ніколи не дозволяючи собі робити зауваження постановникові у присутності акторів. Контролював він і роботу своїх учнів із глядачем. Спілкування із, головним чином, робітничою аудиторією було, як і у Києві, обов'язковим. «Режисура постійно готувала спеціальні програми, куди входили сцени із вистав і концертні номери

березільських акторів. З такими програмами виступали на заводах, просто у цехах під час перерви. Режисер звертався до робітників із вступним словом про театр, його репертуар, розповідав про акторів»¹³. Тут теж відчувається відлуння мобільських підходів, навіть запозичення певних прийомів спілкування з аудиторією.

Час найактивнішої мобілізації нової режисерської генерації «Березоля» припадає на період між 1928 та 1931 роками. Попереднє покоління режлаборантів вже посідає тоді помітне місце на мистецьких теренах України. В.Василько керує Одеською держдрамою, Червонозаводським театром. Г.Ігнатович очолює Харківський театр для дітей, Б.Балабан – Харківську музкомедію, Я.Бортник – «Веселий пролетар». У кіно працюють Б.Тягно та Ф.Лопатинський. Майже всі вони – театральні педагоги. Багато хто – регулярно вправляється у театральній публіцистиці. Не дивно, що за таких обставин уваги до «Березолю» не бракує і поза межами України. З 1927 р. журнал «Современный театр» регулярно друкує матеріали про «Березіль», присвячує йому цілий номер – 1928, №32–33. До театру Л.Курбаса звертаються «Новый зритель», «Интернациональный театр», «Искусство». Молоді березільські режисери здобувають професію за умови зростаючої популярності колективу. Їх завантажують по вінця різноманітною, традиційною для «Березоля» працею.

І всі ці здобутки березільської школи, Л.Курбаса зовсім не заважали противникам театру піддавати його шаленій критиці. Особливе місце тут належало державним та партійним інстанціям. Але це не зупиняє мистецького керівника у його прагненні активізувати педагогічну й теоретичну діяльність. Більше того, – він часто використовував будь-яку нагоду для виголошення своїх думок із цього приводу. «Трибуною» для Л.Курбаса могла стати навіть спеціальна нарада, присвячена річниці так званої комісії чистки (1931). Виступаючи на цьому засіданні, він із гіркотою говорить про неналежний стан власної роботи над створенням системи режисури: «...наша система вся в головах – вона не перевірена, вона складалася від лекції до лекції і з певними помилками, вона не перевірена з погляду діалектично-матеріалістичного методу. Це справа така, яку я мушу залишити в порядку. Я повинен, я зобов'язаний як діяч пролетарського мистецтва це зробити і дати в руки тим товаришам, які понесуть це далі, будуть поглиблювати і доведуть до того, що стоїть перед усім нашим театральним рухом, як мета»¹⁴.

Інтоніяція виступу становить самостійну проблему, тут слід акцентувати інше – занепокоєність митця відсутністю теоретичної, методологічної бази, що без них творчий рух відчутно уповільнюється.

Відданість справі, висока вимогливість до власної праці, нестримний пошук нових шляхів якнайкраще характеризують мистецтво Л.Курбаса. Його власний приклад, вочевидь, був найсильнішим аргументом у тому, як він виховував нові покоління українських митців. Трагедія знищення самого майстра, його «дитяти» стала трагедією для всього національного сценічного мистецтва. За відсутності лідера очевидною видається й приреченість самої березільської школи. Водночас є також очевидним, що знання, набуті учнями Л.Курбаса в процесі будівництва нового театру, досвід березільської школи, увійшовши у «плоть і кров» кожного носія цього досвіду, не могли зникнути разом із розгромом «Березоля».

Сьогодні уваги до особи Л.Курбаса у вітчизняному театрознавстві не бракує. Однак особливого інтересу до його педагогічної діяльності ми, на жаль, не спостерігаємо. Можливо, належна увага саме до цього аспекту праці реформатора національного театру допоможе не лише краще усвідомити його внесок у розбудову української культури, але й сприятиме її оновленню.

¹ Балабан Б. На науку театральному потомству // Леся Курбас. Спогади сучасників. – За редакцією В.С.Василька. Упорядник збірки, автор «Матеріалів до хронології життя і творчої діяльності О.С.Курбаса» та «Приміток» М.Лабінський. – К., 1969. – С. 203.

² Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березильці. – Харків, 2008. – С. 41.

³ Там само. – С. 39.

⁴ Любити тільки його (в гостях у Н.М.Ужвій) // Культура і життя. – 1983. – 4 вересня.

⁵ Драматична студія при театрі «Березиль» // Радянський театр. – 1929. – № 2 – 3. – С. 179.

⁶ Мацкевич Г. Курбас у студії театру «Березиль» // Леся Курбас. Спогади сучасників. – К., 1969. – С. 247.

⁷ Там само. – С. 250.

⁸ Там само. – С. 250.

⁹ Лабінський М. Матеріали до хронології життя і творчої діяльності О.С.Курбаса // Леся Курбас. Спогади сучасників. – К., 1969. – С. 343.

¹⁰ Там само – С. 344.

¹¹ Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березильці. – Харків. – 2008. – С. 42 – 43.

¹² Там само. – С. 43.

¹³ Там само.

¹⁴ ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України. – Ф. 42. – Од. зб. 11.

Анна ЛИПКІВСЬКА

МОЛОДА РЕЖИСУРА УКРАЇНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ. У КОНТЕКСТІ ІДЕЙ ЛЕСЯ КУРБАСА

У статті йдеться про обрив спадкоємності між «театром Леся Курбаса» і творчими здобутками наступних поколінь українських режисерів та акторів, у тому числі – його безпосередніх учнів. Однак наприкінці ХХ ст. цю спадкоємність – у вигляді панівної ідеї нелітературоцентричного театру – на вітчизняній сцені було відновлено. Тож у цьому аспекті й розглядаються у хронологічному порядку етапи розвитку в українській режисурі магістральної загальносвітової тенденції скасування примату літературного джерела, натомість – режисерського авторства у театральній виставі.

The article is dedicated to the interruption of heredity between «Les Kurbas' theatre» and the Ukrainian art directors and actors next generation acquisitions, including his direct scholars. However, at the end of the 20th century this heredity had been renewed on the native stage in the shape of the non-literary centripetal theatre. Within this aspect the author examines the phased development of the literary source primacy abolition worldwide tendency in favour of the art director's authority in the Ukrainian stage producing.

У назві цієї статті фігурує поняття «ідеї», а не «творчість», «творча спадщина», «традиції», «педагогічні методи» тощо. І це не випадково: стосовно Л.Курбаса та вітчизняного театру «після Курбаса» про спадкоємність традицій можна говорити з дуже великими застереженнями.

Формально ця спадкоємність існує, чи, принаймні, існувала. Більшість учнів та соратників Курбаса – і режисерів, і, головне, акторів – продовжували відігравати доволі помітну, якщо не визначальну роль на теренах театру в Україні і у 30-ті, і у 40-ві, і у 50-ті роки (активно практикуючими режисерами були В.Василько, Б.Тягно, Б.Балабан, В.Скляренко, М.Крушельницький, Л.Дубовик); цілі покоління українських акторів та режисерів вважають себе учнями того ж Крушельницького, а також М.Верхацького, Л.Сердюка, В.Чистякової, Р.Черкашина, Є.Бондаренка, Д.Антоновича; вони робили свої перші кроки на сцені поруч з ними, поруч з А.Бучмою, Н.Ужвій, І.Мар'яненком, Д.Мілютенком, С.Федорцевою...

Поряд з тим, з висоти історичної перспективи – чи ретроспективи – обрив традиції все одно виглядає фатальним. Загальний потік перетнули такою греблею, що він ледь не на півстоліття кардинально змінив свій керунок, своє річище. Тектонічний злам, якій відбувся, наочно простежується за репертуарною афішею Харківського театру ім. Т.Шевченка, недавнього «Березолу», який, судячи з неї, після 1934 р. перетворюється на цілковито «стандартний», уніфікований периферійний

театр. Знаковим є цей злам і коли його простежити за біографіями режисерів-«березильців». Так, Лесь Дубовик, який починав з «97» М.Куліша та «Пана де Пурсоньяка» Мольєра та не був зачеплений репресіями, надалі ставить ледь не ви-няткову І.Микитенку («Бастилія Божої матері»), М.Горького («Васса Железнова»), О.Корнійчука («Банкір», «Місія містера Перкінса в країну більшовиків»), а також нині геть забуту політично тенденційну драматургію Шейніна, братів Тур, Ротка, Вірти; максимум – «Грозу» чи Т.Шевченка з М.Старицьким. І по війні, коли на тій самій сцені Олексій Глаголін ставить В.Шекспіра («Отелло», «Дванадцята ніч»), Ф.Шіллера, К.Гольдоні, Е.-Л.Войнич, П.Кальдерона, О.Островського і навіть Ж.-П.Сартра, що взагалі безпрецедентно для тогочасної української радянської сцени¹, у режисерському здобутку Дубовика – знов брати Тур, Корнійчук, а також Дмитерко, Собко... Дубовик помирає у 1952 році, якраз напередодні суспільних змін, бодай і не кардинальних, і це – ще одна іронічна посмішка епохи.

Тож сьогодні для нашого театрального покоління, яке вступало у професію в середині – у другій половині 80-х, тим більше – для молодших, Курбас (а над-то «система Курбаса», так і не сформована як цілісність) – це не щось живе й конкретне, а, скоріше, знак. Знак польоту фантазії, знак творчості, знак вільної думки.

Якщо спробувати визначити у цьому сенсі «чистий залишок», то це – знак **не-літературоцентричного** театру. Для того часу новаторськими були, скажімо, такі твердження Курбаса, втілювані ним на практиці: «...Виявити якийсь абсолютний стиль автора – чи не є це досі ідеалом і постулатом теоретиків режисури?»² «...Або театр, або література. Шекспір у літературному відношенні доскона-лий і неперекладний, а на театральну мову його допіру треба перекладати.»³ «...Вільне творення основи театру із тільки його власних засобів і тільки його психології»⁴...

Буквально через кілька років по цьому пророк сучасного авангардового театру **А.Арто** зауважував: «Дивно, що у найбільш близькій до життя царині її влас-ний господар, тобто постановник, має постійно звільняти дорогу для драма-турга, котрий за самою суттю своєю працює всередині абстрактного, інакше кажучи, на папері»⁵. Відповідно, і рецепт пропонувався ним недвозначний: «Ми скасуємо забобонну залежність театру від тексту. Ми скасуємо диктатуру письменника»⁶.

Саме ця провідна світова тенденція – творення театру не тільки й не стільки через слово, а через ритм, рух, малюнок у просторі, метафору тощо – і виявилася «абортованою» на вітчизняній сцені. Її повернули до ілюстрування автора; ідейна правовірність, а не естетичні кондиції, стала головним критерієм оцінювання ви-став; «викривлення» автора використовувалося як жупел; був сформований сонм «недоторканих» авторів – сучасних та класиків. Базова настанова, відповідна до загальноідеологічних засад тоталітарного режиму, тут цілком зрозуміла та оче-видна: писаний текст є цілком підцензурний, підконтрольний, у той час як «не-писаний», сценічний текст не може бути цілковито контрольований.

Відповідно, у вітчизняного театру силоміць відбиралися, вилучалися з його простору головні здобутки світової сцени кінця ХІХ – усього ХХ століття, на яку режисер вийшов уже не технологом-організатором, а деміургом: ігрові форми та

концептуалізм, переосмислення драматургічного (літературного) тексту, режисерське авторство у виставі.

Лише у 60-ті роки вітчизняні режисура та сценографія здійснили новий прорив до метафоричного, неілюстративного театру.

Але цілісного виявлення ця тенденція набула у театральному авангарді кінця 80-х – початку 90-х. Кінець століття став – ніби по велетенському колу – віддзеркаленням його початку: з'явилося нове покоління режисерів, розгорнувся потужний студійний, фестивальний рух.

Молоді режисери не були спорідненими Курбасу щодо мистецької «крові» (кістяк першої режисерської «хвилі» склали учні А.Васильєва, наступної – учні Е.Митницького, котрий особисто виводить свою творчу «генеалогію» почасти від Крушельницького, але головним чином – від Варпаховського, а через нього – від Мейерхольда). Відповідність тут можна було побачити у настанові, у посилі, у пріоритетності.

Можна констатувати, зокрема, безумовну спорідненість творчих спрямувань молодих режисерів кінця 80-х з основними положеннями програмних документів Молодого театру, датованих 1918 роком: *«Бачити в театрі не кафедру чеснот, не дзеркало правди, не місце навчання і популяризації програм політичних партій, а театр і тільки театр!»*⁷

Молодий театр кінця ХХ ст. являв собою цілий напрям у сучасній театральній практиці, створений генерацією режисерів, яким тоді було від 25 до 35 років (у мистецькому, а не у формально-віковому сенсі вони склали дійсно єдине покоління – останнє, психологічно сформоване тоталітарним ладом) і які прийшли до професійного театру в ранзі самостійно працюючих фахівців, як правило, після 1985 року (здебільшого – у 1987–1989 рр.). До них належали насамперед В.Більченко, О.Ліпцин, В.Кучинський, А.Жолдак, а також Р.Мархольда, С.Проскурня, С.Маслобойщиков, О.Крижановський, А.Критенко, Є.Морозов, К.Степанков-молодший, трохи старші за них О.Кужельний, М.Яремків, Г.Касьянов, Я.Федоришин, що, у принципі, входять до тієї ж мистецької генерації. Другу хвилю цього самого «припливу» склали О.Балабан, С.Кляпньов, С.Пасічник, Г.Воротченко, В.Суржа, котрі розпочали режисерську діяльність у 1990–1891 рр. (у той же час були утворені Український музично-драматичний театр-студія класичної п'єси О.Балабана та Запорізький театр «Vie» В.Попова).

Хронологічно виникнення новітньої моделі театру, що її ми розглядаємо, припадає на 1987–1989 рр. Цей рубіж є доволі формальним, однак, по суті, саме він знаменує собою появу перших зразків нового театру в Україні – «Дон Жуана» О.Крижановського за М.Фрішем, О.Пушкіним, Е.Радзинським (Навчальний театр КДІТМу ім. І.К. Карпенка-Карого, 1988 р.), «Моменту» А.Жолдака (мала сцена Київського театру ім. І.Франка, 1989 р.); тоді ж фактично розпочали свою діяльність «Театральний клуб» О.Ліпцина (теж у Києві) та Театр ім. Леся Курбаса під орудою В.Кучинського у Львові.

Названі митці як особистості тривали у вкрай болісній ситуації зміни укладу, проте більшість із них не намагалася свідомо і цілеспрямовано впливати на навколишню реальність, бодай би і тільки театральну.

При спільності відчуття перебування «на зламі», у становищі водночас «пост-» та «перед» режисери новітнього театру майже не стикалися зі своїми попередни-

ками по авангарду та взагалі по художній опозиції. На рубежі 80–90-х років вони лишили «офіційний театр» та усталені форми навколишнього життя доживати свого віку і – як тоді здавалося – вмерти природною смертю, та пішли у внутрішню еміграцію. Якщо за двадцять років до того така форма особистого протесту була викликана незгодою з «подвійною мораллю», що панувала у суспільстві за «залізною завісою», з ідеологічним тиском, абсурдністю політичної системи тощо, то тут ми вже зіткнулися загалом з тотальною кризою довіри до реального, повсякденного життя як такого та індивідуальним опором йому за допомогою театру, котрий став у такій «системі координат» зовсім не «дзеркалом» для суспільства, не «кафедрою», не «збільшувальним склом», не анатомією життєвого процесу чи пародією на нього, а своєрідним засобом обстоювання митцем його власної суверенності; замкненим, відокремленим од побутової реальності, майже сакральним простором, де тільки й можливі істинні – на відміну від спровонованих «зовнішніх», повсякденних – самоздійснення, самореалізація.

Звісно, некоректно було б приписувати цьому театрові авторство подібної позиції: вона досить типова для світового новітнього мистецтва доби постмодерну загалом. Підкреслимо, однак, оригінальність, незвичність таких засад існування митця, принаймні, для театру українського з його подеколи вимушеною, подеколи свідомою, але неодмінною заангажованістю з боку ідеологічних настанов, однією з яких у певних соціополітичних та історичних умовах незмінно ставала національна ідея. Таке перебирання на себе певної суспільної місії, що відчували своїм обов'язком ледь не всі без винятку діячі українського театру від Котляревського до корифеїв, до того ж Курбаса, для молодих митців у свою чергу стало синонімом несвободи. Свобода ж відчувалася ними не горезвісною «усвідомленою необхідністю», а, радше, «усвідомленою відсутністю необхідності».

Це можна було вважати природною реакцією на багаторічне панування тоталітарних засад у всіх сферах життя. Але подібне протистояння тоталітарному тискові, реалізоване у максималістському варіанті, переросло у протистояння повсякденній життєвій реальності як такій, котра для творців новітнього театру поступилася місцем реальності мистецтва. У свою чергу театр та життя в ув'язненні митців стали «двома речами несумісними», категорично окремими одна від одної.

Механізм тут, очевидно, такий: хронічна недовіра до навколишньої реальності породжує надмірне прислухання до самого себе, до своїх рефлексій та фантазій, до власного внутрішнього світу.

Театральний твір у цьому сенсі стає, насамперед, плодом духовного самопочування митця, бо істинною реальністю тут виступає насамперед та, котра міститься в самому творцеві, у його світосприйнятті та відчуттях, у свідомості – найчастіше запаленій, позбавленій стійких орієнтирів, розколотій епохою дисгармоній, власними комплексами та суперечливими душевними порухами.

Таким способом народжувався «я»-театр, театр авторський – у тому розумінні, що він ставав безпосереднім результатом самовивертання назовні його деміурга-режисера.

Зрозуміло, що у цій вкрай індивідуалізованій, сказати б, егоцентричній моделі театру було місце лише для одного Деміурга – автора-режисера, драматург же

міг претендувати хіба що на роль натхненника для режисерської творчості. Відповідно, літературне першоджерело у тій моделі театру, котру ми розглядаємо, було не стільки об'єктивною даниною, з якою треба рахуватися і весь час себе зіставляти, скільки імпульсом, поштовхом, своєрідною злетною смугою, від якої можна відірватися у подальшому русі асоціативних потоків. За висловом режисера Б.Юхананова, *«сцена звільняється від тексту й перетворюється на акцію по відношенню до нього»*⁸.

...Театр, що про нього ішлося, як цілісне, помітне явище існувало у театральному просторі України доволі недовго. «Межею» його розпаду можна вважати 1994–1995 рр.; наразі ж в Україні немає механізму, який взагалі уможливував би розвиток суто пошукового театру, котрий відтак триває вкрай дискретно, спорадично та непереконливо.

Сьогодні можна констатувати: яскравий спалах такого театру в Україні на рубежі 80–90-х років ХХ ст., що являв собою ревізію світоглядних засад та виражальних засобів аж до деструкції театральних форм та змістів, спробу повернути театр до пратеатральної, ритуальної першооснови, впровадити відповідні акторські технології, не вплинув суттєво на вітчизняний театр у цілому. Крім, мабуть, одного – але дуже важливого – аспекту, котрий якраз і є предметом нашого розгляду. А саме: через подібні екстремістські спроби максимального дистанціювання від літературного першоджерела театр ніби очистився від зайвого, обтяжливого, неконструктивного, такого, що гальмує його власне висловлювання, пістету перед автором, звільнився від нав'язливого жупелу «ставити так, як написано», натомість використовуючи текст як злітну смугу, надалі не губиться в безкінечному «космосі», а періодично повертається «на землю» і з тим самим автором себе співвідносить, навіть відмовляючись від багатьох заданих ним параметрів (місця, часу, обставин дії та ін.). Якщо спробувати сформулювати це однією фразою, то **режисер уже не перетягує п'єсу на свою власну територію, натомість розгортає власне висловлювання на території п'єси.**

Причому це стосується всіх без винятку поколінь режисерів, які забезпечують бодай якийсь поступ у вітчизняному театрі (можна у тому чи іншому напрямку вибудовувати вертикаль «Митницький–Мойсеєв–Лисовець–Богомазов–Білоус»). Безвідносно до приналежності до того чи іншого режисерського покоління, вітчизняна режисура в цілому (принаймні, у тих її зразках, що безперечно заслуговують на професійну увагу) сьогодні є значно вільнішою від сліпого пістету перед авторським словом, ніж два десятиліття тому. Чи вважати цей напрям похідним від тотальної ревізії метафізичних засад і сценічних прийомів, здійсненої наприкінці 80-х – у першій половині 90-х молодого покоління режисерів, чи треба говорити про більш широкий контекст демократичних зрушень у суспільній свідомості, але саме реанімовані демократичні цінності і лежать зараз в основі стосунків театру та літератури (драматургії), що значною мірою є поверненням на новому історичному етапі ідей початку ХХ століття, зокрема, коли мовити про вітчизняний театр – ідей Л.Курбаса.

Осібні від цього магістрального річища існує у мистецькому та позамистецькому просторі А.Жолдак. Його творча біографія не вписується у наведену схему,

але, видається, це є той виняток, котрий підтверджує правило, ніби «віддзеркалюючи» його: адже кожним шляхом комусь треба пройти до самісінького кінця.

Направду, якщо решта режисерів України у ці роки шукала – та знаходила – нові точки перетину з літературними текстами (здебільшого, класичними), то Жолдак рухався у протилежному напрямку, тобто не «до», а «від» тексту. Перепробувавши, здається, всі можливі на сьогодні моделі створення та презентації вистав (комерційний антрепризний проект – разова постановка у державному репертуарному театрі – постановка на замовлення театрального фестивалю та показ у його рамках – керівництво державним репертуарним театром – контракт на декілька постановок із театром закордонним), Жолдак, певне, як у відомому афоризмі, «просто чув гуркіт іншого барабана», бо спробував не просто зберегти засади «театру деструкції тексту», а й поставити їхній розвиток та поглиблення на комерційні рейки.

Проте штучне – аж на десятиліття – подовження деструктивних щодо авторського тексту тенденцій (уже і термін для цього входить в обіг – «постдраматичний театр») існує на кону як екзотика, мейнстрим же, видається, залишив у минулому тотальну недовіру до слова як такого, «перетравив» її, але не став наново сумлінним апологетом літературного першоджерела, натомість іде по відношенню до нього не шляхом розтину, а ніби шляхом «доповнення» театральними прийомами, шляхом вибудовування складних контрапунктів, експериментуючи, скоріше, у царині часопростору, у царині стилістики, аніж у царині тексту як такого.

Отже, у дусі вищезгаданих демократичних цінностей, залишимо тексту – текстове, а режисерові – режисерське: у кожного з них у сучасній виставі є достатня територія, аби не штовхатися лобами, а бути одне для одного повноцінними партнерами.

Такими, якими були Курбас та Куліш. І на наступному історичному витку ми чекаємо на обох – і на Курбаса, і на Куліша. Н.Корнієнко у своїх наукових викладках запевняє, що такі неминуче з'являться, посилаючись на загальні закономірності розвитку культури. Тож у наступний ювілей Курбаса ми знову повернемося до розгляду цих проблем.

¹ «Лізі МакКей», 1956 р.

² **Курбас Л.** Березіль: Із творчої спадщини / Упорядник та автор приміток М.Лабінський; Передмова Ю. Бобошка. – К.: Дніпро, 1988. – С. 206.

³ Там само. – С. 35.

⁴ Там само. – С. 207.

⁵ **Арто А.** Театр и его двойник. Театр Серафима: Пер. с фр., коммент. С.А. Исаева. – М.: Мартис, 1993. – С. 131.

⁶ Там само. – С. 135.

⁷ **Курбас Л.** Березіль: Із творчої спадщини. – С. 212.

⁸ **Юхананов Б.** Эскиз “Вишневого сада” // Театральная жизнь. – 1990. – № 24. – С. 11.

Валерій КУРБАНОВ

МЕТОД «ПЕРЕТВОРЕННЯ» ЛЕСЯ КУРБАСА В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙНОСТІ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ

Автор звертає увагу на можливість практичного застосування методу Л. Курбаса у процесі постановки оперної вистави.

In his article the author pays attention to the problem of practical application of L. Kurbas's method to the process of staging an opera.

Створення режисерського театру в Україні і власної концепції сценічного мистецтва пов'язане з ім'ям Леся Курбаса.

Як пише дослідниця творчості Курбаса Ірина Волицька, «театрові прямих життєвих відповідностей Курбас протиставив зовсім іншу систему сценічних умовностей, яку назвав системою «образного перетворення». **Не мистецтво у формах життя, а життя у формах мистецтва** – ось що стало основною засадою курбасівського театру, театру широких філософських узагальнень...»¹.

Більшість вистав оперних театрів – це зразок «прямих життєвих відповідностей» або, як каже видатний англійський режисер Гордон Крег, «побутового реалізму», як на нашій сцені, так і за кордоном.

Виникає певний парадокс оперного мистецтва: театр, в якому з самого початку існування закладена можливість створення власної концепції вистави, на практиці використовує ілюстративні засоби. Ілюстративний метод на оперній сцені домінує майже з самого початку її існування.

Чому? Відповідь на це запитання треба шукати насамперед у професійних можливостях режисерів і диригентів: на сцені наших оперних театрів багато років панує «ремісничка» режисура (в тому рахунку і музична інтерпретація партитури). Більше того, це явище перетворилося на так звану «традиційність», яка починає диктувати засоби створення вистави. Сталося це тому, що з самого початку становлення оперного мистецтва в режисуру прийшли не професіонали, а в першу чергу колишні актори-співаки і диригенти-симфоністи. Проблема оперних диригентів існує протягом усього періоду існування оперного мистецтва, оскільки це особлива професія: оперний диригент, крім музичних, повинен мати здібності до дійового мислення і з допомогою режисера перетворити музичну партитуру в дійову. Музика має стати для оперного диригента матеріалом побудови дійової партитури, а це незвичайний засіб мислення. Навчити цього майже неможливо. Оперним диригентом треба народитись. Саме тому справжніх оперних диригентів так не вистачає в театрах.

Метод Курбаса – головний ворог ілюстративного театру. З цим пов'язане те, що на теоретичному рівні всі за метод, а на практиці – проти. Поставити виставу

за методом перетворення в змозі тільки обдарована людина. Для цього потрібен талант, професіональні знання, так зване режисерське мислення.

Ілюстративний метод був домінуючим у період існування радянського театру, бо керівним засобом того часу вважався метод «соціалістичного реалізму» – метод, суттю якого було «мистецтво у формах життя», а не «життя у формах мистецтва».

Курбас своїм методом підривав устої головного творчого методу радянської ідеології. У цьому головна причина, на наш погляд, його знищення.

Видастний німецький режисер Вальтер Фельзенштейн називав ілюстративну виставу «гарнірною», підкреслюючи, що «гарнір» при цьому має панівне значення. «Роздягни» таку виставу – тобто залиш її без декорацій і костюмів і одразу стане зрозумілим, що вона з себе являє.

В останні роки на західній оперній сцені активізувався процес пошуків шляхів виходу на новий рівень саме оперної режисури. З'явився цілий ряд цікавих постановок, створених за методом Курбаса або самостійно наближених до цього методу. На сьогодні стало очевидно, що саме цей метод стає панівним в музичній режисурі.

Яскравим прикладом можна вважати постановку опери Д.Верді «Травіата» для Зальцбурзького фестивалю оперного мистецтва 2005 року (режисер-постановник Віллі Деккер, диригент-постановник Карло Ріцці, Віолетта – Ганна Нетребко, Альфред – Рональдо Вілазон, Жермон – Томас Гампсон).

Вистава має блискучу власну концепцію як зі сторони режисера-постановника, так і диригента-постановника. Вона поставлена по повній партитурі – для чого розкриті всі, навіть традиційні, купюри. Тобто повне втілення драматургічного матеріалу, створеного Д.Верді – від першої ноти до останньої, – і при цьому – це абсолютно нова вистава. Побудована не тільки нова дійова партитура, але і музична. Можна з певністю стверджувати, що без кардинальної зміни багатьох темпів, особливо хорових сцен, вистави такої концепції не відбулось би. Це наочний приклад, наскільки важливий для режисера саме оперний диригент.

Дія розгортається майже на голій сцені. Навіть без традиційних костюмів. Актор бере все навантаження на себе. Сховатись неможливо. Увага глядача тримається за рахунок блискучого вокалу, точних характерів і дійового енергетичного спілкування. Впродовж майже всієї вистави використовується чиста зміна. Але зроблено це через акторів, через дію.

Про що вистава? Про те, про що і писав Д.Верді, – про очищення Коханням. Верді зацікавило в сентиментальній «Дамі з камеліями» О.Дюма парадоксальне явище – зародження справжнього, великого Кохання в гріховному місці. Але цього замало. Головне – Верді простежує протягом всієї опери перетворення Віолетти, її очищення. Режисер підкреслює це простими, але виразними засобами. Коли Віолетта наприкінці третьої дії здирає з себе червоне плаття – певну уніформу закладу – і залишається в нічній білій сорочці, розташовуючись на підлозі в мізансцені підстреленої чайки (після цього іде чиста зміна на 4-й акт), приголомшений глядач не аплодує, виникає дзвінка напружена тиша, яка набагато сильніша найбухливіших оплесків. У Верді цього не існує; у партитурі – традиційний виклад матеріалу. Це один із елементів режисерської концепції.

Режисер власними очима з позиції сьогодення подивився на цю драматургічну ситуацію. Рішення не вигадане, воно є наслідком проникнення в драматургію партитури.

Саме про цей методичний засіб створення режисерської концепції каже «режисер і учень Курбаса у „Березолі” Б.Х.Тягну», цитуючи його в своїх спогадах: «Я завжди вважав і вважаю наймудрішим принципом у режисурі принцип режисера Генріха Лаубе: найвища майстерність режисера полягає в тому, щоб, не викидаючи жодного слова з драми, здійснити сценічними засобами власну інтерпретацію»².

Починаючи працювати над постановкою опери Віталія Кирейка «Лісова пісня» за однойменним твором Лесі Українки на сцені оперної студії при Національній музичній академії імені П.І. Чайковського, ми вирішили зробити певний експеримент: спробувати на практиці перевірити можливість застосування методичного засобу, який Курбас назвав «формулою перетворення». Нам здавалося, що опера за своєю природою – благодатний матеріал для подібного експерименту, бо з самого початку вона замислювалась як видовище, яке реалізується на сцені через образно-асоціативну мову.

У вступній статті до книги «Леся Курбас» Наталія Кузякіна наводить висловлювання колишнього учня Л.Курбаса Романа Олексійовича Черкашина, який пише: «Термін „перетворення” безпосередньому перекладу не піддається, тому що Курбас вкладав у нього свій, цілком певний зміст: це принцип творчої зміни життєвої реальності другою реальністю – естетичною. Основою цієї реальності в театрі Курбаса була не сценічна традиція (як, наприклад, у японському театрі), а здатність до широкого асоціативно-образного мислення як суттєвої риси найсучаснішого інтелектуального мистецтва»³.

Сам Курбас так визначав суть «перетворення»:

«Коли ми беремо якийсь факт із життя і замість того, щоб його подати натуралістично, переробляємо його в певний еквівалент, цілком інший, суто театральний за формою, але той самий по суті, коли ми знаходимо до цього життєвого факту певний символ, то це і є перетворення»⁴.

Виходячи з цього, постановку «Лісової пісні» замислювали з максимальним використанням асоціативно-образних засобів у процесі будівництва дійової партитури вистави.

Опера «Лісова пісня» написана в 1958 році на основі власного лібретто Віталія Кирейка за однойменним твором Лесі Українки і до нашої вистави ставилася двічі: у 1958 році на сцені Львівського державного театру опери та балету імені І.Франка і в Києві на відкритті оперної студії при Київській державній консерваторії ім. П.І.Чайковського (тепер – Національна музична академія ім. П.І.Чайковського).

І в першому, і в другому випадку це були реалістичні, «ілюстративні» вистави. У той час іншої можливості не існувало: панував метод «соціалістичного реалізму».

На сцені був справжній ліс, навіть муляжі корів, справжня хата. Коли хата горіла у III дії, використовувались великі вентилятори і багато пудри (замість диму), тобто максимальна натуралістичність, максимальна наближеність до реального

життя. Елементи фантастики були в II дії, коли Мавка, зраджена Лукашем, йшла до Марища, на сцені з'являлась величезна Голова (як в опері М.Глінки «Руслан і Людмила»), з ніздрів і рота якої йшла пара, губи ворушились, коли хор співав за Марище. Тобто знову реальна, конкретна картина.

Композитор, наскільки нам було відомо, був задоволений цими виставами. Тобто до початку нашої роботи вже існувала певна традиція і було зрозуміло, що вона стане першою і дуже серйозною перешкодою в наших намірах.

«Сценічна традиція» – це, можна сказати, «наріжний камінь» у методиці оперної режисури і не тільки в Україні. Суть її в тому, що вдосконалювати традиційне рішення можливо, а порушувати – ні. Врешті-решт, традиція перетворюється у штампи, які видаються за традицію і мандрують з однієї вистави в іншу.

Ми знову-таки звернулись до Курбаса: «Мистецтво, – пише він, – котре не йде вперед, **котре костеніє в традиціях**, перестає бути живим, воно мертво і перестає бути мистецтвом».⁵

Це додало нам сміливості і, незважаючи ні на що, ми вирішили продовжувати працювати в намічваному напрямку. Була створена експлікація, де акцентувався філософський аспект твору, тобто визначалась філософія, яка пов'язувала спроможність до Кохання з наявністю Душі, стверджуючи, що людина, яка не має Душі, не лише не в змозі кохати, а з часом може перетворитись навіть на Вовкулаку.

В опері з початку і до кінця проходить яскрава тема у виконанні скрипкової групи оркестру – це тема Кохання, тема Душі. Враховуючи важливість цього Символу, ми вирішили «матеріалізувати» його і вивели на сцену новий персонаж, якого нема в партитурі – Душу, – балерину, яка в танці пластично відтворювала цю тему, як Оранта, благословляючи закоханих.

Замість натуралістичної сцени пожежі була поставлена танцювально-пластична композиція (балетмейстер-постановник Владислав Вітківський). Актори танцювали у спеціальних костюмах, що відтворювали промені вогню і в поєднанні з червоним світлом це видовище мало незвичайний сценічний ефект.

До речі, автором ескізів костюмів до цієї вистави була (тоді ще студентка Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, учениця Данила Лідера) Юлія Сталевська. Вона відійшла від побутово-реалістичних костюмів і зробила певну стилізацію, використовуючи багато підручних засобів (магнітофонну плівку замість волосся, мідний дріт та ін.). Це була її дипломна робота і вона блискуче захистила диплом.

Художником-постановником вистави був Олексій Гавриш, який замість натуралістичних декорацій запропонував справжню сценографію (це було вперше у той час на оперній сцені Києва). Він знайшов символістичне рішення, яке несло в собі незвичайне, яскраве видовище і чіткий ідейний зміст, в якому був закладений конфлікт між людиною і природою і в образній манері відтворені наслідки втручання людини в природу.

Сценографія була створена так, що вона не «прикривала» актора, як би це зробила натуралістична декорація, а навпаки, мовби «розкривала» його, зосереджуючи, концентруючи увагу на дії акторів. Це для опери зовсім незвично. Але нас знову підтримав Курбас: «Кожен новий метод, – пише він, – мусить просякнути

театр до кінця, відбитися на акторові, оскільки актор в концепції нового театру є головною підйомною, новим складником, чинником театру, на цьому будується мислення про театр».⁶

Ми вирішили повністю відійти від реалістично-натуралістичного рішення і покласти все на плечі акторові. Актор повинен був грати все. Мова йде в першу чергу про мізансценне рішення і пластику актора, про дійову інтонаційну партитуру, тобто про зовсім інший засіб існування актора, коли взаємодія здійснюється не тільки через інформатику слова і музичну інтонацію, а в першу чергу через енергетичний імпульс, через енергетичну наповненість актора-співака. Це важко, але ми намагались іти цим шляхом.

Сценографія вимагала цього, бо на планшеті сцени не було нічого, вона була повністю вільна. Елементи сценографічної декорації монтувались на штанкетах і підлоги не досягали.

Виходячи з цього, особлива увага приділялась акторському складу, який підходив до ролі не тільки блискучими голосами, але і за своїми психофізичними даними.

Цікаво, на наш погляд, була вирішена сцена з Марищем. Замість співочої Голови на сцену виходив Диявол у фракці з краваткою зі світою вішальників, які були в темних балдахинах з пеньковими мотузками на шиях. Це був танок-пантоміма, який переводив спів хору, розташованого за кулісами, у візуально-пластичний ряд.

У В.Кирейка в опері нема живого Диявола і вішальників – це знов-таки матеріалізований символ потойбічного світу.

Коли Мавка виходила на сцену і співала «Бери мене», Диявол одним рухом розв'язував тасемки її хітона світло-зеленого кольору. Хітон спадав на підлогу, і Мавка залишалась оголеною. Вішальники наближались до неї, обмотували оголене, тендітне жіноче тіло жорсткими мотузками (Символ майбутніх страждань Мавки) і виносили її, піднявши на руки. Хітон залишався на сцені як Символ, нагадуючи Лукашеві про Мавку і про те, що він втратив. Наступну сцену Лукаш проводив з цим хітоном у руках, апелюючи до нього, як до живої Мавки.

На такому принципі будувалась вся вистава. Не можу не сказати про ще одну, як нам здається, знахідку:

Мова йде про фінальну сцену вистави. У Лесі Українки і у Кирейка нема яскравої фінальної крапки: на сцені замерзлий Лукаш з сопілкою в руці, іде сніг, завіса...

У нові для України часи не можна було, на наш погляд, завершувати так виставу. Потрібна була якась оптимістична подія. Кирейко вже під час створення опери відчував це і намагався зробити, написав наприкінці три акорди оркестру tutti з трьома forte в мажорі. Але цього було замало. Потрібен був Символ надії, Символ життя, Символ майбутнього.

Вже на останніх прогонах, побачивши в залі маленького хлопчика, який виконував роль сина Килини, ми попросили його вийти на сцену, підійти до замерзлого Лукаша, обережно взяти з його рук сопілку, підійти до авансцени, піднести до губ сопілку, а в цей час в оркестрі кларнетист зіграє тему Кохання. Після чого ди-

тина посміхнеться щирою посмішкою і повільно підійме руки вгору на цих трьох могутніх, оптимістичних акордах, мовби диригуючи оркестром.

Білий, стилізований під гуцульський одяг костюм і яскраве світло довершать картину.

Він так і зробив. І ми зрозуміли, що фінал є.

Це була невеличка сцена, але вона мала дуже сильний емоційний вплив своїм концентрованим змістом. І ми на практиці зрозуміли висловлювання Леся Курбаса «Що таке символ?» – запитував він і відповідав: «Це знак, який за своїм розміром безкінечно менший, ніж те, що він зображує і викликає асоціацію всієї речі».⁷

Звертаю увагу, що все це було зроблено без дозволу композитора. Сталося так, що він за станом здоров'я не міг бути присутнім на репетиціях. Я з величезною повагою ставлюся до Кириєка Віталія Дмитровича і розповідаю про це тільки тому, щоб закцентувати увагу на складності процесу «перетворення» свідомості, звиклої до «традиційної» естетики вистави.

На цю проблему звертає увагу і відомий усім Пітер Брук: «Дуже важко відмовлятися від культурних звичок, зафіксованих у нашому мозку, естетичних навичок, культурних практик і традицій».⁸

Диригент, як музичний керівник вистави, пішов на всі запропоновані зміни, адже це був справжній театральний диригент. Мова йде про професора кафедри оперної підготовки Національної музичної академії Левка Горбатенка.

Кириєко потрапив тільки на генеральну репетицію. Я вже бачив, що вистава є, вже звук до неї. І тому спокійно сів позаду композитора. Але він бачив виставу вперше. І чекав на іншу виставу. У нього в голові була інша, традиційна, візуальна кінострічка. Побачивши і дію (ми зробили виставу в двох діях замість трьох), він подивився на мене палаючими очима і спитав: «Що це?». Я щось почав казати про «перетворення», він, не слухаючи мене, пішов із залу. Трохи охолонувши в перерві, повернувся, додивився і, нічого не сказавши, пішов геть. Я наздогнав його і спитав, де він буде сидіти під час вистави. У відповідь – «Навіщо це Вам?» Я кажу, що коли його як автора будуть викликати після вистави на сцену, то студентки режисерського відділення підійдуть до нього і виведуть на сцену (студентки виконували у виставі свиту Перелесника). Ми їх назвали Вогниками. Їх також не було в партитурі. Це були нові персонажі. Вони були в чорних еластичних комбінезонах з елементами червоних цяток – ескіз Сталевської). Віталій Дмитрович подивився на мене і спитав: «А Ви впевнені, що це станеться?!». «Впевнений», – відповів я. Він ткнув палицею і сказав: «Я буду сидіти ось тут!» і пішов.

Перед виставою ми зібрали прес-конференцію. Запросили представників майже всіх телеканалів, редакцій газет і журналів. Ми розповіли їм про те, що це експериментальна вистава, яку ми намагалися ставити за «формулою перетворення» Леся Курбаса і тому подібне. І вони нас зрозуміли: майже всі редакції із запрошених прислали своїх представників на прем'єру.

Вистава, прем'єра якої відбулася у листопаді 1999 року, мала великий успіх, позитивну пресу. Вона витримала 10 аншлагів, що було показником того, що вистава вдалася. Десь після третьої вистави, коли ми повертались після оплесків зі сцени, композитор сказав: «Гарна вистава! Я вітаю вас!» і дещо пізніше я про-

читав в інтерв'ю Віталія Дмитровича, що він збирається робити нову редакцію опери.

Висновки, які можна зробити з цієї події: перше – методична «формула» Курбаса «перетворення» працює і в опері, тому що вона писалася не тільки для драми, а взагалі для театру. Це геніальний «рецепт» для створення сучасної вистави; друге – головною перешкодою в процесі роботи виявляється так звана «традиційність». Але цікава річ – до традиційності апелюють більш за все деякі діячі театру і театральної освіти. Звичайні глядачі сприймають сучасне рішення із захопленням. Таке враження, що вони чекають на нове рішення.

Зараз у Національній музичній академії ім. П.І.Чайковського здійснюється підготовка оперних режисерів. Це певний прорив, бо 17 років тому про це не могло бути і мови. Але шлях до цієї події був відкритий першим випуском музичних режисерів в Україні, який здійснився в стінах Київського державного інституту театрального мистецтва імені І.К.Капренка-Карого (тепер – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого), але це вже історія.

¹ Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса. – Львів, 1995. – С.5.

² Там само. – С.24.

³ Курбас Лесь. Статті и воспоминания о Лесе Курбасе. – М., 1987. – С.24.

⁴ Курбас Л. Театральні закони і акценти. – Львів, 1996. – С.26.

⁵ Там само. – С.19.

⁶ Там само. – С.25.

⁷ Там само. – С.26.

⁸ Брук П. Жодних секретів. – ЛНУ, 2005. – С.95.

ПРО ЯКОГО АКТОРА МРІЯВ ЛЕСЬ КУРБАС?

У статті зроблено спробу дослідити основні засоби театрально-педагогічної діяльності О.С.Курбаса при вихованні акторів свого театру «Березиль». Адже відомо, що більшість учнів Леся Курбаса, актори-березильці пізніше стали провідними майстрами сценічної творчості в українському театрі ХХ ст.

There was made an attempt in the article to examine the basic means of theatrical and pedagogical work of O.Kurbas while teaching actors of his theatre Berezil'. It is known that the most apprentices of Les' Kurbas became the leading masters of the stage creativity in the Ukrainian theatre of the 20th century.

У театральну практику і теорію О.С.Курбас (1887–1937) увійшов як засновник і творець українського режисерського театру. Саме такими були його мистецькі дітища – «Молодий театр» (1917–1919), «Кийдрамте» (1920–1921) та театр «Березиль» (1922–1933). Плакаючи завдання щодо виведення українського театру на європейський рівень, Л.Курбас, що мав у своєму розпорядженні в основному непрофесійних акторів, змушений був будувати режисерський театр, де режисура стала провідною професією в колективній театральній справі. За висловом самого Курбаса, «режисер – це особливий інженер від спеціальної галузі»¹.

Проте Л.Курбас ніколи не канонізував своїх досягнень і не раз зрікався того, що сам здобував, проголошував і утверджував. Тому вже у 20-х роках визначав: «Режисерський театр – це і є акторський театр у межах художньої композиції вистави»².

Втілюючи свою систему, Л.Курбас виразно бачив, з чого варто починати: «Мусить прийти нове покоління, сильне волею і індивідуальностями, що, як непотрібне шмаття, викине з театру весь мотлох традицій, шаблону, нутра і безграмотності»³.

Ефективно розробляючи методики студійно-творчого керівництва у Молодому театрі, Л.Курбас планував провести актора по різних епохах і сценічних стилях (від античності до сучасності). Всі його зусилля були спрямовані на досягнення синтетичної образності, психологічної свободи і поетичного узагальнення. Діапазон цих зусиль був надзвичайно широким – від технічної досконалості до віртуозної акторської переконливості в психологічній виявленості, в якій переважає не зовнішнє перевтілення, а внутрішнє, яке набагато важливіше, і визначається воно у ритмі сутності героя, в умінні знайти «знакове» вираження відтворюваної реальності, її символ. На цих підставах виникла оригінальна і глибока за своїм змістом ідея «перетворення».

Перетворення – це образне іносказання, часом метафора, це образний вияв суті поняття, події засобами театрального мистецтва, переживання перетворюється на дію, поняття на образ, підсвідоме на відчутне, видиме.

Пізніше, коли «Березіль» творчо піднявся вгору і мистецькі досягнення на основі курбасівської системи стали безперечними і очевидними, її автор не зупиняється на досягнутому. Адже він був у постійному русі, він сам був рух, як шукач і новатор. У 1924 році у лекції «Поправки до нашої системи виховання актора» Курбас переконливо заявляв: «Час режисерських експериментів минає. Єдине, що буде завжди в театрі, – це живий актор, привабливий своєю особою і талановитістю. Коли є Ільїнський або Бучма, спектакль виграє дуже і дуже. Коли у виставі є лише режисер, це не довговічне»⁴.

У 30-ті роки сформувались як манера гри, так і комплекс акторської майстерності, які визначили театральну школу Лесь Курбаса. Один із кращих учнів майстра режисер Фауст Лопатинський у бесіді з приводу постановки вистави «Сава Чалий» зауважував, що режисери театру «весь час намагалися дати можливість і допомогти акторові грати у такому плані, в якому привчила його багаторічна березільська школа», адже вони хотіли бачити на своїй сцені «не коршівського, не мхатівського, не чеховського і не метерлінківського, а березільського актора».⁵

У чому ж виражалась березільська акторська школа? Про якого актора мріяв Л.Курбас, втілюючи свою систему? Кого він хотів бачити в майбутньому на сцені? На ці запитання шукав відповідь сам митець ще в молодотеатрівський період: «Це буде розумний арлекін. Стільки ж саме освічений, що й митці інших мистецтв, який буде себе вільно почувати в тій сфері виїмкового відчуження і думання, з якої народиться мистецтво ХХ століття. Котрий без решти зможе переконати освіченого сучасного глядача»⁶.

Отже, Л.Курбасові потрібен був не просто розумний актор, представник умовного театру нового часу, а саме розумний Арлекін. Фактично, це є один із найцікавіших моментів курбасівської естетики і системи виховання актора. За Лесем Курбасом, на сцені показується не саме життя, а його естетичний еквівалент, перетворений у лицедійство, де панує актор; драматург і режисер є не більш ніж його співавторами. Така міра співучасті у відтворенні сценічного світу вимагає акторського інтелектуалізму, під час навіть гіпертрофованого, бо іншими засобами привабити глядача до сфери філософського переживання неможливо. Потрібен актор, в якого під «машкарою Арлекіна» виникло б вічне в людині, в історії, що залишає за собою право на сміх, що закликає поглянути на дійсність критичним поглядом, на «азартний розум»: «Не майстер той актор, в якого натура його «нутро», його індивідуальна звичка беруть гору над тим образом, який повинен бути на сцені. Вся майстерність якраз у тому, щоб ідею, яка поставлена завданням вивести, виявити у своєму матеріалі без залишку, побороти матеріал, підпорядкувати його певному завданню; а завдання це – певна ідея, певний образ»⁷.

Як свідчить один з вихованців Л.Курбаса відомий діяч театрального мистецтва В.Василько, для Курбаса переживання на сцені – це питання індивідуальності актора, більшої чи меншої «зараженості» тим, що він грає. Заперечуючи проти гри «нутром», режисер «не відкидав значення емоційності взагалі в театральному мистецтві. Проте він вважав, що емоції повинні бути «приборкані», бути лише елементом творчості, її засобом, барвою, а не основою: «Глядачеві ж бо не цікаво, переживає актор насправді, коли грає роль, чи ні: важливо, як він діє, наскільки виразно демонструє створений ним образ»⁸. Березільський актор проводив свою

роль за наперед наміченими, обдуманими, зафіксованими моментами виразу, які заміняли природні емоції. «Актор – це людина: 1) що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі; 2) уміння винаходити і демонструвати в матеріалі театру символи для передачі зображувальної реальності».⁹ Пошуки Л.Курбасом енергії через ритм, звук, рисунок, як переконливо доводить доктор мистецтвознавства Н.Корнієнко, приводять митця до використання елементів системи Дельсарта та його послідовника Далькроза¹⁰.

Крім того, у курбасівській системі виховання актора був намір пробудити в мистецтві стародавню лицедійну сутність, примусити згадати весь акторський родовід світу, щоб через це він навчився з переконливістю і ясністю висловлювати сучасне – нові ідеї, нові знання, новий рівень розуму і нову психологію – не боячись звинувачень у нехтуванні принципів акторського перевтілення за законами «життя людського духу», у сильному захопленні технічними новаціями та біомеханікою. Як стверджує Н. Корнієнко, «принцип новизни курбасівської арлекінади полягає в тому, що її об'єктом є не лише світ зовнішній, а світ Я»¹¹.

Нове мистецтво повинно відповідати художній атмосфері, в якій митець буде захоплений процесом активного перетворення світу. Тому орієнтуючись на освіченого глядача, Курбас заявляє активну потребу в думаючому акторові. Актор, будуючи свою роль, повинен грати своє уявлення, а не своє переживання, тобто актор у своїй ділянці є режисером.

Для актора мало вміти створювати правдиві людські характери, він повинен взяти на себе відповідальність суспільного трибуна, художника-мислителя. І, на думку Л. Курбаса, найбільше цій місії відповідає театральна форма – «ідея театру у театрі». Саме тому митцеві «потрібен не просто розумний актор, а якраз розумний арлекін, представник умовного театру нового часу»¹².

Вихованці Л.Курбаса разом з оволодінням практикою сцени постійно студіювали філософію, знайомились з медициною і біологією, захоплювались психологією. Ідею ж «розумного арлекіна» сам Л.Курбас сповідував протягом усього творчого життя. Таких акторів він виділяв серед російських митців в особі М.Чехова, І.Льїнського, М.Бабанової, С.Міхоелса, а особливо щиро радів творчим здобуткам своїх колег-вихованців, які пройшли шлях від молодотеатрівської ідеї «розумного арлекіна» до березільського актора-філософа, режисера своєї ролі – А.Бучми, В.Василька, Л.Гаккебуш, Й.Гірняка, О.Добровольської, Г.Ігнатовича, М.Крушельницького, Ф.Лопатинського, Р.Нещадименко, П.Самійленко, С.Федорцевої, Л.Чистякової, С.Шайди та багатьох інших – акторів мислячих, еластичних і технічно оснащених, бо саме вони склали ядро його, курбасівського, театру.

Актори-молодотеатрівці та березільці зі своїм учителем-новатором пройшли міцну й делікатну школу акторської майстерності і політичної зрілості. На глибоке переконання Л.Курбаса, актор не мусив відчувати, що його виховують, – він мав займатися своєю прямою справою, тобто створювати образи та характери, грати ролі, те, що він створює на сцені, «перетворює його самого, формуючи актора як особистість».

Даючи характеристику одному із провідних митців-березільців, Остап Вишня дотепно і точно визначив стиль гри курбасівських акторів: «Крушельницький

дуже хитрий актор: не спіймаєш його, де в нього «нутро», а де в нього техніка! У нього технічне «нутро» й «нутряна» техніка»¹³.

Виховання славетної плеяди акторських кадрів на засадах мистецької системи Л.Курбаса стало чи не найважливішим досягненням вимогливого реформатора, адже переважно вони натхненно творили вагомі досягнення багатолітньої історії українського театру ХХ століття. Був час, коли вивчення й опанування системи Курбаса було навіть заведено у театральних школах та вищих навчальних закладах.

Сам же Лесь Курбас, як видатний реформатор театру, незважаючи на трагізм особистого життя, був на диво морально чистою людиною, яка своєю творчою спадщиною залишила нащадкам етично-мистецький заповіт: «Вчіться будити свою думку, бо думка будить почуття. Акторові необхідно виховувати чуйність до всього, що його оточує. Бійтесь, як вогню, байдужості, як свої, так і чужої, бо у байдужих людей немає серця. Воно в них висихає <...> Ви не повинні забувати, що робите свої образи з людей і для людей, і все те, що ви хочете сказати зі сцени, повинне радувати людину»¹⁴.

¹ Курбас Л. Філософія театру / Упорядник М.Лабінський. – К., 2001. – С. 129.

² Там само. – С. 586.

³ Там само. – С. 28.

⁴ Там само. – С. 70.

⁵ Лопатинський Ф. «Сава Чалий». До постановки в Держтеатрі «Березіль»// Нове мистецтво.– 1927. – №15. – С. 15.

⁶ Курбас Л. Філософія театру. – С. 28.

⁷ Там само. – С. 162.

⁸ Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас // Лесь Курбас. Спогади сучасників / За редакцією В.С.Василька. Упорядник, автор приміток М.Лабінський. – К., 1969. – С. 16.

⁹ Курбас Л. Філософія театру. – С. 74.

¹⁰ Див.: Корниенко Н. Режиссерское искусство Лесь Курбаса. Реконструкция (1887–1937). – К., 2005. – С. 202.

¹¹ Корниенко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – К., 1998. – С. 98.

¹² Корниенко Н. Режиссерское искусство Лесь Курбаса. Реконструкция (1887–1937). – К., 2005. – С. 78.

¹³ Вишня Остап. Твори в семи томах. – К., 1964. – Т. 4. – С. 176.

¹⁴ Свашенко С. Учителю юності моєї // Лесь Курбас. – С. 161.

Ірина ДОВЖЕНКО

МОНТАЖНА КОНЦЕПЦІЯ ЛЕСЯ КУРБАСА В КОНТЕКСТІ «КУЛЬТУРНОЇ ТРАНСМУТАЦІЇ» 20-Х РОКІВ ХХ СТ.

Розглянуто кінематографічний доробок засновника національного модерного театру – режисера Леся Курбаса – у контексті культурної ситуації ХХ ст., формулюється монтажна концепція майстра як уособлення його творчого світовідчуття, почерку, національної своєрідності.

In the report the cinema heritage of the founder national theatre is considered as modern – director Les Kurbas in a context of a cultural situation XX of century, the assembly concept of the foreman, as an embodiment of his creative vision, handwriting, national originality is formulated.

Кінематографічний період творчості видатного театрального режисера Леся Курбаса був доволі коротким – 1922–1925 рр. ХХ ст. Його знаменувала поява чотирьох ігрових фільмів: «Шведський сірник» (1922; слід зазначити, що питання щодо приналежності цього фільму Лесю Курбасові є спірним і до цього часу остаточно не вирішене), «Вендетта» і «Макдональд» (обидва – 1924), «Арсенальці» (1925) і невеличкий фільм «Джиммі на кораблі» (1923), відзнятий для спектакля «Джиммі Гітінс», поставленого за романом Ентоні Сінклера. Але навіть такий незначний кінематографічний «розчерк пера» мав величезний вплив на подальший розвиток українського кіномистецтва, його теорії і практики. Застосовані у фільмах новаторські засоби зйомки і монтажу (поліекран і «монтаж атракціонів») збагатили творчу палітру не лише української, а й світової кінорежисури.

Новаторська творчість Леся Курбаса позначилася в екранному мистецтві вітчизняних кінорежисерів на рівні жанрової спрямованості (сатира, комедія, пародія), героя (національний характер), композиційного рішення сцени, епізоду, фільму в цілому (монтажно-ритмічна, народно-пісенна основи). Слід назвати насамперед фільми «Тіні забутих предків» С.Параджанова (1964), «Криниця для спраглих» (1965) і «Вечір напередодні Івана Купала» (1968) Ю.Ілленка, «Камінний хрест» Л.Осики (1968), «Пропала грамота» Б.Івченка (1972), «Вавилон ХХ» І.Миколайчука (1979), «Мамай» О.Саніна (2003).

Сформульовані і викладені у режисерському щоденнику, лекціях з режисури, у статтях і виступах, протоколах засідань режисерського штабу «Березоль» теоретичні дефініції відкривають можливість розкрити дійсний внесок теоретичної спадщини видатного майстра театральної режисури до світової теоретичної кінематографічної думки.

Зацікавлення кіномистецтвом майстра театральної режисури не викликає подиву. Вочевидь, цей крок природний і послідовний, оскільки відбувся в бурхливі

20-ті роки минулого століття, які для світової культури і мистецтва були сповнені новаторських пошуків і експериментів, формування різноманітних напрямків, течій, концепцій, що об'єднувалися в єдину художньо-естетичну систему – модернізм – інтенсивним розвитком нового мистецтва – кіно і, відповідно, активним впливом кіноестетики на суміжні мистецтва. Саме про цей час Валерій Брюсов напише:

*«Век взвихрен был; стихия речи
Чудовищами шла из русл,
И ил, осевший вдоль поречий,
Шершавой гривой заскорузл...
Над Метцежером и Матиссом
Пронесся озверелый лов, –
Сквозь Репина к супрематистам,
От Пушкина до этих слов»¹.*

Періодом «культурної трансмутації»² визначить його Н.Корнієнко. «Стосовно терміна „трансмутація“, – зауважить науковець, – ...надзвичайно важливий такий показник, як „вибух“, певний протуберанець, внаслідок якого культура спресовує іноді не лише сто-, а й тисячоліття... Трансмутація – один із найважливіших механізмів „життя культури“, котрий забезпечує їй випереджувальний режим»³.

Розробка нової техніки організації видовища формувала в мистецтві 20-х років концепцію «мистецтва впливу», яка оперувала «монтажним ходом художнього мислення»⁴. Не обійшла вона і режисерську діяльність Леся Курбаса.

Світоглядна і мистецька позиції Леся Курбаса були тими факторами, що збуджували його режисерську фантазію і спонукали до експериментів і пошуків не лише на театральній сцені, а й в кіно. Вони були вирішальними у формуванні власної монтажно-концепції, оскільки «будь-яка концепція, – на переконання режисера, – є... утвердженням принципу життя, утвердженням життя як основи... мислення, культури...»⁵. Слід відзначити, що монтажна концепція як така навіть експліцитно режисером не була артикульована. Але відтворити її можливо завдяки саме світоглядним і мистецьким переконанням видатного майстра, серед яких:

– розуміння мистецтва як «методу будування життя», що «засобами розміру, ритму і т.д.» спонукає до «активності в напрямку інтуїтивного схоплення і пережиття речі, вираженої в символі, якою вона є в суті...»⁶;

– розуміння режисером сутності театрального і кіномистецтва як мистецтва «акцентованого впливу». За його переконанням, кіно – це «монтаж певних фото-знаків», мистецтво, в якому основою монтажно-організації матеріалу є темп⁷;

– орієнтація на глядача, на співучасть його у процесі творення. Це означає захоплення глядача театральною або екранною дією, а відтак дієвість і впливовість мистецтва, що демонструється;

– розуміння ритму як енергетичного і організаційного початку побудови сценічної дії, яку він підкорював законам музичності.

Ця остання позиція і стала основою монтажно-концепції Леся Курбаса. Однак чітко сформульована вона була лише наприкінці 20-х – на початку

30-х років у лекціях і статтях: «Питання простору, часу й ритму в мистецтві» (1928), «Про ритм як основу театрального мистецтва» (1930), «Драматичний твір як явище музичного порядку» (1931). На шляху до неї був досвід співпраці з композитором Ю.Мейтусом у процесі постановки театральної вистави «Диктатура» (1929) за п'єсою І.Микитенка. У своїх спогадах про режисера професор М.Верхацький зазначав, що головним, чого домагався Курбас у процесі роботи над виставою, була побудова особливого речитативу як майбутнього основного засобу виразності, який мусив базуватися на ладовій основі української музики⁸.

Кінематографічна творчість Леся Курбаса стала яскравим втіленням його теоретичних поглядів. Сутність речі, вхопленої творцем, яка мала втілюватися в гостру художньо-виразну форму, стала основою багатьох кінематографічних монтажних тропів, що їх створив режисер Лесь Курбас у фільмі «Вендетта» (1924). Вже в перших кадрах фільму, відзнятого на запрошення Одеської кіностудії ВУФКУ, засобами анімації режисер вирішив побутовий конфлікт між священнослужителями у сатиричному ключі. Так, з гнізда коронованої курки випадали і розбивалися два яйця, з яких з'являлися «герої» – піп і дяк.

Його «пластичне уявлення» про театральне мистецтво складалося з тримірної неправильної геометричної фігури з площин і ліній, зведених у певну композицію, що триває у часі і просторі⁹. При цьому «відчуття простору» означало для нього «одномоментність руху у двох або кількох протилежних напрямках»¹⁰. Втіленням оригінального монтажного мислення режисера стало застосування поліекранного зображення у фільмі «Арсенальці» (1925). «Він поділив екран навпіл по вертикалі і в одній знімав наступ ворожих військ, а в другій – робочих, які йшли у контратаку»¹¹. Так, завдяки Л.Курбасові українське кіно збагатилося новим прийомом.

У фільмах «Вендетта» і «Макдональд» (1924) Л.Курбас застосовує ексцентричну або атракційну форму організації мистецького матеріалу, оскільки саме атракціон відкривав широкі можливості метафоризації.

Чітким ритмом, динамікою, енергійним темпом була сповнена екранна творчість Л.Курбаса. Однак повністю реалізувати в кіномистецтві свої теоретичні переконання і сценічні знахідки¹² по частині ритмічного вирішення йому вдалося лише частково, оскільки після 1925 року він повернувся до театру, а в 1937 році його життя трагічно обірвалося в Соловецькому концтаборі.

¹ Брюсов В. Новый синтаксис (1922) // Брюсов В. Избранное. – М.: Просвещение, 1991. – С. 255.

² Філософ М.Петров, який працює з системами культурних соціокодів, визначає як «витвір нового знання відносно знання існуючого». – У кн.: Корнієнко Н.М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – К.: Факт, 1998. – С. 160.

³ Корнієнко Н.М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – К.: Факт, 1998. – С. 160–161.

⁴ Эйзенштейн С.М. Избр. произведения. – Т. 5. – М., 1964. – С. 70. Програмні положення концепції «мистецтва впливу» були викладені у своєрідному маніфесті С.Ейзенштейна «Монтаж атракціонів» (1923).

⁵ Курбас Л. Про виховання самостійно думаючого, творчо активного режисера // Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / Упорядкування М.Лабінського. – К.: Дніпро, 1988. – С. 67.

- ⁶ Курбас Л. З режисерського щоденника С.Насташка (Білоцерківського повіту), 20.08.1922 // Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. – С. 40.
- ⁷ Курбас Л. Театр акцентованого впливу // Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. – С. 62–64.
- ⁸ Вислів Л.Курбаса цитується за статтю М.Верхацького. Уроки режисури // Леся Курбас: Статті и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие / Сост. М.Г.Лабинский, Л.С.Танюк; Вступ.ст. Н.Б.Кузякиной. – М.: Искусство, 1987. – С. 153; 155.
- ⁹ Курбас Л. Театр акцентованого впливу // Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. – С. 62.
- ¹⁰ Вислів Л.Курбаса цитується за статтю М.Верхацького. Уроки режисури. – У кн.: Леся Курбас: Статті и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие / Сост. М.Г.Лабинский, Л.С.Танюк; Вступ.ст. Н.Б.Кузякиной. – М.: Искусство, 1987. – С. 153.
- ¹¹ Корнієнко І.С. Про кіномистецтво: У 2 т. – Т.1. – К.: Мистецтво, 1985. – С. 41.
- ¹² Мається на увазі постановочне рішення театральної вистави «Диктатура» (1929).

**ІСТОРІОГРАФІЯ.
ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО**

Людмила ПРИХОДЬКО

ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА НАУКОВОЇ СПАДЩИНИ П.І.РУЛІНА

У статті на основі застосування міждисциплінарного підходу проаналізовано інформаційний потенціал опублікованих праць П.Рулїна, а також його рукописних матеріалів, що зберігаються у фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, Інституту літератури імені Т.Шевченка НАН України, Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського.

In the article it was analyzed the informational potential of P.Rulin's published works on the base of interdisciplinary method, as well as his manuscripts that are kept in the fonds of the Central state archive-museums of literature and arts in Ukraine, the Institute of literature named after T.Shevchenko in the National Academy of Sciences in Ukraine, the Institute of manuscripts in the National Library of Ukraine named after V.I.Vernads'kyi.

Розвиток вітчизняної гуманітаристики з початку 1990-х років позначений активізацією біографічних студій, присвячених представникам національної культурної еліти, творчий доробок яких у різні часи збагатив духовну скарбницю українського народу.

Із здобуттям Україною незалежності історико-біографічні дослідження, як прояв трансформації суспільної свідомості та внутрішньої рефлексії науки, стали невід'ємною складовою процесів національно-культурного відродження і відновлення історичної пам'яті народу, повертаючи до вжитку імена багатьох, незаслужено забутих або ретельно замовчуваних у радянський час діячів вітчизняної культури, мистецтва, освіти. Дедалі більшого значення набуло дослідження життя і творчої діяльності наших співвітчизників, які залишалися зразком служіння своїй країні та народові, але були знищені сталінською тоталітарною машиною. Свідчення тому – розлога мозаїка історико-біографічних розробок – від стислих газетних і журнальних науково-популярних публікацій різного формату до наукових статей, розвідок, збірників, ґрунтовних монографій, що формують новітній історико-культурний фундамент переосмислення з вершин вітчизняного і світового досвіду кінця ХІХ – початку ХХІ ст. самого феномену України та української ідеї в її минулому, сучасному і майбутньому, відображають кризь призму біографій видатних співвітчизників проблеми буття людини в історії своєї країни, її спорідненість з долею свого народу. На окрему увагу заслуговує поява національних енциклопедій, багатотомних біографічних словників регіонального і галузевого характеру, які є важливим засобом національного самоусвідомлення і самоствердження, обов'язковим атрибутом розвинутої науки та культури будь-якої країни¹.

Цей багатогранний континуум виразно засвідчує, що проблема «особистість – культура» перебуває в центрі уваги вітчизняних науковців, окреслюючи широкий діапазон провідних парадигм та інновацій, концептуальних форм і методів дослідження. Українська біографістика, як окрема галузь історичної науки стає повноцінним суб'єктом історичного пізнання, виявляючи здатність до самооновлення, пошуку нових дослідницьких технологій з урахуванням запитів суспільної практики та конструктивного використання здобутків інших наук. Узагальнююча рефлексія біографічних студій наукового характеру дозволяє виділити низку провідних тенденцій у сучасних історико-біографічних дослідженнях. Це комплексне дослідження особистості та індивідуальності в історичному процесі на основі об'єктивного, неупередженого вивчення історії науки та культури, широкої репрезентації джерельної бази, відновлення історіографічної тяглості, усвідомлення національного історичного та історіографічного процесів у широкому загальнокультурному контексті. Динаміка тем і сюжетів студій зафіксувала перехід від ідейної конфронтації, інтелектуальної ізоляваності, теоретичної непримиренності до принципів толерантності, діалогу, пріоритету наукового пошуку². Безперечно, надзвичайно важливе значення у формуванні інтелектуального простору «поверненої спадщини» набуває творча співпраця між вітчизняними вченими і представниками української наукової діаспори. Засоби аналізу та інтерпретації біоісторіографічного матеріалу відображають поступовий перехід від механічного опису, фіксації фактів до проблемного аналізу, узагальнення, концептуального синтезу. Сьогодні більшість філософів, істориків, культурологів віддають пріоритет «антропологізуючій історії». Поставивши в центр історичного процесу Людину, вони прагнуть її всебічно вивчати у багатовимірному і багатозначному переплетінні та взаємодії з соціумом, у рамках політичних, економічних, культурних і громадських стосунків, що створювалися і ускладнювалися паралельно з ускладненням суспільної організації³. Націленість дослідників на культурний вимір людини передбачає занурення в її життя та унікальний внутрішній світ, пошук джерел та рушійних сил розвитку, вияву індивідуально-неповторних, ціннісних векторів суб'єктної активності, визначення масштабу самовираження і продуктивності індивіда в соціокультурній сфері. Така орієнтація суттєво впливає на систему методів реконструкції життя та ролі особистості в культурі, науці, мистецтві. Методологія історії, що становить важливу, невід'ємну складову науково-теоретичного фундаменту біографістики, неминуче спрямовує її до міждисциплінарних досліджень, використання здобутків з окремих галузей гуманітарного знання: логіко-гносеологічного аналізу науки, історії, філософії, естетики, наукознавства, культурології, історії суспільної думки, психології творчості тощо. Істотні зміни в ієрархії культурних і соціально-психологічних цінностей відкривають шлях до застосування новітніх напрямів історичного пізнання – історії пам'яті, культурної та інтелектуальної історій, історії ментальностей, методики «мікроісторії».

Однією з найважливіших складових історико-біографічного дослідження є формування вичерпного кола можливих джерел, що визначають глибину наукового пошуку. Скасування спецфондів, демократизація діяльності державних архівних установ, доступ до маловідомих матеріалів українського зарубіжжя сприяли значному розширенню джерельної бази досліджень, створенню необхідних умов для

повноцінної біографічної реконструкції. Варто підкреслити, що ці процеси супроводжуються трансформацією знань про природу і роль архівів у сучасному суспільстві, розробленням теоретичних і методологічних питань української архівістики, пов'язаних з істотно новим розумінням значення історико-архівознавчих, джерелознавчих, археографічних пошуків, на основі критичного аналізу попереднього досвіду і розроблення новітніх дослідницьких методів опрацювання, зберігання і використання архівних документів, способів їх інтерпретації. Враховуючи існування значних лагун, “білих” і “чорних” плям в українському історико-культурному процесі⁴, вітчизняні вчені звертають увагу на потребу неухильної та істотної розбудови джерельної бази вивчення нашого минулого, за рахунок як актуалізованих, історіографічно засвоєних у різні часи джерел, так і маловідомих, не залучених до наукового обігу через навмисне замовчування або заборону за тоталітарного режиму, шляхом копіткої евристичної діяльності в українських і російських архівах. Висловлюється також думка про необхідність надання джерельній базі полілінгвістичного характеру⁵, використання джерел не тільки українською, російською, але й іншими європейськими мовами. Отже, як слушно відзначила Н. Яковенко, історикам на сьогодні вдається обстояти свою територію, – з одного боку, змодернізувавши техніку дослідження, а з другого – примноживши проблемні поля, тематичні напрями та способи пояснювати/описувати минуле⁶, додамо – крізь його людський вимір, спонукаючи до переосмислення проблем еволюції форм і методів вивчення самої “ідеї особистості”, шляхів самовираження індивіда.

Українська наука про театр в останні півтора десятиріччя виразно демонструє вагомий напрацювання з історії та теорії театру, театральної критики. Завдяки плідній праці провідних учених-театрознавців і генерації молодих науковців зроблено чимало цінних відкриттів, до наукового обігу запроваджено різнобічний фактографічний матеріал, відбувається значне розширення кола теоретичних пошуків. Тематика монографічних досліджень, кандидатських і докторських дисертацій, статей у періодичних виданнях, наукових форумів засвідчують, що сучасне українське театрознавство спирається у своєму розвитку на ідею відродження національної культури, робить акцент на потребі повернення до наукового і суспільного вжитку національних мистецьких надбань. У контексті означеного публікації відображають помітний рух у напрямку розроблення базової концепції історії українського театрального мистецтва, визначення її методологічних принципів і структурних засад, здійснення аналізу окремих етапів розвитку національного театру, його провідних жанрово-стильових особливостей і естетично-художніх чинників, комплексного вивчення творчості видатних майстрів сцени. Водночас увага дослідників приділена дослідженню моделей західноєвропейського театру останніх двох століть, їх впливу на розвиток української театральної культури. Прикметними рисами інтелектуального простору українського театрознавства є орієнтація на визначення сучасних критеріїв науковості, удосконалення понятійно-категоріального апарату, пошук модерних технологій дослідження з використанням здобутків різних сфер гуманітарного знання, що відкривають можливості вивчення феномена театру в набагато ширшому історико-культурному контексті та у колі хронотопу сучасності.

Для якісно нового та глибокого розуміння складних, різноманітних конкретно-історичних проблем минулого національного театру, проникнення в сутність іс-

торіографічних процесів у вітчизняному театрознавстві важливу роль набуває освоєння і використання накопиченого досвіду історичного та історіографічного бачення у працях дослідників, чий творчий доробок визначав поступ української театрознавчої думки. Це, зокрема, стосується постаті Петра Івановича Руліна (1892–1940) – видатного вченого-театрознавця, історика театру, театрального критика, літературознавця, педагога. Він належав до плеяди українських інтелектуалів 20-х років, чия роль у розбудові вітчизняної гуманітарної науки, культуротворенні важко переоцінити.

Про П.Руліна нелегко писати, бо це дійсно “знакова” для українського театрознавства 20-х – середини 30-х років ХХ ст. особистість, котра уособлює вагомі здобутки та ідеологічні метаморфози вітчизняної науки про театр в означений період, глибоко заангажована у тогочасне наукове і мистецьке життя. У різнобічній творчій діяльності театрознавця яскраво виявилися талант дослідника, вміння пов’язувати власні наукові інтереси з нагальними потребами народу, палке прагнення працювати для його культурно-духовного відродження. Він був людиною багатогранно обдарованою, високоінтелігентною, з великим ареалом знань, глибокою ерудицією, чутливою до суспільних процесів, наділений організаторським хистом, працездатністю та цілеспрямованістю. За двадцять років творчої праці, з 1916 по 1936 р., учений виявив надзвичайну інтенсивність, динаміку і результативність у своїх дослідницьких пошуках, науково-педагогічній та науково-організаційній діяльності. Своєю науковою творчістю він охопив практично всі основні розділи науки про театр: від історії та теорії театру, театральної критики до соціології театру та театральної освіти. П.Рулін є автором цінних праць з теорії та історії драми, історичного мовознавства і літературознавства. Вражають діапазон його наукових і творчих зацікавлень, хронологічні межі історичних досліджень. Перелік здобутків театрознавця буде не повним, якщо не згадати його плідну педагогічну діяльність у Вищому музично-драматичному інституті імені М.Лисенка (тепер – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого), дослідну та методичну працю у наукових установах Української академії наук (з 1921 р. – Всеукраїнської академії наук, далі – ВУАН), підготовку наукових конференцій, редагування збірників наукових праць. З іменем ученого пов’язана розбудова Українського театального музею при ВУАН.

П.Рулін жив і працював у складний період політичної та інтелектуальної історії України – час глибинних змін у суспільному і культурно-науковому житті українства, значного прискорення процесу національного відродження на українських землях. На початку ХХ ст. українська нація виразно проявила здатність до самоорганізації, волю до самоствердження у формі національного руху. Українська інтелігенція, пройшовши складний процес формування, постала у національно-визвольному русі як одноосібний духовний лідер, продуцент і головний виконавець політичних ідей, що засвідчили істотно новий рівень національної й громадської свідомості. Активний пошук у минулому змагань до волі й окремішності, прагнення національної єдності, наповнення всесвітньої культури національними здобутками динамічно входили в життя українського суспільства як визначальні духовні орієнтири, що звільняли людину від почуття споконвічної приреченості, зміцнюючи її віру у свої практичні сили та волю мас. Вершиною зусиль нового

покоління речників національної ідеї стало ствердження Української незалежної держави, і попри нетривалий період її існування, що завершився трагічною поразкою, важливими для подальшої історичної долі народу були прояв його політичної волі, колективної свідомості, а також сама конкретика тогочасних подій, їх функціональний характер, як втілення актуального досвіду.

Яскравий вияв в означений період знайшли науково-теоретичні та творчі напруження представників інтелектуальної та культурної верств України, здійснені ними впродовж XIX – на початку XX ст. Вітчизняна гуманітаристика на зламі віків подарувала людству імена, золотими літерами вписані на скрижалях світової науки, уособлюючи “український енциклопедизм”, котрий став потужним джерелом національного відродження. Розроблені українськими вченими історичні концепції живили національну свідомість народу, обґрунтовуючи своєрідність і самодостатність його історичного розвитку, даючи йому синтетичний погляд на свою спільноту, саме як на єдиний, розгорнутий у соціальному часі континуум. Українська культура, незважаючи на тривалий період бездержавності, колоніальне становище, постійний тиск і переслідування з боку правлячих кіл Російської імперії, виразно продемонструвала власну здатність не тільки синтезувати багатівіковий духовний досвід народу, але й самотньо вирішувати суспільні, філософські, художні проблеми тогочасного світу, продукувати етичні та естетичні цінності, які поступово і неухильно висували її на світовий рівень. Ці процеси засвідчили інтелектуальну дозрілість національного культурного організму, спроможного завдяки внутрішньому потенціалові самостійно розвивати систему культури, творити її на власній базисі та своїми ресурсами⁷.

П.Рулін динамічно увійшов у тогочасне культурно-мистецьке життя, беручи у ньому найактивнішу участь. Подвижницька наукова діяльність гуманітарія була позначена пафосом новатора й організатора. П.Руліна по праву можна назвати одним із фундаторів вітчизняного театрознавства, причетного до розроблення його науково-теоретичного фундаменту, інституалізації, усамостійнення національних досліджень у цій галузі. Він був автором і промотором багатьох починань, програм і проєктів, проводив активну громадську й просвітницьку діяльність.

Учений прожив життя першопрохідця і пасіонарної особистості, прожив на повну силу, відкидаючи геть “золоту середину”, віддаючи всього себе, з невмолимністю і великою завзятістю, назавжди обраній справі – театрові. Його інтелектуальний потенціал, духовні цінності та набутий досвід наукової праці відкривали широкі можливості для здійснення багатьох корисних справ для української культури, науки, освіти, однак молох сталінських репресій зупинив життя П.Руліна у розквіті сил.

Актуальність дослідження наукової спадщини вченого зумовлена, на наш погляд, трьома важливими чинниками. Перший – це історіографічний, що полягає у всебічному з’ясуванні ролі та внеску П.Руліна у становлення і розвиток українського театрознавства. Другий – джерелознавчий, пов’язаний з архівною евристиком, виявленням і запровадженням у науковий обіг маловідомих архівних джерел, що значно збагачують палітру дослідження постаті театрознавця та культурно-мистецького контексту його епохи. Третій – полягає в реконструкції теоретико-методологічних поглядів дослідника, що відображають тогочасні пошуки та потреби вітчизняної науки про театр.

У цілому вивчення наукового доробку П.Руліна істотно поглиблює перспективу дискурсу вітчизняного театрознавства. Адже вчений разом з невеликою плеядою українських театрознавців значної мірою сприяв формуванню того інтелектуального фундаменту, на якому сьогодні можна не лише плекати здобутки вітчизняної театрознавчої думки, але й розвивати її на новітній методологічній основі, модернізуючи та вписуючи в контекст європейського та світового гуманітарного знання.

Ім'я П.Руліна відоме не одному поколінню українських театрознавців. Свідчення тому – наявні публікації вітчизняних авторів, представників української наукової діаспори, що містять посилання на його творчість. Однак до останнього часу наукова спадщина вченого так і не стала об'єктом спеціального аналізу. Це, у свою чергу, істотно вплинуло на історіографію життя та наукової творчості П.Руліна, яка залишається не розробленою, а її проблемне поле до сьогодні представляють буквально кілька актуалізованих публікацій, написаних у радянські часи та після здобуття Україною незалежності. Серед них є надрукована у часописі “Україна” рецензія М.Марковського на статтю вченого “Іван Котляревський і театр”, що увійшла до збірника “Рання українська драма”⁸. Студія П.Руліна “Драматичні спроби Шевченка”, опублікована у 1921 р. у збірнику “Тарас Шевченко” за редакцією Є.Григорука і П.Филиповича, згадується у відомій праці Д.Антоновича “Триста років українського театру.1619–1919”, що вийшла у Празі 1925 року.⁹

У 1934 р. на тлі репресій проти представників української наукової та творчої інтелігенції в одному з розділів тематичного плану ВУАН наголошувалося на необхідності боротьби з українським націоналізмом у працях І.Франка, М.Грушевського, В.Перетца, Ф.Колесси, М.Возняка, А.Кримського, К.Студинського, М.Зерова, О.Кисіля¹⁰. У цій шерезі імен був названий і П.Рулін. Після арешту театрознавця у 1936 р. майже на чверть століття його наукова спадщина підпала під заборону і цілковито замовчувалася. Згадували його у другій половині 40-х та 50-х роках ХХ ст. тільки в діаспорі, але наукові надбання її представників, які, на противагу радянській історіографічній традиції, прокладали шлях об'єктивного висвітлення життя і творчості українських учених-гуманітаріїв, були для наших театрознавців недоступними. Так, прізвище П.Руліна ми знаходимо у дванадцятому розділі “Театр, музика, танок” тритомної “Енциклопедії українознавства: Загальна частина” (Мюнхен, 1949 – 1952), у параграфах “Театральні досліді”¹¹ та “Театральна освіта й театральна критика”¹², написаних В.Ревуцьким.

У нас, на материковій Україні, питання про П.Руліна постало лише наприкінці 50-х років у процесі реабілітації осіб, незаконно репресованих сталінською тоталітарною машиною. 7 травня 1958 р. М.Рильський звернувся з офіційним листом-клопотанням до Верховної Ради УРСР про реабілітацію вченого. У ньому він дав позитивну характеристику П.Руліна “як серйозного й талановитого радянського театрознавця, праці якого не втратили інтересу й сьогодні могли б бути дуже корисними для сучасних істориків театру, студентів і т. ін.”¹³. Але ще до цього листа М. Рильський у “Передмові” до монографії М. Йосипенка “Марко Лукич Кропивницький” (К.,1958), зданої до друку 5 квітня 1958 р., писав: “Не можна не відзначити тут праць П.Руліна, що, безумовно, в пригоді стають радянському історикові театру”¹⁴. Тим часом М.Йосипенко жодного разу не посплався на пра-

ці свого вчителя й попередника, який започаткував комплексне вивчення постаті М.Кропивницького і залучив до цієї справи діячів української культури та науки.

Удруге М.Рильський згадав з глибокою повагою П.Руліна серед українських радянських театрознавців у своєму “Вступному слові”, датованому 5 жовтня 1962 р., але опублікованому 1968 року у збірнику наукових праць іншого реабілітованого театрознавця – О. Кисіля¹⁵. Здавалося б, після реабілітації П.Руліна у 1958 р. і позитивних відгуків М.Рильського спадщиною видатного українського театрознавця мали б зацікавитися науковці, проте ще довго його ніхто не згадував і не цінував. Ім’я П.Руліна так і не з’явилося на сторінках двотомних нарисів “Український драматичний театр” (Т.2. Радянський період. – К., 1959; Т.1. Дожовтневий період. – К., 1967), ані в колективній монографії “Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру” (К., 1970). Єдиним джерелом інформації про вченого протягом 60-х років були біограми в енциклопедичних виданнях: “Українська радянська енциклопедія” (Т.12, 1963)¹⁶, “Театральная энциклопедия” (Т.4, 1965)¹⁷, підготовлені Р.Пилипчуком.

Етапним у справі повернення імені вченого у вітчизняне театрознавство став збірник “На шляхах революційного театру” (1972)¹⁸, фактично присвячений 80-річчю від дня його народження. До нього увійшли наукові статті, театральна публіцистика П.Руліна, розпорошені по часописах 20-х – 30-х років, а також розроблена ним програма курсу “Драматургія” і бібліографія його статей, розвідок, досліджень. Упорядкування матеріалів збірника було здійснене дружиною вченого, Л.Руліною, а ґрунтовну вступну статтю до нього написав Ю.Смолич, відомий своїми театральнокритичними статтями 20-х років. Із вдячністю слід згадати вагомий внесок у підготовку цього видання редактора видавництва “Мистецтво” П.Перепелиці. Так званою внутрішньою рецензією, написаною на замовлення видавництва “Мистецтво”, це видання підтримав ще у 1969 р. Р.Пилипчук. Слід відзначити, що всі, хто брав участь у роботі над збірником, прагнули хоча б у невеликому обсязі перевидати найважливіші статті та розвідки П.Руліна, зробити їх після довгого періоду заборон і штучного замовчування доступними науковому та мистецькому загалу. І все ж, попри непроминальне значення видання, у ньому є певні вади, що відкриваються перед нами з історичної відстані. Так, через тогочасні ідеологічні вимоги у кількох статтях, включених до збірника, були допущені купюри. Це в першу чергу позначилося на фундаментальній праці вченого “Завдання історії українського театру”. Слід також відзначити, що репрезентована у збірнику бібліографія не може вважатися вичерпною, оскільки окремі статті П.Руліна, наприклад, з періоду його навчання в університеті, залишилися поза її межами. Вимагає також уточнення повнота висвітлення у цьому списку студій театрознавця, що відносяться до періоду 1935–1936 рр., які через надзвичайно складні, драматичні події його життя, могли бути пропущеними.

В умовах чергового наступу на українську культуру, зокрема після 1972 р., ім’я П.Руліна знову зникає з наукового обігу, як і багатьох репресованих діячів української культури та науки. Тільки в енциклопедичних виданнях ми знаходимо згадки про цих осіб, але без зазначення репресій, які здійснила проти них радянська влада. Зокрема біограми про вченого, написані знову ж Р.Пилипчуком, з’являються у цей період у виданнях: “Шевченківський словник” (1977)¹⁹ та “Українська радян-

ська енциклопедія” (2-ге вид., 1985)²⁰. У діаспорі виходить “Словникова частина” десяти томної “Енциклопедії українознавства”, де були вміщені підготовлені В. Ревуцьким статті “Рулін Петро” (Т. 7, 1973)²¹, а також “Театрознавство” (Т. 8, 1976)²², що містила посилання на його праці. Однак ці джерела до початку 90-х для науковців материкової України були малодоступними.

Ситуація корінним чином змінилася із здобуттям Україною незалежності. У вересні 1992 р. з нагоди 100-річчя від дня народження П.Руліна у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І.К.Карпенка-Карого (тепер – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого) відбулася наукова конференція, але через тогочасні матеріальні труднощі видати збірник її доповідей не вдалося. Друком з’явилася тільки приурочена до цієї дати стаття Р.Пилипчука, опублікована у газеті “Культура і життя” від 12 вересня 1992 р., в якій було вперше окреслено біографічну канву П.Руліна. Синтетичний погляд автора на постать театрознавця, концептуальна новизна здійсненого ним аналізу наукового доробку П.Руліна відкрила широкі обрії переосмислення та узагальнення його творчої спадщини, спрямовуючи пошуки науковців в академічне русло²³. Цінним джерелом для реконструкції життєвого шляху П.Руліна стали спогади його дочки, Ірини Петрівни Руліної (1917–2004), надруковані також 1992 року у часописі „Зона”²⁴. У 1996 р. у часописі “Вітчизна” була опублікована довідка Л. Томашпольської про П.Руліна за матеріалами його слідчої справи з архіву Служби безпеки України²⁵. На увагу також заслуговують вступна стаття і коментарі Р.Пилипчука до опублікованих ним у “Записках наукового товариства імені Шевченка” невідомих листів П.Руліна до М.Возняка, що зберігаються в особовому фонді видатного українського ученого-літературознавця і театрознавця, у відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаника НАН України (ф.29 . М. Возняк)²⁶.

У нашій статті буде проведено огляд джерельної бази наукової творчості театрознавця. Застосовуючи методи герменевтики, а також архівістики, джерелознавства, історіографії, біографістики, ми проаналізуємо інформаційний потенціал опублікованих праць П.Руліна і особливо рукописних матеріалів його наукового доробку, які зберігаються у фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ України), Інституту літератури імені Т.Шевченка НАН України, Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (далі – НБУВ). Комплекс архівних документів і досі залишається не запровадженим до наукового обігу.

Багатогранна наукова діяльність П.Руліна відбилася у широкому спектрі письмових історичних джерел. Це його узагальнюючі праці монографічного характеру, історичні студії та розвідки, історіографічні та бібліографічні огляди, портрети, публіцистика, рецензії, критичні огляди, приватне і ділове листування, лекції, діловодні документи, доповіді, передмови, коментарі, нотатки. Означені матеріали водночас становлять комплекс історіографічних джерел, оскільки містять інформацію про тогочасний історіографічний процес у вітчизняному театрознавстві, тобто відображають процес розвитку української театрознавчої думки, нагромадження і удосконалення знань у цій галузі та постають як результат науководослідної рефлексії П.Руліна. Слід додати, що складність дослідження теоретико-методологічних засад наукового доробку вченого у галузі театрознавства полягає

у тому, що він не залишив спеціальних цілісних праць з даної проблематики, хоча приділяв їй багато уваги. Його зауваження теоретичного характеру розпорошені по сторінках численних публікацій і переважно сконцентровані у рукописах. Отже, “за завісою” залишається блок фундаментальних питань – становлення науково-історичного світогляду, еволюція суспільно-політичних поглядів, формування методики аналізу театрального процесу. Також науковий інтерес становить загалом участь П.Руліна в легітимізації вітчизняного театрознавства як самостійної науки. Все це вимагає копіткої евристичної роботи, ґрунтовного аналізу всієї сукупності історичних джерел.

Оцінити повною мірою внесок ученого у розвиток українського театрознавства неможливо без всебічного вивчення саме потенційної джерельної історіографічної бази – корпусу неопублікованих, відредагованих і невідредагованих рукописних матеріалів, а також документів, що зберігаються у кількох архівних установах Києва і становлять фундамент цілісної оцінки його творчої спадщини, створення комплексної наукової біографії П.Руліна.

Найбільший пласт інформації про життя і творчість театрознавця зосереджений у його особовому фонді, що знаходиться у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України – Ф. 90, оп.І “Рулін Петро Іванович – український радянський історик театру і літератури, театральний критик, фольклорист і педагог (12 вересня 1892–1941)”, Ф. 90, оп.ІІ “Рулін Петро Іванович – театрознавець, театральний педагог (1892–1958)”. Створення цього надзвичайно цінного за своїм змістом фонду стало можливим завдяки його дружині, Лідії Миколаївні Руліній (1893–1973), постать якої справедливо заслуговує на глибоке пошанування. Упродовж понад двадцяти років спільного життя вона залишалась близьким другом і помічником свого чоловіка, незважаючи на важкі випробування долі, зберегла і впорядкувала його архів. У 1967 р. Л.Руліна передала цей архів у ЦДАМЛМ України, а 1972 р. – ще кілька цінних документів і матеріалів, які належали вченому. Їх переважна більшість має задовільний стан. Аналіз наявних у цьому фонді архівних джерел за змістом і формою дозволив виділити їх у такі традиційні групи:

– документи, що висвітлюють факти біографії вченого (свідчення про народження, закінчення навчального закладу, обрання на посаду, вид на проживання, формулярні послужні списки, службові посвідчення, автобіографії, анкети, особові листки, довідки, відомості про членів сім’ї та стосунки між ними);

– документи про наукову, педагогічну і громадську діяльність вченого: організаційні, розпорядчі, довідкові (проекти положень, рекомендації, інструкції, звіти);

– творча спадщина (рукописи опублікованих і неопублікованих праць, статей, досліджень, доповідей, рецензії; машинописні варіанти статей наукового і публіцистичного характеру, що були опубліковані у широкому спектрі тогочасних періодичних видань; конспекти лекцій, програми дисциплін і лекційних курсів, плани розподілу педнавантаження, розклад лекцій та навчальні плани викладання предметів; бібліографічні матеріали: картотека з історії театру, список праць вченого, списки архівних джерел і періодичних видань, виписки та нотатки з книг, газет і часописів, що висвітлюють історію театрального процесу і містять дані про окремих митців з помітками, висловлюваннями вченого та іншими маргіналіями);

- епістолярій (офіційне листування П.Руліна, пов'язане з його професійною діяльністю, листи театрознавця до членів родини та інших осіб, листи його кореспондентів);
- фотодокументи (світлини П.Руліна та членів його родини);
- матеріали про П.Руліна (відгук А.Лободи, статті рецензентів, лист М.Рильського до Верховного суду УРСР);
- рукописні та друковані матеріали інших осіб і установ, які вчений збирав для своїх досліджень (наукові праці, копії листів, тексти п'єс, поетичних творів, що належали визначним діячам української науки та культури, програми та афіші театральних вистав 1923–1935 рр.).

Ці джерела відображають історико-культурне і духовне багатство творчої спадщини П.Руліна, дозволяють простежити важливі моменти його біографії, істотно розширюють можливості вивчення наукової, педагогічної і науково-організаційної діяльності, родинного й побутового життя вченого. Вони містять низку важливих аспектів, що суттєво поглиблюють дослідження постаті театрознавця, зокрема, його наукові та позанаукові інтереси, стиль наукового мислення, мотиви, пріоритети та особливості дослідницької праці, задуми й проекти. Їх особлива притягальна сила для дослідників полягає у дивовижній здатності віддзеркалювати внутрішній світ, глибини духовного буття цієї непересічної особистості. Рукописи наукових студій П. Руліна – своєрідна “стенограма творчого процесу”²⁷, що зафіксувала динаміку авторського задуму і варіантність його здійснення, внутрішню концептуальну спрямованість пошуку, синтез думок, настроїв, почуттів, миті натхнення і болісного переживання, наближаючи впритул до пізнання глибин психології творчості.

Звернення до архівних матеріалів дозволяє пунктиром окреслити окремі періоди – “біографічні цикли” життя та творчої діяльності П.Руліна:

- 28 серпня 1892 – 1909 рр. – ранній період: дитинство і юнацькі роки, навчання в реальній школі при Євангелічній громаді та у Першій київській гімназії;
- 1910–1919 рр. – освітній період, пов'язаний з навчанням у 1910–1916 рр. на слов'яно-російському відділенні історико-філологічного факультету Імператорського університету св. Володимира у Києві. Після його закінчення П.Рулін був залишений спочатку на кафедрі російської мови та словесності, а потім – на кафедрі філософії історико-філологічного факультету університету у статусі професорського стипендіата;
- 1919 – 1922 рр. – період активного пошуку шляхів інтелектуальної та духовної самореалізації, професійного самовизначення, набуття досвіду науково-дослідної, педагогічної та організаційної діяльності;
- 1923–1930 рр. – найбільш продуктивний період у житті вченого, коли він досягає піку своєї наукової кар'єри;
- 1931–1936 рр. – період життя вченого, що проходив в умовах жорсткого соціально-психологічного тиску та адміністративного пресингу;
- 1936–1940 рр.; П.Руліна було заарештовано у 1936 р. і засуджено терміном покарання до шести років позбавлення волі. Покарання вчений відбував у колимському таборі на Чорному озері, де помер 23 грудня 1940 року.

У наукових успіхах, творчих злетах і поразках ученого, його ідеологічних упередженнях, багатовимірних зв'язках з навколишнім життям і протистоянні

важким випробуванням долі відбилися складні суспільно-політичні умови життя українського суспільства 20-х – середини 30-х років ХХ ст., розвиток національної культури, науки, мистецтва. Походження, родина, соціокультурне оточення, освіта, інтелектуальні та ідейні впливи – все це формувало і вносило корективи у світогляд, національну свідомість П.Руліна, визначало особливості його творчої лабораторії, стиль наукового мислення та ментальні засади багатогранної наукової діяльності. Відтак запропонована схема вимагає доопрацювання і уточнення її окремих періодів на основі пошуку та залучення до наукового обігу нових опублікованих і неопублікованих матеріалів.

Архівні джерела особового фонду ЦДАМЛМ України висвітлюють проблематику наукових досліджень, яку розробляв П. Рулін, зокрема:

- науково-теоретичні та методологічні засади театрознавства;
- зв'язок театрознавства з іншими науками: філософією, естетикою, літературознавством, іншими розділами мистецтвознавства, спеціальними історичними дисциплінами;
- театральна термінологія;
- театральна критика;
- дослідження театральних форм і жанрів;
- дослідження проблем режисерської та акторської майстерності;
- театральна архітектура, побудова і оформлення сцени;
- вивчення театру як специфічного соціального інституту;
- зарубіжна театрознавча думка кінця ХІХ – початку ХХ ст.;
- історія українського театру ХVІ – середини 30-х років ХХ ст.;
- історіографія, джерельна база та бібліографія історії українського театру;
- життя і творчий доробок окремих видатних постатей української сцени;
- історія російського театру ХVІІ – початку ХХ ст.;
- історія зарубіжного театру від часів античності до початку ХХ ст.;
- театральна педагогіка;
- історія та теорія драми;
- історичне мовознавство;
- окремі проблеми історії української, російської та західноєвропейської літератури;
- музеєзнавство.

Потреба наукового осмислення творчої спадщини П.Руліна, аналітичного прочитання її складників висуває низку джерелознавчих проблем, зокрема класифікації, а також критики джерел для встановлення їх автентичності, оригінальності та реальної цінності. На нашу думку, прийнятним для вирішення першої проблеми є метод системно-структурного аналізу – найбільш розвинений у сучасному соціогуманітарному знанні. Як справедливо відзначив С.Світленко, евристична природа цього методу та його інтегративні якості надають можливість представити у розпорядження дослідників репрезентативну джерельну базу наукової проблеми у формі складної цілісної тематичної системи джерел, які за своїм походженням, внутрішньою будовою, зовнішньою формою і визначеними функціями класифікуються за різними типами, родами, видами і підвидами. Це розмаїття джерельного матеріалу істотно збагачує простір реконструкції постаті вченого. Слід додати, що

продуктивність запропонованого методу зумовлена також можливістю поєднати в межах однієї системної джерельної сукупності маловідомі архівні документи кількох архівосховищ²⁸.

Всі письмові джерела наукової спадщини П.Руліна, як показує їх аналіз, за походженням і зовнішньою формою підрозділяються на документальні та нарративні (оповідні), що різняться між собою специфічними особливостями, проте інколи містять аналогічні ознаки²⁹.

Як відомо, важливим етапом критики джерел є тлумачення їх тексту. У контексті історіографічного дискурсу наукового доробку П.Руліна особливо виправданим, на наш погляд, є залучення досвіду герменевтики – розуміння, інтерпретації у тексті джерела “прихованих”, по-своєму “зашифрованих” змістів. У дослідницьких технологіях істориків широке використання герменевтичного методу припадає на останню третину ХХ ст., коли вивчення минулого почали сприймати через діалог дослідника і автора тексту, намагаючись якомога ближче зрозуміти людину, чій поведінка, мислення, внутрішній світ відмінні від притаманних самому дослідникові. Такий підхід зумовив співпрацю герменевтики з семіотикою – аналізом системи культурних значень³⁰. Образ минулого, який виникає у дослідника в процесі опрацювання джерел, завжди носитиме суб’єктивний характер. Відтак багатогранна природа тексту, багатоваріантність його інтерпретацій та вибору коду “дешифрування” вимагають особливої уваги до визначення дослідницьких технологій, які б дозволили уникнути “пастки джерела”, тобто, за влучним висловом М.Бахтіна, “подолати чужинність чужого без перетворення його на суто своє”³¹. Для глибокого, найточнішого осягнення тексту важливого значення набуває ґрунтовне вивчення на всіх рівнях його контексту, від “найближчого зрізу”, тобто від усвідомлення смислового значення слова через його вербальне оточення, співвіднесення досліджуваного тексту з іншими, самостійними текстами, об’єднаними певною тематикою, жанром, хронологією, до виходу за межі тексту, у “позатекстову дійсність”, і врахування історичних, політичних, ідеологічних, культурних та інших контекстів, перетворення їх у смисловий контекст особи³². Текстологічне дослідження праць П. Руліна, особливо його рукописних матеріалів, вказує на необхідність врахування специфіки творчого процесу, його індивідуальної природи, особливостей реконструкції минулого на основі поєднання раціонального і художньо-образного мислення. Осмислення постаті П.Руліна, яке здійснюється за його текстами, вимагає також з’ясування біографічних даних про нього, що розкривають життєвий потенціал, напружені точки існування, шляхи самореалізації вченого. Йдеться про походження, родину, освіту, цінності, риси вдачі, типи інтелекту, приватне життя, фізичні вади та хворобу, коло знайомств (особливо люди, які мали вплив на життєвий і науковий шлях П.Руліна), кар’єру, громадське життя, мотивацію, що визначила провідні напрями професійної діяльності.

Використання герменевтичного методу та системно-структурного аналізу дозволяє виокремити три основні комплекси джерел історіографічного дослідження наукової творчості П. Руліна. Це: 1) конкретний текст історика; 2) “великий текст”, тобто вся сукупність праць, його творчий доробок; 3) “історико-культурний контекст” – комплекс джерел і матеріалів, що характеризують епоху та умови наукової, педагогічної, науково-організаційної діяльності театрознавця³³. Дана схема,

опрацьована теоретично відомим вітчизняним ученим-істориком І.Колесник, відкриває широкі обрії наочного і багатогранного вияву й залучення різноманітних джерел, необхідних для системного аналізу наукових надбань досліджуваної персоналії, розкриття їх певних жанрових, тематичних та хронологічних особливостей, висвітлення незавершених, нереалізованих, а іноді нездійснених творчих задумів, узагальнення картини суспільного і духовного життя епохи. Слід відзначити, що ця схема була оригінально втілена В.Тельваком у його монографії, присвяченій дослідженню наукової спадщини М.Грушевського³⁴. У галузі історіографії вітчизняного театрознавства вона застосовується вперше.

Перший комплекс джерел представлений працями П. Руліна передусім як історика театру, що відображають його науково-теоретичні погляди, історіографічні пошуки та методологічні побудови. Він складається з двох блоків.

Перший блок містить різні за формою і змістом, актуальні за своєю тематикою студії, що були надруковані в українських, російських, зарубіжних періодичних виданнях, а також у літературознавчих і мистецтвознавчих збірниках 20–30-х років ХХ ст. Ці публікації зафіксовані у бібліографічному списку статей, розвідок і досліджень П.І.Руліна, включеного до посмертного збірника його праць “На шляхах революційного театру”³⁵.

Серед них є статті аналітичного характеру: “Завдання історії українського театру” (1929), “Передне слово” у монографії Б.Варнеке “Античний театр. Вип.1. (Начерки з історії театру)”, що вийшла за редакцією П.Руліна (1929), “Український театр за революційну добу”(1931), “Український драматичний театр за п’ятнадцять років Жовтня” (1932), синтетичні дослідження: “Шевченко і театр” (1925), “Шевченко і Щепкін” (1926), “І.Котляревський і театр його часу” (1927), тематико-проблемні статті та розвідки: “На шляхах до нового українського театру. І. Польський театр у Києві 1816 р. (1926)”, “3 минувшини Катеринославського театру (1927)”, “50 років. (До п’ятдесятиліття наказу 16 (29) жовтня 1881 р.)” (1931), “Збудування першого театрального будинку в Києві” (1930), “Соціальний склад двох провінційних труп 1840-х років” (1930) тощо, присвячені дослідженню українського театру ХІХ – середини 30-х років ХХ ст.

Тематика студій П.Руліна засвідчує його намагання виявити об’єктивні рушійні джерела українського театрального процесу через його персоніфікацію, висвітлення життєвого і творчого шляху діячів національного театру. Історико-біографічний напрямок досліджень театрознавця репрезентований ґрунтовною монографією “Марія Заньковецька. Життя і творчість” (1928), статтями: “Л.П.Ліницька” (1923), “До 40-річного ювілею М.М.Старицької” (1926), “Г.Борисоглібська (3 нагоди сорокалітнього ювілею)” (1927), “М.Л.Кропивницький” у книзі “Кропивницький М. Вибрані твори”(1928), “Життя і творчість М. Л. Кропивницького” у першому томі семитомного зібрання його творів (редакція, вступна стаття і примітки П.Руліна) (1929), “М.Старицький” у книзі “М.Старицький. Вибрані твори” (1931).

Публікації історика відображають його активні бібліографічні та архівні пошуки, спрямовані на істотне розширення джерельної бази українського театру. У цьому контексті цінними для дослідників є статті “Анжело де-Губернатіс про український театр” (1925), “Україніса по давніх російських часописах (Чергові завдання української бібліографії)” (1925), “Московские настроения в марте

1855 года. По неизданным материалам архива П.А.Кулиша” (1925), “Українські матеріали в архіві Культурно-Історичної Секції в Ленінграді” (1925) тощо. На окрему увагу заслуговують “Студії з історії українського театру. (1917–1924)” (1925), в яких відбилася історіографічна рефлексія вченого, спроба простежити інтелектуальні передумови розвитку вітчизняної театрознавчої думки на підставі аналізу та залучення до суспільного вжитку праць представників культурної еліти України: істориків, мовознавців, літературознавців, мистецтвознавців, культурологів, діячів вітчизняного театру, зокрема, Д.Антоновича, О.Білецького, В.Василька (Міляєва), М.Возняка, М.Грушевського, О.Дорошкевича, С.Єфремова, М.Зерова, К.Копержинського, М.Марковського, В.Міяковського, В.Перетца, М.Петрова, В.Резанова, С.Русової, П.Саксаганського, П.Филиповича, Г.Хоткевича, Є.Чикаленка. Цей напрямок досліджень П.Руліна продовжують його рецензії на праці “Драматична примадонна. Естетично-критичний етюд. До характеристики сценічної творчості Любові Ліницької” М.Вороного (1925), “Український театр. Популярний нарис історії українського театру” О.Кисіля (1925), “На театральних роздоріжжях. Публіцистика” Я.Мамонтова (1925), “Драма українська. 1. Старовинний театр український. Вип.1.” В.Резанова (1926).

Серед публікацій вченого чільне місце належить масиву статей, пов’язаних зі створенням і функціонуванням Українського театального музею. П.Рулін надавав великого значення діяльності музею, який, на його переконання, мав відтворити багатогранно і багатоаспектно історію українського театру, прислужитися науково-дослідній роботі у галузі вітчизняного театрознавства, просвітницькій діяльності серед широких верств населення. Ця проблематика висвітлена у його статтях: “Театральний музей” (1929), “Передмова” і “Праця українського театального музею” у книзі “Річник українського театального музею” (1930), “Театральний музей ВУАН відкриває свою нову експозицію” (1932), “Театральний музей Всеукраїнської Академії Наук” (1932).

До блоку публікацій П.Руліна як історика театру слід включити праці, які увійшли до збірників, опублікованих наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років. У 1989 р. видавництво “Смолоскип” імені В.Симоненка у Канаді випустило збірник “Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи”, до якого увійшли статті П.Руліна “Минулий сезон Березоля”, “Березіль у Києві”, “Березіль у роках 1922–1932”, “Пролог” (під псевдонімом П.Чорний)³⁶. 1991 року у Києві було видано збірник “Молодий театр”, до якого включено фрагмент статті П.Руліна “Український драматичний театр за п’ятнадцять років Жовтня”³⁷.

Другий блок даного комплексу складають відредаговані або невідредаговані рукописи праць ученого, їх машинописні варіанти, які переважно зберігаються в його особовому фонді ЦДАМЛМ України.

Для розуміння витоків інтелектуальної біографії, формування історико-теоретичних поглядів і стилю науково-дослідної праці П.Руліна цінними є рукописи його студентських праць, а також наукових досліджень, над якими він працював у 1916–1919 рр., після закінчення університету, коли був залишений у ньому як професорський стипендіат. Це, зокрема, студентський реферат “Обзор учений о происхождении носовых гласных в древнем церковно-славянском языке” (спр.59), дипломна робота “Влияние Мольера в русской литературе до половины XIX века”

(спр.76–78), за яку він одержав золоту медаль, рукописи статей: “О литературной деятельности Нила Сорского” (спр.61), “Александр II и трехсотлетний юбилей Шекспира” (спр.73.), “Итальянская Commedia dell’arte и ее персонажи в России” (спр.72). Особливої уваги варті звіти П. Руліна-стипендіата за 1916–1918 рр. (спр.286–287), в яких виразно проявилися академічні риси молодого дослідника – повага до першоджерел та історико-культурного контексту, ерудиція, критично-творче мислення, схильність до теоретизування та узагальнень. Звернувшись до проблематики Commedia dell’arte, П.Рулін спеціально вивчив італійську мову. Відомо, що він досконало володів, крім італійської, англійською, французькою і німецькою мовами.

Дослідницькі практики П.Руліна в галузі історичного театрознавства відбилися у винайдених нами фрагменті його доповіді “Про основні завдання театрознавства на Україні” (спр. 9) та “Списку термінів з питань історії театру для “Українського енциклопедичного словника” (спр. 28).

Теоретичні та методологічні підходи П.Руліна до історичних досліджень найвиразніше проявилися в його педагогічній спадщині, яка, на жаль, практично вся залишилася у рукописному варіанті. В особовому фонді вченого ЦДАМЛМ України зберігаються рукописи його лекційних матеріалів: “Зміст історії театру. Конспект лекцій” (спр. 83), “Мета і зміст курсу з історії театру. Конспект лекцій” (спр. 84), “Програми курсу з історії театру, складені П.Руліним і матеріали до них” (спр.291), а також “Изучение русского театра” (спр. 89), “Грецький театр. Конспект лекцій” (спр. 92), “Римський театр. Конспект лекцій” (спр. 90), “Театр середніх віків. Конспект лекцій” (спр. 91), “Итальянская Commedia dell’arte в России в XVIII веке. Конспект лекцій” (спр. 96). Аналіз цих матеріалів дозволяє зробити припущення, що вчений готував до друку окремими частинами свої лекції з історії всесвітнього театру.

Серед архівних джерел фонду 90 наукову вагу мають рукописи праць П.Руліна з історії та теорії драми: “Конспект лекцій з історії драми” (спр. 86), “Походження драми. Конспект лекцій” (спр. 87), “Драматургія як наука і методи викладання. Конспект лекцій” (спр. 88), “Памятники украинской, русской и польской драмы как материал для исторического словаря украинского языка” (спр. 99).

В Інституті рукопису НБУВ зберігаються рукописи рецензій П. Руліна на книжки Д.Антоновича “Триста років українського театру.1619–1919” (Ф. X, №18024) і М.Вороного “Драматична примадонна. Естетично-критичний етюд. До характеристики сценічної творчості Любові Ліницької” (Ф. X, №18017–18018), а також оригінал та копія статті вченого “До сценічної історії Назара Стодоли” (Ф. X, №18019–18020).

Свої висновки, спостереження вчений ніколи не вважав істиною в останній інстанції. Тому закономірно, що кожна авторська думка підтверджена ним великим фактичним матеріалом, історіографічними, архівними і бібліографічними джерелами. Відтак аналіз рукописної спадщини театрознавця залишиться не повним, якщо не зупинитися на унікальному корпусі підготовчих матеріалів, які віддзеркалюють джерелознавчий напрямок його науково-дослідної праці та становлять достатньо вагому за своїм обсягом частину особового фонду П.Руліна. До цього корпусу увійшли: “Нотатки і виписки з різних джерел з питань історії розвитку театрознавства” (спр.121), “Виписки з різних джерел до теми “Архітектоніка дра-

ми” (спр. 124), “Виписки з праць Л. Курбаса з питань театрознавства” (спр.126), “Виписки з різних джерел про історію розвитку українського театру” (спр.129), “Нотатки і виписки з різних джерел про вертепи на Україні” (спр.132), “Нотатки і виписки з різних джерел до теми “Українська драма XVII –XIX ст.” (спр.133), бібліографія джерел про Український молодий театр (спр. 135) і театр “Березіль” (спр.136), “Виписки з різних джерел про гастролі українського театру в Петербурзі” (спр.139), “Список періодичних видань, складений П. Руліним для написання наукових праць і статей з окремих питань театрознавства” (спр.234), “Короткі записки про роботу над архівними матеріалами” (спр.237), “Виписки з творів Винниченка В.К., Грушевського М.С., Євшана М., Єфремова С.С.” (оп.2, спр.17) з маргіналіями П.Руліна, виписки з різних джерел, що висвітлюють життя і творчу діяльність М.Кропивницького, М.Старицького, М.Лисенка, М.Заньковецької, інших діячів українського театру, а також “Картотека з питань історії українського, російського і західноєвропейського театру, драматургії і літератури” (спр.232), яка нараховує понад півтори тисячі карток.

Другий комплекс джерел містить „великий текст” П.Руліна, який репрезентує широкий діапазон праць вченого, опублікованих і неопублікованих, автобіографічні матеріали, а також його епістолярну спадщину.

Зокрема, у ньому наявна газетно-журнальна публіцистика П.Руліна 20-х – середини 30-х років, в якій він з урахуванням потреб часу вважав за потрібне зупинитися на актуальних питаннях державного культурного будівництва, управління театральною справою, проаналізувати широкий спектр інституційних проблем функціонування українських театрів – організаційних, соціологічних, економічних і творчих, загострити суспільну увагу на необхідності удосконалення системи підготовки мистецьких кадрів. Ця різноманітна тематика знайшла відображення в статтях “Увагу глядачеві” (1925), “Вивчення глядача” (1926), “Робота театру з глядачем над п’єсою” (1930), “Увага акторові (На широке обговорення)” (1930), “Справи театральної освіти” (1931), “Адміністративно-господарчий апарат ВУАН повинен поліпшити свою роботу” (1933). Цінною складовою блоку опублікованих матеріалів ученого є підготовлені ним статті-огляди творчої діяльності у 20-ті роки окремих театрів, рецензії на спектаклі, що репрезентують П.Руліна як театрального критика. Публікації зафіксували різні прояви культурного розвитку, багатство мистецького життя означеної доби з його магією ідеологічних гасел, романтичним піднесенням, становленням і досягненнями, ще не затягнутих радянською владою на всі зашморги. Вони відображають особливості розвитку української театральної культури, позначеної інтенсивними творчими пошуками, засвоєнням нових ідей, мотивів, естетичних цінностей і художніх форм, що гармонійно поєднували в собі кращі національні та європейські зразки, матеріал, який театрознавець намагався ґрунтовно опрацювати та максимально персоніфікувати. Це засвідчують його публікації, присвячені театральному процесові в Україні періоду визвольних змагань 1917–1921 рр., діяльності Українського національного театру та його продовжувачеві Державному народному театру, керованому П.Саксаганським, критичні статті, рецензії про творчість діючих драматургів, окремих театрів. Учений був прихильником, пропагандистом творчості Л.Курбаса і приділив йому велику увагу не тільки у своїх окремих статтях, але й у працях узагальнюючого характе-

ру, в яких він прагнув органічно вписати здобутки видатного режисера і реформатора українського театру в європейський культурний контекст новітньої доби. Повна бібліографія означених статей і рецензій відображена у збірнику праць П. Руліна “На шляхах революційного театру”.

У різні роки з друку виходили дослідження П.Руліним творів української, російської, зарубіжної драматургії, праці з теорії драми, літературознавчі студії, ювілейні статті, доповіді на наукових форумах і виступи в дискусіях.

Крім означених вище опублікованих праць, другий комплекс джерел представлений широким спектром архівних матеріалів, переважно наративами, що відклалися у фонді 90. Серед них надзвичайно цінними є два рукописні варіанти автобіографії театрознавця, українською і російською мовами (спр.239), які зафіксували маловідомі факти з його навчання в Університеті св. Володимира, педагогічну і наукову працю у різних установах і навчальних закладах Києва. Зокрема, з автобіографії стає відомо, що ознайомлення П.Руліна з науково-дослідною роботою і професійне самовизначення розпочалося на останніх курсах університетського навчання, а також після його закінчення, коли він став професорським стипендіатом. У цьому плані надзвичайно важливим є врахування усталених традицій „професорської культури”, притаманної науковому середовищу Київського університету, а тому зробимо невеликий відступ від послідовного викладу матеріалу і зацентруємо увагу на її особливостях, також на викладачах, які істотно вплинули на фахове становлення молодого адепта.

Як засвідчують архівні матеріали про діяльність цього навчального закладу, у ціннісній системі „професорської культури” центральне місце належало особистості, здатній саморозвиватися і удосконалюватися, індивідуальності, вільній від догм, пересудів, традицій станового суспільства. Все це було зумовлено тим, що професійний успіх досягався професором лише завдяки особистим якостям і талантам, сумлінній праці, а не через належність до певного стану (за народженням), соціальної групи або партії. Серед прикметних рис “професійної культури” насамперед слід відзначити почуття толерантності, пов’язане з постійною системою обміну думками та дискусіями як засобом відтворення нових знань, сприйняття європейського стандарту, потяг до нового в розумінні “прогресивного”, повагу до права, значення в поведінковій культурі етикету. Професура Київського університету також приділяла значну увагу просвітництву, яке усвідомлювалося його репрезентантами в контексті громадського та особистого прогресу, що забезпечувався через поширення знань. Безперечно, у межах університетської “професійної культури” існували окремі субкультури, оскільки професори могли походити з різних станів. Слід додати, що під час визвольних змагань 1917–1921 рр. попри підпорядкування українським урядам університет зберігав російський характер, водночас у ньому багато залишилося від традицій старої університетської освіти і науки, що й спричинило більшовицьку розправу над закладом, який до того ж носив ім’я святого рівноапостольного князя Володимира³⁸.

Ремесло дослідника П.Рулін опановував під керівництвом професорів А. Лободи, В.Перетца і В.Розова, які уособлювали кращі наукові сили університету, тяглість академічних традицій. А.Лобода та В.Перетц були причетними до національно-культурного руху, зокрема, у 1907 р. вони започаткували ви-

кладання в університеті лекцій з історії української мови і літератури, щоправда, російською мовою. В.Перетц читав курс лекцій “Литература Юго-Западной России XVI – XVIII в.”, який, по суті, був курсом забороненої на той час історії української літератури, а також проводив практичні заняття з української літератури XIX ст. У листі до керівництва історико-філологічного факультету від 22 травня 1906 р. він чітко висловив своє ставлення стосовно заснування українознавчих кафедр в Університеті св. Володимира: “Заключаю: 1) украинские кафедры для научного развития и разработки соответствующих отделов знания и желательны, и необходимы; 2) университет имеет право учредить эти кафедры вместе с утверждением нового устава; пока же может ходатайствовать на обычном основании; 3) возможность найти преподавателей – есть. Учреждением новых кафедр – мы должны это помнить – мы отдадим лишь долг 28-миллионному народу, на территории которого мы живем и чьим трудом – в значительной мере – существуем”³⁹. В.Перетц був також відомий як авторитетний дослідник давнього українського театру, а його праці мали вплив на становлення і розвиток вітчизняної науки про театр. Варто підкреслити, що з гуртка, яким він керував упродовж багатьох років, вийшли визначні діячі російської та української науки – академіки АН України М.Гудзій, знавець давньоруської літератури, та М.Калинович – мовознавець, а також член-кореспондент АН України та АН СРСР В.Адріанова-Перетц. Серед його учнів – блискача плеяда українських письменників-неокласиків: П.Филипович, М.Драй-Хмара, В.Петров (Домонтович). Яскравою постаттю серед університетських викладачів був мовознавець, приват-доцент В.Розов. Слід зазначити, що він першим в університеті з 1906 р. розпочав викладати курс української мови, її історії та діалектології, який був не випадковим епізодом у його педагогічній діяльності. Адже саме історії української мови дослідник присвятив найбільше праці та творчих зусиль і завдяки цьому уславився як один із основоположників вітчизняного мовознавства. В.Розов був визнаним знавцем і невтомним збирачем українських грамот – найціннішого джерела для вивчення українського мовлення і живої української мови XIV – XV ст. У 1928 р. Академія наук УРСР випустила у світ підготовлений ученим збірник “Українські грамоти. Том перший – XIV в. і перша половина XV в.”, в якому із сумлінним додержанням орфографії оригіналів опубліковано 95 українських грамот (перша з них датована 1341 р., остання – 1439 р.)⁴⁰.

Ще одним важливим складником творчої спадщини та джерелом реконструкції життєпису П. Руліна є його рукописи навчально-методичних матеріалів, пов’язані з педагогічною діяльністю театрознавця у Київському музично-драматичному інституті імені М. Лисенка впродовж 1920–1934 рр., спочатку на посаді лектора, потім професора, де він викладав “Історію всесвітнього театру”, “Історію українського театру”, “Історію драми”. Це розроблені ним “Робочі плани лекцій і матеріали до них. Нотатки, звіти, накази та ін.” (спр.293), “План лекцій з історії театру” (спр.294), “План лекцій “Цель и смысл изучения истории театра” (спр.295), а також “Положення про історичну секцію театрального відділу інституту ім. М. Лисенка” (спр.347), в якому П.Рулін окреслив модель організації наукової діяльності у цьому навчальному закладі вищої мистецької освіти, пов’язавши її основні

засади та зміст із масштабними дослідницькими та археографічними пошуками, здійсненням видавничих проектів у галузі історії українського театру.

Серед наративних джерел другого комплексу науковий інтерес становить епістолярна спадщина П. Руліна – цінний матеріал для розуміння його постаті, творчості, епохи, матеріал за своєю природою багатогранний, часом навіть сповідальний, зумовлений історично і психологічно.

У фондах Інституту рукопису НБУВ відклалися листи вченого до визначних діячів української культури та науки – М.Зерова (Ф.35), А.Кримського (Ф.І, спр.24132), С.Маслова (Ф.33, спр. 6365–6372), М.Могилянського (Ф.131, спр. 171–176), С.Постернака (Ф.52), пов'язані з його професійною діяльністю насамперед у наукових інституціях ВУАН. В архівному фонді Інституту літератури імені Т.Шевченка НАН України є листування П.Руліна з мистецтвознавцем і перекладачем творів українських письменників російською мовою П.Зенкевичем (Ф.148). Фонд 90 ЦДАМЛМ України містить листування вченого з бібліотеками, переважно Москви та Ленінграда, про надіслання йому необхідних для роботи книжок (спр.244). Особливо виділяються наявні у цьому фонді листи вченого до дружини та доньки (спр.240), що стосуються його перебування у таборі у 1937–1940 рр. Вони належать до кореспонденцій, написаних українськими діячами, зокрема, М.Вороним, М.Драй-Хмарою, М.Зеровим, В.Підмогильним у тюрмах, таборах, у тих умовах, які В.Стус пізніше влучно назве умовами “вертикальної труни” і “ампутованого існування”. Листи зафіксували для нащадків жакливу картину тоталітарного беззаконня, в епіцентрі якого опинилися видатні, “знакові” постаті української науки та культури. Їх можна вважати єдиним біографічним джерелом, що проливає світло на останній, надзвичайно драматичний період життя вченого. Проте головна цінність цих джерел полягає насамперед у тому, що вони дозволяють максимально наблизитися до багатовимірного відображення внутрішнього світу П.Руліна, глибинних пластів його духовного буття. Це – вражаючі “документи душі” непересічної особистості, яка, опинившись в екстремальних, протиприродних для неї умовах, шукає свою формулу порятунку, прагне зберегти людяність і гідність, поставу.

Застосування системно-структурного аналізу дозволяє у **третьому комплексі** поєднати документальні та наративні джерела різних рівнів, які значно поглиблюють вивчення життєвого і наукового шляху вченого, відтворюють історико-культурний контекст його епохи. Серед них науковий інтерес для біографічної реконструкції представляють особисті документи П.Руліна та його родини. У фонді 90 зберігається метрична виписка Києво-Подільського Успенського Собору від 23 вересня 1892 р., яка подає відомості про його народження 28 серпня 1892 р. і хрещення 15 вересня 1892 р. У документі вказано, що батько вченого, Йоган Фрідріх Рулін, лютеранського віросповідання, є підданим Швеції, а мати, Клавдія Вікторівна Руліна, належить до православного віросповідання (оп.2. спр.23). Хрещеними батьками були родич по материнській лінії, потомствений почесний громадянин Києва Віктор Олександрович Григорович-Барський⁴¹ та рідна сестра матері, Анна Вікторівна Яновська, дружина професора медицини Імператорського університету св. Володимира у Києві, згодом академіка ВУАН Т.Яновського. З архівних матеріалів Комісії щодо чистки апарату ВУАН у серпні 1930 р., через

яку довелося пройти П. Руліну, стає відомо, що його батько працював керівником торгової фірми. Фонд 90 містить свідоцтво про смерть 21 листопада 1896 р. Біргітті–Марії Руліної, матері батька вченого⁴², дозволи родині Руліних від відповідних установ Російської імперії на проживання у Києві⁴³, інформацію про її склад, зокрема про дітей – старших Ольгу та Петра і молодших – Лідію та Бориса⁴⁴. У цьому фонді також знаходяться: тимчасове свідоцтво на право одержання П.Руліним диплома I ступеня після закінчення ним повного курсу навчання на слов'яно-російському відділенні історико-філологічного факультету Імператорського університету св. Володимира у Києві⁴⁵, вхідний білет для відвідування ним лекцій в університеті під час підготування на професора⁴⁶, свідоцтва про дозвіл щодо його проживання у Києві впродовж 1912 – 1917 рр.⁴⁷ і паспорт, виданий йому 22 квітня 1917 р.⁴⁸ Серед архівних документів цього комплексу окремої уваги заслуговує офіційний відгук А.Лободи на звіт професорського стипендіата кафедри російської мови та словесності історико-філологічного факультету університету св. Володимира П.Руліна (спр.362).

Маловідомі архівні документи, що представлені у двох томах “ALMA MATER: Університет св. Володимира напередодні та в добу Української революції. 1917–1920: Матеріали, документи, спогади. У трьох книгах” (Кн.1–2, 2000–2001), дозволяють встановити термін перебування П.Руліна стипендіатом історико-філологічного факультету. Зокрема, у “Списку приват-доцентів та стипендіатів Університету св. Володимира по факультетах і кафедрах” зафіксовано, що він разом з П.Филиповичем з 20 липня 1916 р. по 1 січня 1918 р. був прикріплений до кафедри російської мови та словесності.⁴⁹ На підставі постанови історико-філологічного факультету від 11 грудня 1918 р. П. Рулін був залишений на 1919 р. для підготування до професорського звання по кафедрі філософії⁵⁰.

У фонді 90 відклалися цінні документи діловодного характеру, що репрезентують педагогічну діяльність П.Руліна у навчальних закладах середньої та вищої освіти впродовж 1917 – 1919 рр. і у 20-ті роки, зокрема, у Київській жіночій гімназії В.Жеребцової, Київській 7-й гімназії, гімназії 5-го товариства викладачів, у майстерні художнього слова під керівництвом І.Еренбурга (читав курс історії російської прози), Київському народному університеті-політехнікумі, на інструкторсько-режисерських курсах Дніпросоюзу, у Київському інституті народної освіти, з 1 лютого 1920 р. у Вищому музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка (спр.283). Серед них на особливу увагу заслуговує архівна справа № 293 “Робочі плани лекцій і матеріали до них. Нотатки, звіти, накази та ін.”, яка містить не тільки матеріали, пов’язані з педагогічною діяльністю П.Руліна у Вищому музично-драматичному інституті імені М.В.Лисенка, але й унікальну інформацію про структуру, викладацький склад, зміст навчальних планів і програм цього навчального закладу. Джерела переконливо засвідчують активну участь вченого у вирішенні нагальних питань організації та удосконалення навчально-виховного процесу, наукової роботи в інституті. У фонді 90 також наявні: посвідчення П.Руліна-аспіранта науково-дослідної кафедри мовознавства ВУАН, довідки та перепустки, що відображають його дослідну та організаційно-методичну роботу у структурах ВУАН на посаді наукового співробітника, охоронне свідоцтво, видане вченому владою у 1921 р. на його бібліотеку, що становила 900 томів

(спр.282), а також документи, з яких стає відомо про його участь у роботі Американської адміністрації допомоги (АРА) з 21 січня 1922 р. по 19 червня 1923 р. на посаді інспектора (спр.299).

Значно розширюють можливості реконструкції наукової діяльності П. Руліна у 20-х роках офіційні діловодні документи інституцій ВУАН. Це протоколи засідань, повідомлення, відомче листування, звітна документація Комісії для складання Біографічного словника діячів України, у діяльності якої вчений брав активну участь з жовтня 1921 р. до початку 30-х років, працюючи на посадах позаштатного наукового співробітника і секретаря комісії. Означені документи зберігаються в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського⁵¹. Інформацію про роботу П.Руліна на посаді позаштатного співробітника Постійної комісії для складання пам'яток новітнього українського письменства подано у “Звідомленнях Всеукраїнської академії наук у Києві за 1923 р.”⁵²

Чимало фактичного матеріалу зосереджено в офіційних документах, які представлені у трьох томах “Історії Національної академії наук України”. Зокрема, протокольні та звітні документи відображають зміст наукової діяльності П.Руліна в Комісії вивчення історії громадських течій в Україні (з 1923 р.), Фольклорно-етнографічній комісії (з 1924 р), театральній секції мистецького відділу Інституту української мови (з 1926 р.), на чолі Театрального музею при кафедрі українського мистецтва, дотичної до його копінткої дослідницької праці у галузі історії театру та історії української літератури. Працюючи у цих установах, П.Рулін розробляв проект заснування Комісії для вивчення історії українського театру.

Цінним джерелом, що засвідчує громадянську позицію вченого, є його участь у підготованні “Листа наукових співробітників ВУАН Спільному зібранню з вимогою звернутися до Уряду із заявою про недоцільність перейменування Російської академії наук на “Всесоюзню” від 10 жовтня 1925 р., вміщеного у другому томі “Історії Національної академії наук України. 1924 – 1928”. Цей документ можна кваліфікувати як конкретну відповідь групи діячів української науки, старшої та молодшої генерації, на затверджений Раднаркомом СРСР декрет, що надавав Російській академії наук найвищий загальнодержавний статус серед аналогічних інституцій республіканського рівня і відповідні функції керівництва. У листі його автори, відзначивши вагомі здобутки у справі відродження науки в Україні, звертали увагу керівництва ВУАН і української влади на механічний характер проголошення Російської академії наук “Всесоюжною”, який, на їх переконання, у перспективі може загрожувати розвитку національних культур. З метою найдоцільнішого планування і координації наукової роботи в межах усієї держави вони пропонували розробити проект Союзної асоціації наукових установ окремих республік та подбати, щоб статут новоствореної Академії наук також складався за участю відповідних наукових установ республік. Окрім П.Руліна, лист підписали 40 осіб, серед них: М.Могилянський, А.Кримський, Й.Гермайзе, М.Макаренко, А.Ніковський, В.Міяковський, Л.Окіншевич, О.Глушко, М. Зеров⁵³.

20-ті роки для П.Руліна були надзвичайно насиченими. Вчений активно працював, викладав, друкувався, його запрошували до співпраці різні наукові установи, товариства, часописи. Він – бажаний гість на кожній визначній науковій події та імпрезі. У фонді 90 відклялися запрошення П.Руліна на проводи 4 травня

1926 р. театру “Березіль” у зв’язку з його переїздом до Харкова, на відкриття першого театрального сезону Київської державної опери 1 жовтня 1926 р., урочисте святкування десятого ювілею Державного драматичного театру імені І. Франка 28 лютого 1930 р. (спр. 300).

Наративні джерела, що входять до третього комплексу, відзначаються видовою розмаїтістю і становлять дві групи актуалізованих наукових матеріалів, а також листи кореспондентів П.Руліна.

Перша група актуалізованих наукових матеріалів представлена працями українських учених і науковців кінця XIX – початку XX ст.: І.Франка, М.Грушевського, М.Возняка, В.Перетца, М.Петрова, Г.Хоткевича М.Вороного, О.Дорошкевича, С.Єфремова, О.Білецького, Д.Антоновича, О.Кисіля, В.Резанова, К.Копержинського, Б.Варнеке; російських дослідників: О.Веселовського, О.Гвоздева, В.Всеволодського-Гернгросса, С.Мокульського, В.Адріанової-Перетц; західноєвропейських – М.Германа, А.Кестера, М.Мартерштайга, Фр.Розенталя. Це пам’ятки духовної культури, своєрідні документи епохи, які П.Рулін ґрунтовно вивчав і які були тими “будівельними блоками”, що формували фундамент його наукових ідей та історіографічних пошуків у галузі театрознавства.

Друга група містить статті публіцистичного та дискусійного характеру, як наприклад, публікації О.Гвоздева⁵⁴, С.Мокульського⁵⁵, інших російських і українських дослідників, що передають динаміку розвитку театрального процесу на теренах СРСР, жваве обговорення нагальних проблем становлення театрознавства як науки. Ці матеріали певною мірою відтіняють теоретичні концепти П.Руліна і відображають поступ театрознавчої думки та театральної практики.

Корпус листів кореспондентів П.Руліна зберігається у фонді 90 ЦДАМЛМ України. Це листи визначного російського літературознавця А.Гуковського (спр.249), дочки М.Кропивницького О.Кропивницької (Рябової) (спр.258), актора Ф.Левицького (спр.259), актора, режисера і антрепренера Л.Сабініна (спр.268), сестри письменника А.Чехова Марії Павлівни (спр.273), історика Д.Яворницького (276) тощо. Тут наявні також листи до П.Руліна дружини та доньки Ірини, написані під час його перебування під слідством у 1936 р. (спр.245–246).

Отже, джерельна база наукової спадщини П.Руліна є багатогранною і репрезентативною. Навіть короткий огляд його публікацій і рукописних матеріалів засвідчує непересічний внесок дослідника у розвиток історичного театрознавства. Творчий доробок ученого у цій галузі є надзвичайно розгалуженим і відзначається комплексним підходом до постановки наукових проблем, органічним поєднанням історичних досліджень з теоретико-методологічними пошуками. Центральною темою, яка постійно перебувала у полі його особливої уваги, залишалася історія українського театру. Здається, що театрознавець шукав своєї синтези минулого театру на тлі певної історичної доби і певного терену України, ґрунтовно вивчаючи державотворчі, економічні, суспільні та культурні чинники, що істотно впливали на його розвиток. Саме в цьому напрямку творчої діяльності П.Руліна найвиразніше проявилися глибинний концентр його наукових пошуків та їх аксіологічний вимір – вияв історико-культурних і духовних першоджерел, які визначили самотність і унікальність національних форм української театральної культури.

Наявність у працях численних історичних фактів, дат, назв, прізвищ акторів, режисерів, значного обсягу названих і проаналізованих художніх і драматичних творів, періодичних видань, детальний опис складу професійних театрів, репертуару, посилення на маловідомі дані з біографій митців, праці вчених, відомих діячів національного руху, науково-організаційні структури відображала намагання П.Руліна з'ясувати специфіку історичного розвитку національного театру, дослідити історичну спадкоємність у збереженні та трансляції мистецьких надбань і на цій основі розкрити багатогранність внеску українського народу в скарбницю європейського театрального мистецтва. Унікальна пам'ять, енциклопедичні знання і колосальна працездатність вченого дозволили йому акумулювати великі пласти історичної інформації та провести результативне вивчення джерельної бази. Розпочавши свої наукові пошуки як дослідник російського і зарубіжного театру, П.Рулін своєю наполегливою евристичною та аналітичною працею заповнював лакуни в історії українського театру, особливо нової доби та ранньомодернового часу, окреслюючи перспективи подальших досліджень. Це стосується студіювання ним українського шкільного театру, генези і розвитку українського професійного театру, феномена так званого "театру корифеїв". Водночас він приділив значну увагу дослідженню багатогранних пластів театрального процесу в Україні періоду визвольних змагань 1917–1921 рр., середини 20-х років у контексті складних суспільних процесів і тісному зв'язку з культурним життям українства. В опублікованих працях і рукописних матеріалах вченого 1922 – 1929 рр. – періоду, на який припадає розквіт його наукової творчості, вимальовується окреслена ним періодизація історії українського театру, що належить до найбільш складних науково-теоретичних проблем концептуального характеру. Вона базувалася на вагомих знаннях П.Руліна національних історичних і культурних традицій та його повазі до них, усвідомлення ним своєрідності історико-культурного шляху українського народу, який він розумів без месіанських значень, урахування такі конкретні ознаки, як природно-географічні умови, прояви соціально-економічного і культурно-духовного життя. Вченому вдалося поєднати дослідження минулого національного театру з історіографічними пошуками, вивченням розвитку вітчизняної театрознавчої думки.

Активне дослідницьке начало П.Рулін органічно пов'язав з викладацькою діяльністю, яка йшла на користь його науковим студіям, істотно збагачуючи їх зміст. Йому належить вагомий внесок у розвиток театральної педагогіки, наукове обґрунтування змісту підготовки яскравої творчої індивідуальності митця, визначення шляхів виховання в ньому високої загальної і професійної культури. У працях П.Руліна закладались основи визначення предмета, структури, дисциплінарного статусу, дидактичних функцій українського театрознавства, надзвичайно важливого блоку питань щодо його самоідентифікації та подальшого розвитку. Слід відзначити ще один важливий чинник – це орієнтація творчих зусиль дослідника на загальнолюдські культурні цінності, яка не тільки поглиблювала інтелектуальний рівень його студій, але й дозволяла йому уникнути провінційності.

Наукова діяльність П.Руліна припала на початковий період становлення українського театрознавства. Слабка впорядкованість джерельної бази, відсутність розробленої театральної термінології, теоретичної моделі вивчення минулого на-

ціонального театру зумовили внутрішні диспозиції дослідницької стратегії вченого. Він докладав багато праці для того, щоб відійти від механічної описовості та підсумовування, оскільки вихідним для нього було переконання, що "... наука... навчає, головним чином, не фактам, а тому, як оброблювати ці факти, щоб охопити їх; вона навчає логіці, системі, порядкові, методу, себто шляхам до істини"⁵⁶. Його підходи не можна назвати цілісними та до кінця розробленими, проте необхідно відзначити їх змістовність і орієнтацію на поважні здобутки європейського гуманітарного знання. Вони становлять витвір оригінального поєднання теоретичних напрацювань театрознавчої думки та провідних на той час інтелектуальних течій і відображають значну увагу вченого до теорії історичного процесу, принципів і методів історичного пізнання.

Безперечним є помітний вплив на теоретичні погляди П. Руліна ідей одного із засновників німецького театрознавства М. Геррманна, який багато зробив для розвитку та утвердження театрознавства як самостійної науки. Його капітальна праця "Дослідження з історії німецького театру Середньовіччя і Ренесансу" (1914), доповідь "Про завдання театрознавчого інституту" (1920) закладали фундамент переходу до дійсно наукового, опертого на точні дані, з використанням іконографічних та інших джерел вивчення театру. У першій частині "Дослідження з історії німецького театру Середньовіччя і Ренесансу" автором на підставі скрупульозного опрацювання різноманітних численних матеріалів реставрується спектакль, що відбувся 14 вересня 1557 р. у Нюрнберзі у приміщенні церкви св. Марти. М.Геррманн детально відновлює устрій зали, де перебували глядачі, сцени, бутафорію, костюми, акторську гру. Друга частина праці була присвячена аналізу іконографічних матеріалів. Новаторський підхід М.Геррманна полягав у тому, що предметом дослідження ставав спектакль, увага при цьому націлювалась безпосередньо на сценічне мистецтво, а не тільки на п'єсу і драматурга, як це було раніш. Дослідник, вважав М.Геррманн, повинен здійснити реконструкцію постанови на рівні ретельної конкретики та деталізації, максимального наближення до її первісного варіанта для того, щоб можна було потім зіграти повністю відновлений спектакль. У доповіді "Про завдання театрознавчого інституту" він наголошував на необхідності тісного зв'язку історії театру і сучасної театральної практики: "Ми повинні відродити до життя втрачені видатні досягнення. Однак для того, щоб добитися цього, необхідно володіти глибоким та всебічним знанням сучасного театру. Лише той може зрозуміти твори минулого, хто володіє знанням сучасності"⁵⁷. М.Геррманн закликав усіх, хто серйозно вивчав театр, істотно розширити свій дослідницький горизонт, вийти за межі театральних постав, використовувати немистецькі галузі дослідження, зокрема, економіку, соціологію, театральну техніку. Театрознавець звертав увагу також на необхідність організації театральної освіти, створення "школи театральних службовців"⁵⁸.

П.Рулін виявляв зацікавленість саме методологічною стороною праць М.Геррманна. Він схилився до розуміння театру як складного, багатогранного і багатофакторного явища, чий історичний і сучасний розвиток, наукові та практичні засади тісно переплітаються, доповнюють один одного, а відтак потребують всебічного, системного дослідження. Для вченого реконструкція спектаклю не була головною метою, а скоріше визначальним засобом для створення науко-

вої історії театру. Адже вона за своїм глибинним змістом означала відродження до життя конкретної пам'ятки театрального мистецтва, спрямовуючи дослідника на шлях наукового пошуку, що пролягав через ґрунтовне вивчення епохи, вияв історичних зв'язків і генетичної залежності, аналіз естетико-художніх засад, різноманітних мистецьких течій і форм, першоджерел самого театру – акторської гри, будівлі, сцени, сценічних технічних засобів, костюмів тощо, а це у комплексі означало реконструкцію самого історичного процесу. Глибокі знання і тонке відчуття матеріалу театру, часом на інтуїтивному рівні, в усьому його розмаїтті та конкретиці, дозволили П.Руліну творчо розвинути ідеї німецького театрознавця. У своїй теоретичній моделі він для історичної реконструкції обирає чотири головні, на його переконання, складники театру – актора, драму, сцену, глядача, – розпочинає ґрунтовно досліджувати їх генезу та розвиток як еволюційний, у конкретно-історичній обумовленості⁵⁹. Свою модель учений екстраполює у предметне і проблемне поле української театральної культури, спираючись на пошук, систематизацію і опрацювання широкого кола історичних та історіографічних джерел, бібліографічних матеріалів, аналіз сучасного театрального процесу в Україні, до якого він підходив з багатим запасом знань про російське та європейське театральне мистецтво. Реконструкція історичної дійсності, що відбувалася на підставі історичних фактів, вимагала врахування їх складності, багатомірності, інваріантності кожного окремого прояву, серйозної уваги до вибору принципів історичного пізнання і методів дослідження.

Серед провідних принципів історичного пізнання найбільшу увагу вчений звертав саме на об'єктивність результатів своїх дослідницьких пошуків, історизм, ціннісний підхід до минулого, що забезпечувалися через спеціально організовані дослідницькі процеси та програми, націлені на максимально повний опис об'єкта дослідження, базування на багатому фактографічному матеріалі, здійснення ретельної перевірки його вірогідності. Він неодноразово наголошував, що будь-яке судження історика має спиратись на дослідницьку сумлінність, тобто обґрунтовуватись науково на підставі запровадження вірогідних документальних фактів, якомога більшої кількості джерел та їх всебічної ґрунтовної критики. Аналіз публікацій та рукописних матеріалів П.Руліна відображає використання ним стародруків, офіційних документів, періодики, рецензій, велику зацікавленість наративами – біографіями, мемуарами, щоденниками, листуванням для з'ясування автентичності персоналій, яких він вивчав. П.Руліну належить обґрунтування специфіки використання комплексу джерел, дотичних до театрально-історичних досліджень, а саме: звітів про роботу над виставою, опису ролей, театральних афіш, фотографій тощо. Все це надавало дослідженням театрознавця першоджерельного характеру, і тому його студії зберігають свою актуальність та наукову цінність.

Слід також відзначити ґрунтовну бібліографічну базу праць П.Руліна, що відображає високу загальну культуру, ерудицію вченого, його "бібліотеку знань", творчу лабораторію. Він не був професійним бібліографом, проте бібліографічна евристика завжди залишалась одним із основних методів його дослідницьких практик і становила істотне підґрунтя наукових студій театрознавця. Аналіз друкованих і рукописних праць П. Руліна засвідчує грамотне використання ним методики професійних бібліографів, яка передбачає наявність всебічного, логічно

обґрунтованого і об'єктивного аналізу джерел, алфавітний порядок їх розміщення, вміння подати головні та найточніші дані про життя і діяльність досліджуваних персоналій, включення до бібліографічного опису його основних складових, використання цитування, пояснень, посилань, скорочень, коментарів різних типів. Нагромадження фактів, документалізм, критична обробка джерел відбивали вплив на дослідницькі методики театрознавця сцієнтизму, особливо позитивістського ідеалу науковості, притаманного українському науковому середовищу кінця ХІХ – початку ХХ ст. Методика роботи П.Руліна з різноманітними матеріалами, зміст праць теоретико-методологічного характеру відображають особливості когнітивного виміру мислення вченого, зокрема, нахил до теоретизування, енциклопедизм, стратегічність і креативність, а також системність мислення, яка реалізувалась не тільки в його науково-дослідній рефлексії, але і в педагогічній та науково-організаційній діяльності.

Серед методів пізнання вчений застосовував загальнонаукові – історичний, логічний, системний, спеціально-історичні – історико-порівняльний, історико-генетичний, історико-хронологічний, метод ретроспекції. Дослідник звертався до конкретно-наукових методів, зокрема, до методу фішок, який постійно супроводжував його пошуки та полягав у здійсненні різноманітних виписок з документів і матеріалів, а також опрацювання в історико-біографічних студіях, присвячених персоналіям українського театру, широкого спектру особистих документів. П.Рулін виявляв схильність до міждисциплінарних досліджень, використовуючи пізнавальні можливості інших наук, зокрема, етнографії, історичного мовознавства, літературознавства, історії, філософії, естетики, соціології, історії мистецтва, психології. Межі статті не дозволяють докладно проаналізувати витоки та шляхи формування теоретичних концептів ученого, відзначимо лише, що вони формувалися під впливом, як відзначалося, ідей М.Геррманна, а також європейських інтелектуальних течій – позитивізму, марксизму, неокантіанства.

Безперечно, праці П.Руліна не рівноцінні за своїм теоретичним змістом та ідейним спрямуванням. Серед них є студії, позначені певним суб'єктивізмом, термінологічною недосконалістю. Слід додати, що з кінця 20-х років учений цілком солідаризується з марксистською парадигмою, особливо з її класово-формаційною складовою, сліди якої ми знаходимо і в більш ранніх публікаціях та рукописних матеріалах дослідника.

Атмосфера національного відродження 1920-х років надихала П.Руліна до активної подвижницької праці. Він не стомлювався відзначати у своїх публіцистичних статтях могутній струмінь національно-культурного підйому, котрий, на його переконання, воскресив дух і творчу енергію народу, підняв його над світом гніту та несправедливості. Свої надії на подальший розквіт усіх галузей гуманітарного життя українців учений пов'язував з радянською владою і щиро вірив у перспективність перетворень, що здійснювалися нею у галузях економіки, суспільних відносин і культури. Він не був самотнім у цій вірі, поступово потрапляючи у пастку декларованих більшовизмом гуманістичних принципів, які невідворотно розмивалися у процесі створення державної тоталітарної системи. На початку 30-х років науково-критичний аналіз П.Руліна втрачає свою індивідуальність, розкутість, прояв вільного інтелекту. Його яскрава пошукова думка поглинається

революційно-класовими конотаціями, закріпачується типовими на той час ідеологічними постулатами, притаманними репресованій свідомості. Свідченням цього є статті вченого “Порядком самокритики” (1931)⁶⁰ і “Остаточно викоринити націоналізм українського театрознавства” (1934)⁶¹. Упродовж 1935–1936 рр. із друку виходять його студії, “нейтральної” тематики, присвячені драматургії М.Гоголя⁶² і О.Корнійчука⁶³.

Два роки життя П.Руліна перед арештом пройшли в атмосфері нескінченних безпідставних звинувачень та цілеспрямованого цькування, зради друзів, непорядності колег, пекучих душевних страждань, постійного страху за долю своїх рідних. Улітку 1934 р. він був звільнений з Київського музично-драматичного інституту імені М.Лисенка. Московські та ленінградські друзі наполегливо радили йому виїхати з України, пропонували цікаву роботу, але вчений категорично відмовлявся, пояснюючи це великим обсягом тих наукових пошуків, які необхідно ще здійснити у галузі вітчизняного театрознавства. Незважаючи на важкі часи, він відчував велику спрагу до роботи. Сутність його духовного світу, інтелект, любов до України спрямовували дослідницьку думку в глибини минулого та сучасного розвитку українського театру. Однією з останніх публікацій театрознавця була його стаття “Новознайдений вертепний театр” (1936)⁶⁴, в якій він розповідав про одного з творців фольклорного театру, вертепника Г.Панасенка. Залишається тільки пожалкувати, що вченому так і не вдалося втілити свою заповітну мрію – написати фундаментальну історію національного театру, що стала б окрасою вітчизняного театрознавства. Сповнений творчої енергії, він не встиг повною мірою реалізувати свій науковий потенціал, як теоретик і дослідник-систематик, і в цьому була його особиста драма, яка загалом ставала типовим явищем в умовах тоталітарного режиму для представників української інтелектуальної еліти, особливо великого масштабу.

П.Руліну було лише 48 років, коли він загинув у колимському таборі. Однак за своє коротке життя вчений зробив досить багато для українського театрознавства, його теоретичного та концептуального оновлення і загалом для національної культури, науки, освіти з великою віддачею власних інтелектуальних та духовних сил. Марксистська візія театрознавця не перекреслює його патріотичний світогляд, який залишався потужним рушієм ґрунтового студіювання української театральної культури. Творча спадщина П.Руліна по праву заслуговує на всебічне вивчення та повернення до наукового і суспільного вжитку, а його постать – на вдячну пам'ять і пошанування.

¹ Попик В. І. Проблеми розвитку біографічних досліджень та формування вітчизняних бібліографічних інформаційних ресурсів // Українська біографістика. – Вип. 3. – К., 2005. – С. 15–16.

² Колесник І. Історія науки чи культури? У пошуках нової парадигми історіографії // Історична наука на порозі ХХІ століття: підсумки та перспективи: Матеріали Всеукраїнської наук. конф. – Харків, 1995. – С. 42–43.

³ Зашкільняк Л. О. Методологія історії: проблеми предмету і структури // Історична наука на порозі ХХІ століття: підсумки та перспективи: Матеріали Всеукраїнської наук. конф. – Харків, 1995. – С. 38.

⁴ Брайчевський М. До конспекту історії України // Пам'ятки України. – 1991. – № №. – С. 28.

⁵ Колесник І. Зазн. праця. – С. 44.

⁶ Яковенко Н. Вступ до історії. – К., 2007. – С. 217.

⁷ Левенець Ю. Теоретико-методологічні засади української суспільно-політичної думки: проблеми становлення та розвитку (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.) – К., 2001. – С. 123.

- ⁸ **Марковський М.** Рецензія на: Рулін П. Иван Котляревський і театр його часу в книзі “Рання українська драма” // Україна. – 1928. – Кн.3.
- ⁹ **Антонович Д.** Триста років українського театру. 1619–1919. – Прага, 1925. – С.246.
- ¹⁰ Історія Національної академії наук України (1934–1937): Документи і матеріали. – К., 1998. – С. 77–78.
- ¹¹ **Ревуцький В.** Театральні дослідження // Енциклопедія українознавства: Загальна частина (ЕУ. – Ч.1): У 3 т. (Париж–Нью-Йорк). – Мюнхен, 1952. – Т.3. – С.840.
- ¹² **Ревуцький В.** Театральна освіта й театральна критика // Там само. – Т. 3. – С.865–866.
- ¹³ ЦДАМЛМ України, ф.90, оп. 2, спр.25, арк. 1.
- ¹⁴ **Рильський М.** Передмова // Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький. – К., 1958. – С.4.
- ¹⁵ **Кисіль О.** Український театр. – К., 1968. – С.4.
- ¹⁶ **[Пилипчук Р. Я.]** Рулін Петро Іванович // УРЕ. – 1963. – Т.12. – С.629. – (Без підпису).
- ¹⁷ **Пилипчук Р. Я.** Рулін Петро Іванович // Театральна енциклопедія. – М., 1965. – Т.4. – С. 683. – (Підпис: Р. П.).
- ¹⁸ **Рулін П.** На шляхах революційного театру / Упорядкування та примітки Л. М. Руліної; Вступне слово Ю. Смолича. – К.: Мистецтво, 1972. – 354 с.
- ¹⁹ **[Пилипчук Р. Я.]** Рулін Петро Іванович // Шевченківський словник. – К., 1977. – Т. 2. – С. 185 (Без підпису). – Усі підписи розкрито у виданні : Ростислав Пилипчук: Бібліографічний покажчик / Уклала В. Кушніренко. – К., 1996.
- ²⁰ **Пилипчук Р. Я.** Рулін Петро Іванович // УРЕ. – 2-е вид. – К., 1983. – Т. 9. – С.511; **він же.** Рулін Петро Іванович // Українська советська енциклопедія. – М., 1983. – Т.9. – С.375.
- ²¹ **Ревуцький В.** Рулін Петро // Енциклопедія українознавства: Словникова частина. – Мюнхен, 1973. – Т. 7. – С.2633–2634. – (Без підпису).
- ²² **Ревуцький В.** Театрознавство // Там само. – Мюнхен, Т.8. – С.3157–3159. – (без підпису). – Усі підписи розкрито у виданні: Валеріян Ревуцький: Бібліографічний покажчик / Уклала В. Ревуцька. – К., 2007.
- ²³ **Пилипчук Р. Я.** Заповіт театрознавця: До 100-річчя з дня народження Петра Руліна // Культура і життя. – 1992. – 12 вересня.
- ²⁴ **Руліна І.** До 100-річчя відомого театрознавця // Зона. – 1992. – №2. – С. 136–143.
- ²⁵ **Томашпольська Л.** Олтар скорботи: театральні діячі України – жертви сталінського терору // Вітчизна. – 1994. – № 5–6. – С.90 – 91.
- ²⁶ **Пилипчук Р.** Листи Петра Руліна до Михайла Возняка // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2003. – Т. ССXLV. Праці театрознавчої комісії. – С.565 – 575.
- ²⁷ **Мейлах Б. С.** Психологія художественного творчествa: предмет і пути исследования // Психологія процесов художественного творчествa. – Л., 1980. – С.23.
- ²⁸ **Світленко С. І.** Народництво в Україні 60–80-х років XIX століття: Теоретичні проблеми джерелознавства та історії. – Дніпропетровськ, 1999. – С. 11–15.
- ²⁹ Там само. – С.17.
- ³⁰ **Яковенко Н.** Вступ до історії. – К., 2007. – С.240.
- ³¹ **Бахтин М.** Человек в мире слова. – М., 1995. – С.129.
- ³² **Ткачук М.** Київська академічна філософія XIX – початку XX ст. : Методологічні проблеми дослідження. – К., 2000. – С.120.
- ³³ **Колесник І. І.** Українська історіографія. XVIII–XX століття. – К., 2000. – С.37.
- ³⁴ **Тельвак В.** Теоретико-методологічні підстави історичних поглядів Михайла Грушевського (кінець XIX – початок XX століття). – Дрогобич: Вимір, 2002. – 228 с.
- ³⁵ **Рулін П.** Зазн. праця. – С.339–248.
- ³⁶ Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи / Загальна редакція, передмова і примітки проф. В. Ревуцького; упорядник О. Зінкевич. – Балтимор-Торонто, 1989. – С.340 – 343; С.385 – 406; С.385 – 406; С.420 – 444; С.536 – 537.
- ³⁷ **Рулін П.** Із статті “Український драматичний театр за п’ятнадцять років Жовтня” // Молодий театр / Упорядник, автор вступної статті, розділу “День за днем”, приміток М. Г. Лабінський. – К., 1991. – С. 97–101.
- ³⁸ ALMA MATER: Університет св. Володимира напередодні та в добу Української революції. 1917–1920: Матеріали, документи, спогади: У 3 кн. – К., 2000. – Кн. 1. – С.9-10.

- ³⁹ **Перетц В.** Записка об учреждении украинских кафедр в Университете св. Владимира, составленная Перетцем. 1906 г., 22 мая. В историко-филологический факультет Университета св. Владимира //ALMA MATER: Университет св. Володимира напередодні та в добу Української революції. 1917–1920. Кн. 1.– С.476.
- ⁴⁰ **Плющ П.** Перший викладач історії української мови в Київському університеті //ALMA MATER: Университет св. Володимира напередодні та в добу Української революції. 1917–1920... Кн. 1.– С.566–574.
- ⁴¹ ЦДАМЛІМ України, ф.90, оп.1, спр. 373, арк. 1.
- ⁴² Там само, оп. 1, спр. 372, арк. 10.
- ⁴³ Там само, оп. 1, спр. 372, арк. 13,15.
- ⁴⁴ Там само, арк.15.
- ⁴⁵ Там само, оп. 2, спр.24 арк.1.
- ⁴⁶ Там само, спр. 282, арк. 5.
- ⁴⁷ Там само, арк.1–3.
- ⁴⁸ Там само, оп. 1, спр. 283, арк. 128.
- ⁴⁹ ALMA MATER: Университет св. Володимира напередодні та в добу Української революції. 1917–1920: Матеріали, документи, спогади: У 3 кн. – Кн. 2.Університет св. Володимира за доби Української Центральної Ради та Гетьманату Павла Скоропадського. – К., 2001. – С.179, 186.
- ⁵⁰ Там само. – С. 624.
- ⁵¹ ІР НБУВ, Ф.Х. спр. 5044, спр. 5182–5228, спр.6092–6115, спр.6144–6230.
- ⁵² Звідомлення Всеукраїнської академії наук у Києві за 1923 рік: 3 нагоди п'ятирічного існування Академії. 1918–1924. – К., 1924. – С.71.
- ⁵³ Історія Національної академії наук України (1924–1928). Документи і матеріали. – К., 1998. – С.153.
- ⁵⁴ **Гвоздев А.** О смене театральных систем // О театре. – Л., 1926. – Вип. 1.
- ⁵⁵ **Мокульский С.** Переоценка традиций // Театральный Октябрь. – Л.: М., 1926. – Сб.1. – С. 16– 17..
- ⁵⁶ ЦДАМЛІМ України, ф.90, оп.1. спр. 84, арк.20.
- ⁵⁷ **Геррманн М.** О задачах театроведческого института // Наука о театре. – Л., 1975. – С.60–61.
- ⁵⁸ **Бальме К.** Вступ до театрознавства. – Львів, 2008. – С.18–20.
- ⁵⁹ ЦДАМЛІМ України, ф.90, оп.1, спр. 83, арк. 20–24; спр. 84, арк. 1–9.
- ⁶⁰ **Рулін П.** Порядком самокритики // Радянське мистецтво. – 1931.– №23–24. – С.6–7.
- ⁶¹ **Рулін П.** Остаточно викоринити націоналізм українського театрознавства // Радянська Академія. – 1934. – 15 вересня.
- ⁶² **Рулін П.** Гоголь о театре // Театр и драматургия. – 1936. – № 9.– С. 546–556; він же. ”Женитьба” // Н. В. Гоголь: Матеріали и исследование.– Ленинград, 1936. – С.200–242.
- ⁶³ **Рулін П.** О. Корнійчук. Творчий шлях // Радянська література.– 1935. – №5. – С.176–200.
- ⁶⁴ **Рулін П.** Новознайдений вертепний театр // Літературна газета. – 1936. – 18 липня.

ДО ІСТОРІЇ КИЇВСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ІНСТИТУТУ КІНЕМАТОГРАФІЇ

Документи останніх років існування інституту з фондів Російського державного архіву літератури і мистецтва

Пропоновані до публікації документи, виявлені у фондах Російського державного архіву літератури і мистецтва (проект профілю кінооператора, пояснювальна записка до навчального плану, навчальні плани, курсові паспорти студентів операторського факультету та ін.), є цінним джерелом з історії Київського державного інституту кінематографії, значною мірою доповнюють відомості про останній період його існування.

The documents, proposed for the publication, were found in the funds of Russian state archive of literature and arts (the project of camera-man's profile, the notes for the studying plan, studying plans, courses passports of the students of operator's faculty etc.). These documents are the valuable source of history of Kyiv state institute of cinema and the data about the latest years of its existence can be added greatly due to the information.

Створення в 1930 році Київського державного інституту кінематографії (КДІК) стало важливою подією в історії не лише української кіноосвіти, а й національної кінематографії загалом. Утворення такої навчальної установи було продиктоване нагальною необхідністю готувати – і якісно, і кількісно – кадри для української кінематографії, що в той час розвивалася досить швидкими темпами.

Київський ДІК був не єдиною навчальною установою подібного спрямування, створеною в 1930 році на теренах СРСР. У даному контексті слід згадати Московський ДІК. Однак існувала істотна різниця, яка ставила Київський кіноінститут на щабель вище від його московського «колеги». Мовиться про те, що останній був утворений на базі Московського державного технікуму кінематографії (ДТК). У той час, як участь у створенні Київського ДІКу, окрім Державного технікуму кінематографії ВУФКУ (переведеного з цієї нагоди з Одеси до Києва), досить активну участь узяв один з провідних мистецьких закладів на теренах не лише України, а й Радянського Союзу – Київський художній інститут (саме його теакінофотовідділ, що входив до складу малярського факультету і який готував кадри для кіно ще з 1926 року, ввійшов до новоутвореної навчальної установи).

Варто також відзначити, що Київський ДІК мав пріоритет і щодо кількості спеціальностей – у своєму складі він мав не тільки художній (з режисерським, сценарним, операторським, а з 1932 року – акторським відділами), а й технічний факультет (фотохімічний, кінотехнічний відділи).

Немає жодного сумніву, що створення такого потужного кінозакладу виводило Україну на чільні позиції в галузі підготовки кадрів для «десятої музи», а відтак і, потенційно, – в провідні кінематографічні держави (власне кажучи, ознаки цього процесу значною мірою виявлялися в 1920-х роках).

Однаке події наступних років, а саме намагання максимальної централізації влади кремлівським керівництвом (і, зокрема, у галузі кіно – як «найважливішого з усіх мистецтв»), спричинили, зрештою, згорання роботи, а згодом і фактичне знищення такої унікальної установи, якою був Київський ДІК (з мистецько-технічного він був перетворений на суто технічний заклад). Нічого дивного, як на той час, у цьому загалом не було. Якщо з підготовкою в Україні фахівців з вищою технічною кіноосвітою в Москві ще якимось мирилися, то про виховання національних мистецьких кадрів не могло бути й мови. На нашу думку, існує як мінімум дві причини такої політики щодо Київського ДІКу. Перша з них, уже згадувана, – намагання зосередити підготовку творчих кадрів для кінематографії (про місце і роль «десятої музи» в справі пропаганди комуністичної ідеології годі й говорити, вони були величезними!) в єдиному навчальному закладі (звичайно ж Всесоюзному ДІКу!). Друга – усунення сильного конкурента, яким був Київський кіноінститут (а в тому, що це так і було, жодних сумнівів немає).

Загалом події розвивалися наступним чином. У 1933 році закрито фотохімічний факультет, наступного року – під маркою реорганізації кіноосвіти в СРСР – режисерський, акторський і сценарний факультети. До середини 1938 року в інституті залишалося всього два факультети – операторський та електротехнічний...

Відповідно до постанови Раднаркому СРСР від 23 березня 1938 року «Про створення Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР» Київський інститут кінематографії перейшов у безпосереднє відання згаданого комітету. Наказом Комітету в справах кінематографії від 9 серпня 1938 року ліквідований операторський факультет, студенти III і IV курсів були переведені до ВДІКу. 8 лютого 1939 року Київський інститут кінематографії перейменовано на Київський інститут кіноінженерів (останній у 1954 році влився як електроакустичний факультет до складу Київського політехнічного інституту).

Унаслідок переведення потужного операторського факультету (українська операторська школа славилася завжди!) до ВДІКу науковий потенціал останнього значно зріс. Адже до Москви переїхали не лише студенти, а й висококваліфіковані науково-педагогічні працівники (наприклад, декан операторського факультету КДІКу Д.Файнштейн, який очолив аналогічний факультет у Москві, а згодом став директором ВДІКу). З цього приводу колишня студентка Київського кіноінституту (а згодом і його викладач) Є.Лісовська, яка також переїхала до Москви і яку важко запідозрити в необ'єктивності, зазначала, що у ВДІКу «організація навчального процесу, та й дисципліна <...> були не на висоті. Ми, кияни, без кінця згадували, як відмінно все було організовано в нас, особливо на операторському факультеті <...>»¹.

Нещодавно виявлені в рамках спільного українсько-російського проекту «Повість полум'яних літ Олександра Довженка» фахівцями відділу кінознавства і телебачення Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України документи у фондах Російського держав-

ного архіву літератури і мистецтва (РДАЛМ) дають змогу з'ясувати чимало невідомих сторінок з історії Київського ДІКу, а саме його операторського факультету. Документи, що публікуються нижче², входять до архівного тому «Справа про передачу операторського факультету Київського інституту кінематографії до Всесоюзного державного інституту кінематографії» (РДАЛМ. – Ф.2900. – Оп.1. – Спр.35). Серед них слід, зокрема, виокремити такі матеріали: проект профілю кінооператора, пояснювальну записку до навчального плану і власне навчальні плани, курсові паспорти студентів операторського факультету КДІК.

Попри певну кількість наукових праць, присвячених Київському ДІКу³, дана проблематика й досі залишається ще недостатньо вивченою. Відтак публікація згаданих документів вбачається актуальною не лише з погляду заповнення істотної прогалини в історії кіноосвітнього процесу, та й українського кінематографа загалом, а й, що не менш важливо, слугуватиме подальшому вдосконаленню навчального процесу в сучасних мистецьких закладах (насамперед тих, які готують кіно- і телеоператорів).

Зважаючи на той факт, що величезний масив документів українських архівів з означеної тематики був знищений радянською владою, очевидно, ще в перші дні німецько-радянської війни 1941–1945 рр.⁴, пріоритетними напрямками наукового пошуку вважаються фонди російських архівів, насамперед – РДАЛМ.

Проект положення про профіль кінооператора Київського ДІКу (додаток №1)

Без дати

Киевский институт кинематографии на операторском факультете готовит кинооператоров для советской кинематографии.

Оператор, как работник идеологического фронта, обеспечивает показ диалектики объективной действительности, процессов классовой борьбы и социалистического строительства в их движении и развитии в художественных образах или научных понятиях, в целях не только познания действительности, но и ее изменения.

В компетенцию кинооператора входит:

1. Участие вместе со всем творческим коллективом съемочной группы в разработке режиссерского сценария, учитывая при этом современное состояние развития технических и экономических возможностей кинопроизводства.

2. Кинооператор принимает участие в разработке задания художнику и архитектору, а затем в утверждении эскизов, макетов и декораций, как по линии пригодности их к съемке, так и по линии соответствия их общей стилевой установке фильма.

3. На основании режиссерской разработки сценария и предварительной организации материала кинооператор составляет операторский сценарий, который является расшифровкой творческих методов и способов технической интерпретации сценарного материала. Оператор вносит в операторский сценарий относительно каждого кадра сведения о его плане, композиционном оформлении, схеме

соответствующего освещения, светочувствительном материале, съемочной точке, оптике и прочих технических приспособлений, подчиняя художественную функцию каждого приема идейной целеустремленности в плане социалистического реализма.

4. Оператор лично и через ассистентов и помощников осуществляет процесс киносъемки фильма, пользуясь при этом всеми специфическими для кинопроизводства изобразительными средствами, подчиняя их задачам, поставленным перед фильмом.

5. Оператор ставит требования и контролирует работу лаборатории по изготовлению негатива и позитива фильма, обеспечивая как в процессе съемки, так и в процессе обработки фильма высокое техническое качество изображения негатива и позитива.

Поскольку творческий и технологический процесс является в основном единым для операторов художественного, хроникального и учебного фильмов, Украинский институт кинематографии* не вводит в процессе обучения соответствующих дифференциаций и готовит операторов широкого профиля.

В результате склонности и способности отдельных студентов и в зависимости от степени усвоения всей суммы знаний, художественной подготовки и овладения техническими дисциплинами, а также практическая работа в институте, производственная практика на кинопроизводствах, факультативные дисциплины и дипломный проект определяют специализацию оператора.**

Как один из основных участников творческого процесса по созданию кинопроизведения, кинооператор должен своей работой обеспечить высокое художественно-идеологическое качество фильма, а посему студент должен овладеть всей суммой знаний философских (диалектический материализм), художественных и технических дисциплин, необходимых для осуществления творческих замыслов сценария и обеспечения высокого изобразительного качества (как художественного, так и технического) фильма.

В процессе 5-летнего обучения общую подготовку кинооператора определяют следующие циклы:

1. Цикл социально-экономических и философских дисциплин.
2. Цикл общеобразовательных и общетехнических дисциплин.
3. Цикл искусствоведческих дисциплин.

Специальная подготовка обеспечивается специальным циклом дисциплин, обнимающих вопросы техники киносъемки и творческого процесса киносъемки.

Цикл общетехнических дисциплин предусматривает необходимую подготовку по математике, физике, химии, электротехнике, техническому черчению, а также достаточное знакомство с одним из иностранных языков (англ[ийский] язык).

Цикл искусствоведческих дисциплин дает необходимые знания по общей истории искусств, искусству народов СССР, рисунку, основам драматургии и киносценария, истории кино, режиссуре и монтажу.

Цикл специальных дисциплин включает следующие дисциплины:

1. Общий курс фотографии.
2. Фотокиноматериаловедение.

3. Оптические инструменты.
4. Цветоведение и цветное фото и кино.
5. Техника киносъемки.
6. Теория и практика операторской работы.
7. Специальные методы киносъемки.
8. Основы звукозаписи и звуковоспроизведения.

Объем дисциплин техники киносъемки и операторского мастерства дан в таком размере, который обеспечивает теоретическое и практическое освоение студентами квалификации кинооператора.

Учитывая перспективы развития цветной кинематографии, в учебном плане заложены основы подготовки операторов и по цветной кинематографии, как введением курса цветоведения, цветного фото и кино, так и соответствующей направленности специальных дисциплин: техники киносъемки, теории и практики операторской работы, фотокиноматериаловедения и др.

Каждый раздел дисциплины специального цикла сопровождается соответствующей практикой в лабораториях и ателье киноинститута и в павильонах Киевской киностудии.

В процессе 5-летнего обучения студ[ент] проводит следующие курсовые работы:

1. Разработка и съемка фотоэпизода.
2. Разработка и киносъемка по произведению живописи.
3. Разработка и съемка эпизода в декорации.
4. Составлении операт[орской] экспликации и операт[орского] сценария и съемка эпизода.

Для обеспечения дифференциации по уклонам в учебном плане предусмотрены факультативные дисциплины:

1. Методика построения хроникального фильма.
2. [Методика построения] учебного [фильма].
3. Комбинирования киносъемка.
4. Аэрокиносъемка.
5. Теория и история литературы.
6. История театра.
7. Кинопросмотры.

Производственная практика.

По окончании II курса:

1. Работа в осветительном цехе киностудии.
2. [Работа] на базе съемочной аппаратуры [киностудии].
3. [Работа] в светотехнической лаборатории [киностудии].
4. [Работа] в кинолаборатории [киностудии].
5. [Работа] в группе пом[ощником] оператора [в киностудии].

По окончании III курса – работа в съемочной группе в качестве пом[ощника] оператора.

По окончании IV курса – преддипломная практика в соответствии с тематикой дипломного проектирования.

Дипломное проектирование по операторскому факультету определяется разработкой и защитой операторской экспликации и операторского сценария по заданному режиссерскому сценарию и съемкой в производственных условиях эпизода из данного сценария.

РДАЛМ. – Ф.2900. – Оп.1. – Спр.35. – Арк.1–5. Машинопис. Копія

* Ідеться про Київський ДІК.

** Так у тексті.

Пояснювальна записка декана операторського факультету Київського ДІКу Д.Файнштейна до навчального плану операторського факультету (додаток №2)

Без дати

В соответствии с профилем кинооператора учебный план операторского факультета обеспечивает общую и специальную подготовку специалистов такими циклами:

1. Цикл социально-экономических и философских дисциплин[ин].
2. Цикл общеобразовательных и общетехнических дисциплин[ин].
3. Цикл искусствоведческих дисциплин.
4. Цикл специальных дисциплин.

Цикл социально-экономических и философских дисциплин, в состав которого входят: политэкономия, диамат и истмат и ленинизм. Число часов на каждую дисциплину увеличено против учебного плана, утвержденного Комитетом по делам высшей школы в мае 1937 года для технических вузов, поскольку эти дисциплины приобретают для кинооператоров в их практической работе на идеологическом фронте важное значение. Курсы политэкономии и ленинизм увеличены за счет более глубокой проработки материалов; диамат и истмат – за счет того, что студенту должно быть изложено марксо-ленинское учение об искусстве и об киноискусстве в частности.

Цикл общеобразовательных и общетехнических дисциплин, в состав которого входят:

1. Английский язык, изучение которого мотивируется тем, что наиболее исчерпывающе по вопросам фотографии и кинематографии издается литература на английском языке. Требуется, чтобы в результате обучения студент усвоил язык настолько, чтобы с помощью словаря достаточно свободно ориентировался в английской специальной литературе.

2. Математика, которая является для операторов в основном общеобразовательным предметом и предполагает еще дачу необходимой математической подготовки для технических дисциплин (техническая механика, электротехника) и специальных дисциплин (сенситометрия, техника киносъемки). Математика состоит из таких разделов:

- а) элементы аналитической геометрии на плоскости и в пространстве;
- б) дифференциальное и интегральное исчисление;
- в) элементарное ознакомление с дифференциальным уравнением;
- г) элементарная теория рядов.

3. Физика, в основу которой положена «Программа по физике для высших технических учебных заведений», но в более сокращенном объеме за счет раздела «Электричество», учитывая наличие в учебном плане самостоятельного курса электротехники, и за счет геометрической оптики, учитывая наличие в учебном плане курса «Оптические инструменты».

Курс физики строится таким образом, что геометрическая оптика проходит в первую очередь, поскольку эта часть связана с курсом фотографии и оптических инструментов.

Разделы: «Колебания», «Волны», «Акустика» и «Электрические колебания» – переносятся на второй семестр обучения, к какому времени студенты получают необходимую математическую подготовку.

Курс состоит из разделов:

- а) геометрическая оптика;
- б) механика – физические основы;
- в) молекулярная физика и тепло;
- г) электричество;
- д) колебания и волны. Акустика;
- е) физическая оптика и новейшие теории.

Курс сопровождается необходимыми демонстрациями опытов и явлений и включает работу студента в физлаборатории.

4. Химия, программа которой составлена в соответствии с программой для вузов нехимического уклона.

Курс общий и является основой для прохождения специального курса химии фотографических процессов и всех разделов, связанных с вопросами обработки фотокинематографических материалов.

5. Электротехника, которая является базисной дисциплиной для специальных разделов: «Светотехника», «Осветительные приборы» и «Освещение киноателье» и согласно учебного плана им предшествует.

Курс электротехники состоит из разделов:

- а) основные законы постоянного тока;
- б) источники тока;
- в) магнетизм и электромагнетизм;
- г) электромагнитная индукция;
- д) электроизмерительные приборы;
- е) основные законы переменного тока;
- ж) трансформаторы;
- з) машины постоянного и переменного тока.

Курс сопровождается соответствующими демонстрациями и предполагает практическую работу студентов в электролаборатории.

6. Техническая механика, которая для операторов является своеобразным специализированным курсом и должна дать студенту необходимые знания о механизмах, применяющихся в киноаппаратах, и состоит из таких разделов:

- а) общие законы механики;
- б) механизмы;
- в) основы сопряжения и деталей машин;
- г) кинематические механизмы.

Акцент в курсі повинен бути зроблений на механізмах, що застосовуються в кінознімальних апаратах.

7. Технічне креслення, яке повинно дати студенту необхідні знання та навички геометричного, проекційного та технічного креслення. В результаті навчання студент повинен уміти користуватися креслярським інструментом, уміти зображати тіла в проекціях, знати норми ОСТА по креслярським роботам, уміти робити ескізи та креслення по ескізам, а також вільно читати креслення.

8. Оптичні інструменти. Курс дає теорію оптичних інструментів та розбирає окремі оптичні прилади, причому є базисним курсом для проходження відповідних розділів в спеціальних курсах (розділи фото- та кінооптика, оптичні пристосування для кінозйомки та розділи спеціальних способів кінозйомки).

Курс складається з розділів:

- а) загальної теорії оптичних інструментів;
- б) оптичних приладів;
- в) дослідження та випробування оптичних систем.

Акцент в курсі повинен бути зроблений на якісній оцінці оптичних систем з точки зору умов експлуатації. В розрахунковій частині повинні бути дані основні принципи розрахунку об'єктива.

Цикл мистецтвознавчих дисциплін. Враховуючи, що оператор є творчим працівником, в процесі навчання він, наряду з проходженням кінотехнічних дисциплін, освоює комплекс дисциплін, пов'язаних з творчою діяльністю оператора.

Цикл мистецтвознавчих дисциплін має своєю метою, з однієї сторони, підвищити загальний культурний рівень студента, з іншої – в основному повинен дати суму знань, необхідних для освоєння спеціального курсу теорії та практики операторської роботи.

В складі циклу входять:

1. Історія мистецтв. Курс повинен дати студенту суму знань в області історії мистецтв (архітектури, живопису та скульптури), що відкривають всю діалектику розвитку мистецтв на різних етапах розвитку історичного процесу; систематичне оволодіння та критичне використання, відповідно специфіці кіно, художнього спадку. Курс складається з розділів:

- а) мистецтво Давнього Сходу;
- б) античне мистецтво (Греція та Рим);
- в) мистецтво середніх віків (Византизм [оє] та Романськ [оє]);
- г) мистецтво епохи Ренесансу в Італії та на півночі Європи;
- д) мистецтво Нідерландів (Фламандськ [ая] та Голландськ [ая] шк [олы]);
- е) мистецтво Іспанії;
- ж) мистецтво абсолютистської Франції (XVII та XVIII вв.);
- з) мистецтво епохи Вел [ікой] Французької буржуазної революції;
- и) західноєвропейське мистецтво XIX та початку XX в.

В складі загальної історії мистецтв входить курс «Мистецтво народів СРСР», який складається з розділів:

- а) мистецтво Київської Русі;

- б) искусство Новгорода, Владимира-Суздаля;
- в) искусство Московского государства XV, XVI и XVII вв.;
- г) искусство XVIII века;
- д) Венецианов, Брюллов, Федотов;
- е) Крамской, Перов, Репин, Суриков, Айвазовский, Куинджи, Серов, Левитан, Врубель;
- ж) советское искусство:
 - 1) пути развития советского искусства;
 - 2) главные мастера советского искусства (живописи, скульптуры, архитектуры).

Акцент должен быть сделан на искусстве XIX и XX веков и советском искусстве, что должно быть обеспечено соответствующим распределением часов в рабочем плане программ.

2. Кинодраматургия, которая должна дать студенту основные законы построения драматургического произведения в их историческом развитии. Дать основные законы драматургического построения киносценария как специфического вида литературного произведения.

3. Факультативно студенты слушают:

- а) теорию и историю литературы;
- б) историю театра.

Эти дисциплины имеют своей целью повышение общего культурного развития студентов и знакомить их с историей развития смежных искусств.

Цикл специальных дисциплин должен в совокупности и на базе циклов социально-экономических, общетехнических и искусствоведческих дисциплин обеспечить теоретическую и практическую подготовку студента к производственной деятельности кинооператора.

Поскольку студент в результате обучения должен лично обладать уже необходимыми навыками для самостоятельного проведения киносъемок, практической работе по специальным дисциплинам в учебном плане отводится большое количество часов.

В состав цикла входят:

1. Общий курс фотографии. Курс является самостоятельным. В результате обучения студент должен полностью освоить теоретические основы процессов фотосъемки и обработки фотоматериалов и приобрести достаточные практические навыки для самостоятельной фотосъемки в разных условиях.

Курс фотографии в то же время является базисным курсом для «теории и практики операторской работы» и «техники киносъемки», и потому программа по фотографии должна быть строго увязана с программами этих дисциплин.

Курс состоит из таких разделов:

- а) основы фотографических процессов;
- б) история развития фотографии;
- в) фотографическая оптика;
- г) теория и практика негативного и позитивного процессов;
- д) теория и практика фотосъемки;
- е) основы сенситометрии;
- ж) ортохроматическая фотография;

- з) исправление ошибок в негативном и позитивном процессах;
- и) проекционная печать;
- к) стереофотосъемка.

Разделы съемки и обработки проходятся параллельно, причем теоретические разделы сопровождаются практической работой студентов в лаборатории, в павильоне и на натуре.

2. Рисунок, который ставит своей целью развить образное мышление студента и умение выразить его посредством технических навыков, приобретаемых при прохождении курса.

Упор делается на практических занятиях студентов по рисованию. Предполагаются вступительные лекции по отдельным вопросам. Программа по рисунку должна состоять из таких разделов:

- а) основные понятия о плоскостном и объемном рисунке;
- б) практическое освоение перспективы;
- в) передача объема в рисунке;
- г) понятия: эскиз, набросок, этюд;
- д) копирование натюрморта, произвед[ений] живописи и графики;
- е) техника рисунка;
- ж) техника рисунка гипсовых слепков;
- з) изображение человека в статике и различных движениях;
- и) рисунок на заданную тему.

Курс предпосылается курсу «Теория и практика операторской работы».

3. Теория и практика операторского мастерства. Дисциплина является профилирующей и должна дать студенту необходимые знания всего комплекса вопросов, связанных с операторским искусством.

Курс в целом является специализированным применительно к специфике киноискусства и начинается в процессе обучения изучением вопросов, связанных с художественной фотографией.

Поскольку кино является искусством синтетическим, объединяющим в себе все элементы пространственных искусств в динамике и во времени, курс операторского мастерства должен синтезировать цикл вопросов, связанных со всеми изобразительными искусствами и, прежде всего, с живописью и графикой.

Курс базируется на преподаваемой студентам сумме знаний социально-экономических, философских и искусствоведческих дисциплин, необходимых для осуществления творческих замыслов и обеспечения высокого идейно-художественного качества изобразительной части фильма.

Кроме того, курс операторского мастерства базируется на предварительной и всесторонней подготовке студентов по теории и практике фотографии, теории и практике техники киносъемки. Курс состоит из разделов:

- а) вопросы происхождения и развития изобразительных искусств;
- б) вопросы стиля и жанра в искусстве и методы социалистического реализма;
- в) проблема взаимосвязи формы и содержания;
- г) конструкция и композиция фотокартины;
- д) киноискусство и место его в ряде других искусств;
- е) конструкция и композиция кинокадра и кинофильма;

ж) изобразительная трактовка фильма и операторский сценарий.

Курс операторского мастерства излагается в течение трех лет обучения и начинается в IV семестре.

Упор в курсе делается на практические работы студентов в павильонах института и киностудии по определенному плану и заданиям, вытекающим из программы теоретического курса.

За время обучения студенты сдают три курсовых работы:

- а) разработка и съемка фотоэпизода;
- б) съемка киноэпизода по произведению живописи;
- в) разработка операторской экспликации эпизода и киносъемка этого эпизода.

Учитывая развитие цветного кино, в курсе операторского мастерства должно быть уделено соответствующее место вопросам цвета.

4. Техника киносъемки, в результате обучения которой студент получает необходимые теоретические и практические знания в области техники киносъемки, которая позволит ему не только ориентироваться во всем многообразии различных случаев съемки, не только теоретически осмыслить их, но и практически овладеть ими.

Практическим работам по курсу должно быть уделено такое место, которое обеспечивает полную подготовку студента для самостоятельной съемки.

Курс, сохраняя свою самостоятельность, использует сумму знаний, полученных студентом по фотографии, фотокиноматериаловедению, оптическим инструментам, общетехническим дисциплинам, и, в свою очередь, является необходимым курсом для параллельного и последующего изучения теории и практики операторского мастерства.

Курс должен быть построен таким образом, чтобы к моменту изучения операторского мастерства студент уже обладал необходимым минимумом теоретических и практических знаний, которые позволят ему производить киносъемку и решать средствами киносъемки задачи по композиции.

В программе должны быть предусмотрены все новейшие достижения в области техники киносъемки и новейшая киносъемочная аппаратура.

Курс состоит из таких разделов:

- а) киноаппаратура (съемочная и проекционная);
- б) светотехника;
- в) осветительная аппаратура и освещение киноателье;
- г) кинонегативный материал и фильтры в практике киносъемок;
- д) оптическое изображение в связи с применением кинообъективов и оптических приспособлений при киносъемках;
- е) киносъемка на натуре и в павильоне;
- ж) комбинированная и трюковая киносъемка;
- з) съемка макетов;
- и) съемка в движении и особые случаи киносъемок.

Курс читается в порядке, изложенном выше, и сопровождается практической киносъемкой студентов на натуре и в павильоне института и киностудии.

В результате прослушания курса студенты выполняют курсовую работу по разработке и съемке декорации средней сложности.

5. Фотокиноматериаловедение. Курс является специальным и должен дать студенту знания и навыки по вопросам технологии производства, обработки и контроля фотокиноматериалов.

Курс связан с общим курсом фотографии и техники киносъёмки и состоит из разделов:

- а) химии фотографических процессов;
- б) технологии производства светочувствительных слоёв;
- в) технологии обработки киноплёнки;
- г) сенситометрического контроля в производстве плёнки и фильмов;
- д) физики проявленного изображения.

Раздел <нерозбірливо> предполагает освоение студентами всего процесса обработки кинопозитивов и негативов, знакомство с аппаратурой, применяющейся в этих процессах в производственных условиях.

Раздел «г» предполагает исчерпывающее теоретическое и практическое освоение студентами методов испытания киноматериалов и контроля обработки и копирования кинофильмов. Полное освоение применяющейся для этой цели контрольно-измерительной аппаратуры.

6. Цветное фото и кино – дисциплина, которая должна дать студенту необходимые знания по вопросам цветоведения и исчерпывающие сведения по всем существующим методам получения цветного изображения. Освоение студентами негативного и позитивного процессов цветной фотографии и кинематографии.

Курс является на данной стадии развития цветного кино подготовительным курсом, который должен явиться основой для будущей программы по цветному кино, при внедрении на киностудиях производственно оправданных методов цветного кино.

Курс состоит из таких разделов:

- а) общие основы цветоведения;
- б) получение цветоделенного негатива;
- в) методы получения цветного фотоизображения;
- г) методика цветной киносъёмки;
- д) позитивные процессы в цветном кино.

Курс прорабатывается теоретически и практически.

В результате обучения студенты должны лично овладеть методикой получения цветного фото- и киноизображения.

7. Специальные методы киносъёмки. Курс является самостоятельным разделом курса техники киносъёмки и предполагает дать сумму знаний по специальным видам киносъёмки, применяющимся в кинематографии и особенно широко используемым в технике и при научных исследованиях.

Курс состоит из разделов:

- а) изменение масштаба времени и аппаратура для ускоренной и замедленной съёмки;
- б) макро- и микрокиносъёмка;
- в) рентгенокиносъёмка;
- г) отдельные методы применения кино в науке и технике;

д) техника изготовления мультифильмов.

8. Режиссура, монтаж. Своеобразный курс, который должен дать студенту основные понятия об искусстве режиссерского мастерства, актерской работе, работе режиссера с актерами настолько, чтобы оператор в практической работе мог плодотворно сотрудничать с режиссером.

Данный курс должен в то же время ознакомить студентов с организацией творческого и технологического процессов производства фильмов, начиная от литературного сценария, включая все промежуточные творческие и технические разработки и кончая съемкой.

Курс предполагает ознакомление студентов со спецификой режиссерской работы над звуковым фильмом и исчерпывающе должен изложить вопросы взаимосвязи работников звукозаписи с оператором изображения.

9. Звукозапись и звуковоспроизведение. Задачей курса является ознакомление студентов с процессами записи и воспроизведения звука в кино. Одновременно в задачу курса входит ознакомление студентов с базисными для данного курса вопросами по основам акустики, технике усиления низкой частоты.

Курс состоит из таких разделов:

- а) электровакуумные приборы и техника усиления низкой частоты;
- б) основы акустики и электроакустики;
- в) основы звукозаписи и звукозаписывающая аппаратура;
- г) техника производства звуковых фильмов;
- д) основы звуковоспроизведения.

Поскольку в процессе производства звуковых фильмов оператору изобразительной части необходимо иметь тесный контакт со звуковиками фильма и при выполнении своих производственных функций учитывать особенности звуковой съемки, задачей курса является подача студенту знаний в области звукозаписи, обеспечивающих нормальное сотрудничество оператора со всем коллективом звуковых специалистов (тонмастер, звукооператор, лаборант и др.) и ведущих к повышению качества звукового фильма.

10. Для обеспечения дифференциации студентов по уклонам учебной и хроникальной кинематографии студенты за время обучения слушают такие факультативные дисциплины:

- а) методика построения хроникального фильма;
- б) методика построения учебного фильма;
- в) комбинированная киносъемка;
- г) аэрокиносъемка.

Декан операторского факультета /Файнштейн/

Верно: секретарь учебной части подпись [Комарницкий]

РДАЛМ. – Ф.2900. – Оп.1. – Спр.35. – Арк.6–13. Машинопис. Засвідчена копія

Навчальний план Київського ДІКу* (додаток №2)

23 грудня 1937 р.

Установка учебного плана. 1. Факультет – операторский. 2. Специальность – кинооператор. 3. Срок обучения – 4 г. 9 мес.

4. Характер военной подготовки – НДП.

Дисциплины	Общее кол-во часов	Из них		I курс		II курс		III курс		IV курс		V курс	
		лекции	лабор.	I сем. 22 ш.	II сем. 21 ш.	III сем. 22 ш.	IV сем. 12 ш.	V сем. 22 ш.	VI сем. 8 ш.	VII сем. 22 ш.	VIII сем. 16 ш.	IX сем. X сем.	
Политэкономика	154	154	–	44	42	60	–	–	–	–	–	–	–
Диамет и истмат	88	88	–	–	–	–	–	88	–	–	–	–	–
Ленинизм	76	76	–	–	–	–	–	–	–	54	22	–	–
Английский язык	262	262	–	66	84	44	24	44	–	–	–	–	–
Физика	172	138	34	88 (74/14)	84 (64/20)	–	–	–	–	–	–	–	–
Техническая механика	72	72	–	–	–	–	72	–	–	–	–	–	–
Математика	132	132	–	132	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Химия	130	100	30	88	42	–	–	–	–	–	–	–	–
Электротехника	88	64	24	–	–	88	–	–	–	–	–	–	–
Техническое черчение	66	–	66	66	–	–	–	–	–	–	–	–	–
История пространственных искусств	216	216	–	44	84	88	–	–	–	–	–	–	–
Рисунок	84	–	84	–	84	–	–	–	–	–	–	–	–
Основы драматургии и киносценария	78	78	–	–	–	–	–	–	–	78	–	–	–
История кино	44	44	–	–	–	–	–	–	–	44	–	–	–
Режиссура, монтаж	48	20	28	–	–	–	–	–	–	–	48	–	–
Общий курс фотографии	236	128	108	88	104	44	–	–	–	–	–	–	–
Фотокиноматериаловедение	180	126	54	–	–	88	48	44	–	–	–	–	–
Оптические инструменты	64	44	20	–	64	–	–	–	–	–	–	–	–
Цветоведение и цветофотокино	136	68	68	–	–	–	–	–	48	88	–	–	–
Техника киносъемки	540	244	296	–	–	108	72	176	48	88	48	–	–
Теория и практика операторской работы	574	190	384	–	–	–	72	132	80	176	114	–	–
Специметоды киносъемки	64	40	24	–	–	–	–	–	–	–	64	–	–
Звукозапись и звуковоспроизведение	88	88	–	–	–	–	–	–	–	–	–	88	–
Физкультура	214	–	214	44	42	44	24	44	16	–	–	–	–
Военное дело	136	136	–	–	–	88	48	–	–	–	–	–	–
Итого	3942	2508	1434	660	630	652	360	528	192	528	384	–	–

Производственная практика													
Дисциплины	Общее кол-во часов	Из них		I курс		II курс		III курс		IV курс		V курс	
		лекции	лабор.	I сем. 21 ш.	II сем. 21 ш.	III сем. 22 ш.	IV сем. 12 ш.	V сем. 22 ш.	VI сем. 8 ш.	VII сем. 22 ш.	VIII сем. 16 ш.	IX сем. X сем.	
1. Общетеχνологическая:													
а) осветительный цех киностудии													
б) кинолаборат. -//-													
в) светотехн. -//-													
г) съемочная группа -//-	2 мес.**	-	-	-	-	2 мес.	-	-	-	-	-	-	-
2. Пом. оператора в съемочной группе студии	3 мес.	-	-	-	-	-	-	3 мес.	-	-	-	-	-
3. Преддипломная практика	5 мес.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	5 мес.
Итого	10 мес.					2 мес.		3 мес.					5 мес.
Курсовые работы													
1. Разработка и съемка фотоэпизода	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
2. Разработка и киносъемка эпизода по произведению живописи	1	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
3. Техническая разработка и съемка эпизода средней сложности декорации	1	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
4. Разработка операторского сценария и киносъемка эпизода	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
Итого	4												
Факультативные дисциплины													
1. Методика построения хроникального фильма	40	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	40	-
2. Методика построения учебного фильма	40	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	40	-
3. Комбинированная киносъемка	20	-	-	-	-	-	-	-	-	-	20	-	-
4. Аэрокиносъемка	20	-	-	-	-	-	-	-	-	-	20	-	-
5. Теория и история литературы	40	-	-	-	-	40	-	-	-	-	-	-	-
6. История театра	40	-	-	-	-	-	20	20	-	-	-	-	-
7. Кинопросмотры	120	-	-	-	-	30	10	30	10	20	20	20	-
Итого	320												

Дипломне проектування										
Разработка операторского сценария полнометражного фильма и съемка в производственных условиях эпизода		4 мес.	-	-	-	-	-	-	4 мес.	-
№№ п/п	Наименование дисциплины	В каком семестре производятся			№№ п/п	Наименование дисциплины	В каком семестре производятся			
		Экзамены	Зачеты				Экзамены	Зачеты		
1.	Политэкономия	II, IV	-	13.	Рисунок	-	II	-	-	-
2.	Диалог и истмат	VI	-	14.	Основы драматургии и киносценария	VI	-	-	-	-
3.	Ленинизм	VII	-	15.	История кино	VII	-	-	-	-
4.	Английский язык	V	I, II, II, IV	16.	Режиссура, монтаж	VIII	-	-	-	-
5.	Физика	I, II	I, II	17.	Общий курс фотографии	I, II, III	-	-	-	-
6.	Математика	I	-	18.	Фотокиноматериаловедение	III, IV, V	-	-	-	-
7.	Техническая механика	V	-	19.	Оптические инструменты	II	-	-	-	-
8.	Химия	II	-	20.	Цветоведение и цветное фотокино	VI, VII	-	-	-	-
9.	Электротехника	III	III	21.	Техника киносъемки	III, V, VII, VIII	-	-	-	-
10.	Техническое черчение	-	I	22.	Теория и практика операторской работы	V, VI, VIII	-	-	-	-
11.	Общая история искусств	II	-	23.	Спецметоды киносъемки	VIII	-	-	-	-
12.	Искусство народов СССР	III	-	24.	Звукозапись и звуковоспроизведение	VIII	-	-	-	-

Учебный план операторского факультета утвержден Советом института 23 декабря 1937 года.

Утверждено трестом «Украинфильм» 19 января 1938 года
/М.п./ Директор Института кинематографии /Юрьев/

Утверждено Управлением по делам искусств при СНК УССР 28 января 1938 года.
/М.п./ Директор треста «Украинфильм» /Карасев/

Утверждено Управлением по делам искусств при СНК УССР /Тришко/
/М.п./ Начальник управления по делам искусств при СНК УССР [Комарницкий]

РДАЛМ. – Ф. 2900. – Оп. 1. – Спр. 35. – Арк. 14-16. Машинотис. Засвідчена копія

* В оригіналі – Українського інституту кінематографії.

** Очевидно, тут помилка, і подані 2 міс. стосуються загальнотехнологічної практики.

**Навчальний план III операторського курсу Київського ДІКу
1937–1938 навчального року (додаток №2)**

Без дати

III [операторський] курс в 1937–38 г.

Набор 1935–36 г.

Пройдено за I–VI семестры		На VII и VIII семестры	Всего	Лекц.	Лабор.	VII сем.	VIII сем.
Математика	100	Ленинизм	76	76	–	54	22
Украинский язык	92	Основы драматургии и киносценария	78	78	–	78	–
Химия (теория)	66	История кино	44	44	–	44	–
Химия (лаборат.)	48	Режиссура и монтаж	48	48	–	–	48
Черчение	54	Цветоведение, цветное кино	68	30	38	68	–
Рисование	56	Техника киносъемки	116	24	92	68	48
Техническая механика	34	Теор. и практ. опер.	300	80	220	186	114
Политэкономия	174	Спецметоды киносъемки	64	40	24	–	64
Физика (теория)	116	Звукозапись и звуковоспроизведение	88	88	–	–	88
Физика (лаборат.)	30	История искусства	30	30	–	30	–
Фотография (теория, лабор.)	372	[Итого]	912	538	374	528	384
Электротехника (теория)	66						
Электротехника (лабор.)	14						
Техника съемки (теория и практика)	570						
Английский язык	210						
История искусства	190						
Фотокиноматериаловедение	196						
Диамат	48						
Физкультура	108						
Военная подготовка	118						
Оптические инструменты (теория)	32						
Оптические инструменты (лаборатор.)	9						
Цветное кино (теория)	34						
Цветное кино (лаборатор.)	26						
Операторское искусство	198						
Композиция кинокадра	50						

Верно: секретарь учебной части подпись /Комарницкий/
РДАЛМ. – Ф.2900. – Оп.1. – Спр.35. – Арк.17. Машинопис. Засвідчена копія

Навчальний план II операторського курсу Київського ДІКу 1937–1938 навчального року (додаток №2)

Без дати

II операторський [курс] в 1937–38 г.

Набір 1936–37 г.

Прослухано за I–IV семестры		На V–VIII семестры	Всього	Лекц.	Лаб.	V сем.	VI сем.	VII сем.	VIII сем.
Український язык	86	Диамат	88	88	–	88	–	–	–
Математика	138	Ленинизм	76	76	–	–	–	54	22
Химия (теория)	44	Английский язык	60	60	–	60	–	–	–
Химия (лаборатория)	24	История искусств	30	30	–	30	–	–	–
Техническое черчение	74	Основы драматургии	78	78	–	–	–	78	–
Рисование	144	История кино	44	44	–	–	–	44	–
Физика (теория)	114	Фотокино-материаловедение	56	40	16	56	–	–	–
Физика (лаборатория)	18	Цветоведение	136	68	68	–	48	88	–
Электротехника (теория)	72	Техника киносъемки	340	110	230	156	48	88	48
Электротехника (лаборатория)	30	Теория и практика операторской работы	464	114	350	94	80	176	114
История искусств	190	Спец. метод	64	40	24	–	–	–	64
Фотография (теория и практика)	174	Звукозапись	88	88	–	–	–	–	88
Политэкономия	150	Физкультура	60	60	–	44	16	–	–
Кинофото-материаловедение	28	[Итого]	1632	916	716	528	192	528	384
Английский язык	238								
Физкультура	114								
Военная подготовка	144								
Техника киносъемки	212								
Операторское искусство	102								
Оптические инструменты	30								
Сенситометрия (теория и лаборатория)	84								

Верно: секретарь учебной части подпись /Комарницкий/
РДАЛМ. – Ф.2900. – Оп.1. – Спр.35. – Арк.18. Машинопис. Засвідчена копія

Навчальний план I операторського курсу Київського ДІКу 1937–1938 навчального року (додаток №2)

Без дати

I операторський [курс] в 1937–38 г.

Набір 1937–38 г.

За I и II семестры		На III–VIII семестры	Всего	Лекц.	Лаб.	III сем.	IV сем.	V сем.	VI сем.	VII сем.	VIII сем.
Политэкономия	92	Политэкономия	54	54	–	54	–	–	–	–	–
Физика (теория)	130	Диамат	88	88	–	–	–	88	–	–	–
Физика (лаборатория)	30	Ленинизм	76	76	–	–	–	–	–	54	22
Украинский	36	Английский	176	176	–	84	48	44	–	–	–
Математика	130	Физика	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Химия (теория)	90	Техническая механика	72	72	–	–	72	–	–	–	–
Химия (лаборатория)	28	Электротехника	88	64	24	88	–	–	–	–	–
Фотография теория и лаборатория)	178	История искусства	80	80	–	80	–	–	–	–	–
Физкультура	72	Основы драматургии	68	68	–	–	–	–	–	68	–
Военная подготовка	74	История кино	44	44	–	–	–	–	–	44	–
Черчение	120	Режиссура, монтаж	48	20	28	–	–	–	–	–	48
История искусств	98	Общий курс фотографии	44	22	22	44	–	–	–	–	–
Английский	70	Фотокиноматериаловедение	176	122	54	84	48	44	–	–	–
Рисование	63	Оптические инструменты	64	44	20	64	–	–	–	–	–
		Цветоведение	136	68	68	–	–	–	48	88	–
		Техника киносъемки	530	244	296	162	108	176	48	88	48
		Теория и практика операторской работы	572	190	372	–	60	132	80	186	114
		Спецлит. киносъемки	64	40	24	–	–	–	–	–	64
		Звукозапись	88	88	–	–	–	–	–	–	88
		Физкультура	128	128	–	44	24	44	16	–	–
		Военное дело	56	56	–	56	–	–	–	–	–
		[Итого]	2652	1744	908	660	360	528	192	528	384

Верно: секретарь учебной части подпись /Комарницкий/
РДАЛМ. – Ф.2900. – Оп.1. – Спр.35. – Арк.19. Машинопис. Засвідчена копія

Курсовий паспорт студентів операторського факультету Київського ДІКу набору 1935–36 навчального року*
(додаток №3)

16 серпня 1938 р.

I семестр 1935–36 г.					II семестр 1935–36 г.				
№№ п/п	Дисципліна	Преподаватель	Часы		№№ п/п	Дисципліна	Преподаватель	Часы	
			Пл.	Факт.				Пл.	Факт.
1.	Электротехника	Рынкевич Берсен Яковлев	50	40	1.	Электротехника	Рынкевич Берсен Яковлев	30	26
2.	Политэкономия	Карлина Карлина Фрейлих	50	64	2.	Политэкономия	Карлина Карлина Фрейлих	50	50
3.	Английский язык	Линиченко	50	46	3.	Английский язык	Карлина Карлина Фрейлих	50	52
4.	Украинский язык	Линиченко Павлов	50	44	4.	Украинский язык	Фрейлих	50	48
5.	Математика	Линиченко Павлов	50	46	5.	Математика	Печук	50	54
6.	Физика	Линиченко Павлов	50	42	6.	Физика	Линиченко Павлов	40	38
7.	Химия	Павлов	36	44	7.	Химия	Павлов	26	22
8.	Техническое черчение	Олефир	50	54	8.	Техническая механика	Любарский	50	34
9.	Фотография (теория и практика)	Файнштейн Новиков	130	188	9.	Фотография (теория и практика)	Файнштейн Новиков	120	96
10.	Рисунок	Бохонов	60	24	10.	Рисунок	Бохонов	60	32
11.	Композиция кинокадра	Лисовская	30	10	11.	Композиция кинокадра	Бохонов Лисовская	90	62
12.	Военное дело	Фролов	40	26	12.	Военное дело	Фролов	40	40
13.	Физкультура	Кондратенко	32	16	13.	Физкультура	Кондратенко	36	6
	Лаборатории				14.	Техника съемки	Горицын Берковский	112	112
1.	Химия	Гончаров	28	28		Лаборатории			
					1.	Химия	Гончаров	20	20
					2.	Физика	Пасичник	30	30
					3.	Электротехника	Мельников	14	14
III семестр 1936–37 г.					IV семестр 1936–37 г.				
№№ п/п	Дисципліна	Преподаватель	Часы		№№ п/п	Дисципліна	Преподаватель	Часы	
			Пл.	Факт.				Пл.	Факт.
1.	Английский язык	Карлина	96	88	1.	Английский язык	Карлина	26	24
2.	Физика	Линиченко	48	36	2.	Диаметр	Борщевский	52	48
3.	Военное дело	Лазаревич	70	52	3.	Физкультура	Кондратенко	12	28
4.	Физкультура	Кондратенко	48	32	4.	Фотокиноматериаловедение (сенситометрия)	Балл Новиков	104	82
5.	Фотокиноматериаловедение	Балл Павлов	70	58	5.	Техника съемки (теория и практика)	Горицын	78	74

№№ п/п	Дисципліна	Преподаватель	Часы		№№ п/п	Дисципліна	Преподаватель	Часы	
			Пл.	Факт.				Пл.	Факт.
6.	Техника съемки (теория и практика)	Горицын	144	148	6.	Операторское искусство	Панкратьев	104	78
7.	Фотография (теория и практика)	Файнштейн Новиков	88	88		Продолжительная практика Продолжительность практики – 2 мес. Ознакомление студентов с общим процессом производства кинофильмов: с этой целью студенты работают один месяц в основном в качестве осветителей в осветительном цеху киностудии и второй месяц – в качестве помощников операторов в съёмочных группах киностудии.			
8.	История искусств	Кульженко	120	110					
V семестр 1937–38 г.									
№№ п/п	Дисципліна	Преподаватель	Часы		№№ п/п	Дисципліна	Преподаватель	Часы	
			Пл.	Факт.				Пл.	Факт.
1.	Операторское искусство	Топчий	98	66	1.	Операторское искусство	Топчий	30	<не чит.>
2.	Политэкономия	Яковлев	66	60	2.	Технология фотокиноматериалов	Золотницкий	16	<не чит.>
3.	Технология произв. и об-раб. фотокиноматериалов	Золотницкий	44	42	3.	Цветное фотокино	Балл	10	6
4.	Цветное фотокино	Балл	34	28	4.	История искусств	Кульженко	48	46
5.	История искусств	Кульженко	40	34	<u>Лаборатории</u>				
6.	Теория оптических инструментов	Балл Путиліна	32	32	1.	Техника съемки	Горицын	40	42
7.	Физкультура	Кондратенко	40	26	2.	Цветное фотокино	Гинзбург Рыбачек	30	26
8.	Техника съемки	Горицын	76	90	3.	Операторское искусство	Кульницкий Берковский	18	<не чит.>
<u>Лаборатории</u>									
1.	Техника съемки	Горицын	80	104					
2.	Теория оптических инструментов	Путиліна	10	9					
						Продолжительная практика Продолжительность практики – 3 мес. Освоение производственных приемов и навыков помощника кинооператора съёмочной группы.			

Директор Киевского института кинематографии подпись /Юрьев/
 Декан операторского факультета подпись /Файнштейн/
 Секретарь учебной части подпись /Комарницкий/

г. Киев, августа 16-го дня 1938 г.

РДАЛМ. – Ф. 2900. – Оп. 1. – Спр. 35. – Арк. 20. Машинопис. Оригинал

*Поруч написано від руки: «Существо[ет] IV курс».

Курсовий паспорт студентів операторського факультету Київського ДІКУ набору 1936–37 навчального року*
(додаток №3)

16 серпня 1938 р.

I семестр 1936–37 г.				II семестр 1936–37 г.					
№№ п/п	Дисципліна	Преподаватель	Часы		№№ п/п	Дисципліна	Преподаватель	Часы	
			Пл.	Факт.				Пл.	Факт.
1.	Український язык	Каровская	96	86	1.	Физика	Франковский	88	58
2.	Математика	Печук	144	138	2.	Электротехника	Мельников	72	72
3.	Химия	Павлов	50	44	3.	Рисунок	Лисовская	44	42
4.	Техническая графика	Олефир	72	74	4.	История искусств	Кульженко	100	112
5.	Рисунок	Лисовская	80	78	5.	Фотография (теория и практика)	Файнштейн Новиков	120	90
6.	—/—	—/—	96	24	6.	Политэкономия	Берсен Яковлев	108	66
7.	Английский язык	Карлина	96	88	7.	Военное дело	Лазаревич	22	24
8.	Военное дело	Лазаревич	42	50	8.	Физкультура	Кондратенко	22	28
9.	Физкультура	Кондратенко	44	32	9.	Английский язык	Карлина	88	84
Лаборатории									
1.	Химия	Гончаров	30	24	1.	Физика	Пасичник	24	24
					2.	Электротехника	Мельников	24	30
III семестр 1937–38 г.									
№№ п/п	Дисципліна	Преподаватель	Часы		№№ п/п	Дисципліна	Преподаватель	Часы	
			Пл.	Факт.				Пл.	Факт.
1.	Фотография	Файнштейн Новиков	84	84	1.	Политэкономия	Берсен	26	26
2.	Политэкономия	Берсен	56	58	2.	Английский язык	Карлина	26	26
3.	Физика	Франковский	52	56	3.	Физкультура	Кондратенко	13	8
4.	Сенситометрия	Балл	40	44	4.	Военное дело	Лазаревич	13	14
5.	Английский язык	Карлина	44	40	5.	Техника съемки	Горицын	40	40
6.	История искусств	Кульженко	40	34	6.	История искусств	Кульженко	40	44
7.	Военное дело	Лазаревич	54	56	7.	Технология (химия (фотопроцес- сов) фотокиноматериалов	Павлов	50	28
8.	Физкультура	Кондратенко	50	46	8.	Теория оптических инструментов	Путилина	62	30
9.	Операторское искусство	Екельчик	36	10	9.	Операторское искусство	Екельчик	100	92
Лаборатории									
	Техника съемки	Горицын	128	116	1.	Техника съемки	Лаборатории Кульчицкий	20	32

№ п/п	Дисципліни	Часи		№№ п/п	Дисципліни	Часи	
		Пл.	Факт.			Пл.	Факт.
1.	Фізика	Пасичник	12	18			
2.	Сенситометрія	Новиков	40	40			
3.	Техніка зйомки	Горшчын	24	24			

г. Киев, августа 16-го дня 1938 г.

РДА/ЛМ. – Ф. 2900. – Оп. 1. – Спр. 35. – Арк. 21. Машинопис. Оригінал

* Поруч написано від руки: «Существо[ет] III курс».

Курсовий паспорт студентів операторського факультету Київського ДІКу набору 1937–38 навчального року* (додаток №3) 16 серпня 1938 р.

№№ п/п	Дисципліни	Часи		№№ п/п	Дисципліни	Часи	
		Пл.	Факт.			Пл.	Факт.
I семестр 1937–38 учебн. года							
Дисципліни				Преподаватель			
1.	Политэкономия	Берсен	60	56	Берсен		
2.	Фізика	Франковский	70	66	Франковский		
3.	Фотография	Файнштейн, Новиков, Берковский	88	96	Файнштейн, Новиков, Берковский		
4.	Физкультура	Кондратенко	40	38	Кондратенко		
5.	Военное дело	Лазаревич	32	36	Лазаревич		
6.	Техническое черчение	Олефир	48	48	Олефир		
7.	История искусств	Кульженко	24	18	Кульженко		
8.	Украинский язык	Каровская	36	36	Карлина		
9.	Математика	Печук	134	130	Лисовская		
10	Химия	Павлов	98	90	Лаборатории		
II семестр 1937–38 учебн. года							
Дисципліни				Преподаватель			
1.	Химия	Лаборатории			Фізика	Пасичник	14
		Гончаров	30	28	Фотография	Файнштейн, Новиков, Гинзбург, Рыбанек, Берковский	46
2.	Фізика	Пасичник	22	18			

Директор Киевского института кинематографии подпись /Юрьев/
Декан операторского факультета подпись /Файнштейн/
Секретарь учебной части подпись /Комарницкий/

г. Киев, августа 16-го дня 1938 г.

РДА/ЛМ. – Ф. 2900. – Оп. 1. – Спр. 35. – Арк. 22. Машинопис. Оригінал

* Поруч написано від руки: «Существо[ет] III курс».

**Проект навчального плану
II курсу операторського факультету Київського ДІКу
на 1938–39 навчальний рік (додаток №4)**

Без дати

№№ п/п	Дисципліни	Преподаватель	На год	III сем. 20 шестидн.	IV сем. 12 шестидн.
1.	Политэкономия	Яковлев	60	60	–
2.	Английский		108	60	48
3.	Электротехника	Мельников	80	80	–
4.	История искусств	Кульженко	80	80	–
5.	Общий курс фотографии	Файнштейн Новиков	40	40	–
6.	Фотокиноматериаловедение	Балл Новиков	128	80	48
7.	Оптические инструменты	Путилина	48	–	48
8.	Техника киносъемки	Берковский Горицын	192	100	92
9.	Теория и практика операторского искусства	Екельчик Топчий	112	20	92
10.	Физкультура	Кондратенко	64	40	24
11.	Военное дело	Лазаревич	64	40	24
	Итого		976	600	376

Декан операторского факультета /Файнштейн/
Верно: секретарь учебной части подпись /Комарницкий/
РДАЛМ. – Ф.2900. – Оп.1. – Спр.35. – Арк.23. Машинопис. Засвідчена копія

**Проект навчального плану
III курсу операторського факультету Київського ДІКу
на 1938–39 навчальний рік (додаток №4)**

Без дати

№№ п/п	Дисципліни	Преподаватель	На год	V сем. 20 шестидн.	VI сем. 8 шестидн.
1.	Диамат	Скударь	140	100	40
2.	Английский язык		80	80	–
3.	История искусств	Кульженко	40	40	–
4.	Технология производства и обработки фотокиноматериалов	Золотницкий	80	80	–
5.	Цветное кино	Балл	48	–	48
6.	Техника киносъемки	Горицын	204	140	64
7.	Операторское искусство	Екельчик Топчий	200	120	80
8.	Теория оптических инструментов	Путилина	40	40	–
	Итого		832	600	232
<u>Факультативные дисциплины</u>					
1.	Кинопросмотры				

Декан операторского факультета /Файнштейн/
Верно: секретарь учебной части подпись /Комарницкий/
РДАЛМ. – Ф.2900. – Оп.1. – Спр.35. – Арк.24. Машинопис. Засвідчена копія

**Проект навчального плану
IV курсу операторського факультету Київського ДІКу
на 1938–39 навчальний рік (додаток №4)**

Без дати

№№ п/п	Дисципліни	Преподаватель	На год	VII сем. 20 шестидн.	VIII сем. 19 шестидн.
1.	Ленинизм		80	80	–
2.	Основы драматургии и киносценария	Григорьев	80	80	–
3.	История кино	Авенариус	40	40	–
4.	Режиссура и монтаж	Роом А.	40	–	40
5.	Цветное кино	Балл	60	60	–
6.	Техника киносъемки	Горицын	120	80	40
7.	Теория и практика операторского искусства	Топчий Екельчик	480	140	340
8.	Спецметоды киносъемки	Файнштейн	60	–	60
9.	Звукозапись и звуковоспроизведение	Натаров	80	80	–
10.	История искусств	Кульженко	40	40	–
11.	Методы построения учебного фильма		40	–	40
	Методы построения хроникального фильма		40	–	40
	Итого		1160	600	560
<u>Факультативные дисциплины</u>					
1.	Кинопросмотры		120	60	60

Декан операторского факультета /Файнштейн/

Верно: секретарь учебной части подпись /Комарницкий/

РДАЛМ. – Ф.2900. – Оп.1. – Спр.35. – Арк.25. Машинопис. Засвідчена копія

**Список
програм операторського факультету, що передаються Київським ДІКом
до Всесоюзного ДІКу (додаток №5)**

19 серпня 1938 р.

№№ п/п	Наименование программ	Страниц	Примечание
1.	По математике	5	
2.	По химии	4	
3.	По рисованию	3	
4.	По электротехнике	5	
5.	По физике	4	
6.	По фотографии	13	
7.	По химии фотопроектирования	3	
8.	По сенситометрии	6	
9.	По военному делу	одна книжка	
10.	По технике киносъемки	14	

11.	По цветному фотокино	4	
12.	По теории оптических инструментов	5	
13.	По технологии фильма	3	
14.	По технологии кинофотоматериалов	4	
15.	По операторскому искусству (II, III и IV курсы)	16	
16.	По истории искусства	6	
17.	По стереоскопическому кино	1	
18.	По политэкономии	2	
19.	По техническому черчению	1	
20.	По иностранным языкам	11	
21,22	По производственной практике студентов II и III курсов	4	
Всего двадцать две программы на 115 стр.			

Зав. учебной частью подпись /Шварц/

Секретарь учебной части подпись /Комарницкий/

г. Киев, августа 19-го дня 1938 года

РДАЛМ. – Ф.2900. – Оп.1. – Спр.35. – Арк.26. Машинопис. Оригінал

¹ Лисовская Е. Предвоенный выпуск // Искусство кино. – 2002. – №3. – С. 127.

² Зважаючи на специфічну термінологію та тогочасні правописні норми, документи публікуються мовою оригіналу.

³ Див., напр.: Росляк Р. Школа кіномистецтва // Кіно–Театр. – 2000. – №6. – С.27–28; Його ж. Кіноосвіта в Україні (перша третина ХХ століття): Навч. посібник. – К.: ПП «ЕКМО», 2006. – 226 с.

⁴ Наведу такий промовистий приклад. Кілька років тому в Україні як наукове видання перевидані спогади очевидця тих подій Ф.Пігідо-Правобережного, які до певної міри проливають світло на нищення архівів: *«Першого чи другого липня, себто десятого дня від початку війни, в усіх установах Києва було одержано розпорядження – спалити всі архіви (ділові канцелярські справи за минулі роки) аж до року 1940. За роки 1940–41 відібрати важливіші справи, а решту також спалити. Архіви палили за певним ритуалом: зносили все до кімнати спецвідділу, де операцію спалення проводили приставлені до того люди, під доглядом начальника спецвідділу та директора тресту. Все місто вкралося попелом, що вилітав із усіх димарів у вигляді згорілих клаптиків паперу й осідав на пішоходів, на одягу людям так, що йдучи в білому одязі, ви ризикували забруднити його сажею. Вітер підіймав цей попіл і носив його вулицями, як чорні хмари. Одним словом, щось подібне до Помпеї – місто під попелом. За два дні – новий наказ: залишити тільки найважливіші справи, решту спалити!»* (Пігідо-Правобережний Ф. «Велика Вітчизняна війна». [Спогади та роздуми очевидця]. – К.: Смолоскип, 2002. – С.38).

БІБЛІОГРАФІЯ

РЕЦЕНЗІЇ

Г. Д. МИЛЕНЬКА

ІСТОРІЯ
ЗАРУБІЖНОГО ТЕАТРУ(ВІД АНТИЧНОСТІ
ДО ПРОСВІТНИЦТВА)

Миленька Г. Д. Історія зарубіжного театру (від Античності до Просвітництва): Навч. посібник. – К.: Видавництво Національного педагогічного університету ім. М.П.Драгоманова, 2007. – 283 с.

Змістове наповнення цієї книги говорить про серйозний науковий пошук її автора в царині історії театрального мистецтва та про вміння оформити нагромаджені знахідки у методологічно витримане видання відповідно до жанру навчального посібника для студента мистецтвознавчої спеціалізації. Хоча автор у передмові обмежує коло реципієнтів спеціальностями «інститутів чи факультетів мистецтв» (с. 3) та курсами «Історія культури» і «Культурологія» (с. 4), варто зауважити, що посібник буде корисний і філологам, які

можуть з його допомогою поглибити знання з курсів історії світової літератури саме в ділянці драматичного жанру.

Продумана структура книжки дозволяє читачеві здійснити огляд театрального мистецтва в діяхронному перерізі, зупиняючись на національних варіантах театру і драматургії народів Європи в ту чи іншу епоху – античну, середньовічну, ренесансну, класицистичну чи просвітницьку. А далі, у межах конкретного часового відрізка, спрацьовує генологічний принцип, що дозволяє прослідкувати динаміку розвитку, так би мовити, «універсальних», «світових» жанрових інваріантів комедії, трагедії, драми від початкової античної форми до виокремлено національних варіантів. Тоді з'являються невідомі поняття та терміни, які отримують належне тлумачення автора: античні сценічні жанри палата, тогата, ателлана, гістріони, соті, пасос і под.

Типологічні зіставлення дозволяють «зв'язати» у свідомості реципієнта варіант жанру з різних національних драматургій. Є наскрізні зв'язки між різними етапами зарубіжного театру, як, наприклад, у наявності античних сюжетних парадигм у театрі Шекспіра, Мольєра. Здійснюються й типологічні зіставлення творчості представників одного явища, що сприяє кращому засвоєнню ідейно-естетичної неповторності, наприклад, у римському театрі Гнея Невія, Плавта чи Сенеки.

Зріз театального життя подано в культурно-історичному контексті. У посібнику також проявляється авторська концепція соціології театру, загалом мистецький пошук детерміновано епохою, її світоглядними настановами, що провокували напрямок ідейно-естетичних пошуків драматургів, постановників, акторів. Світоглядом епохи детерміновано тематику, вибір і структуру конфліктних ситуацій у драматичних творах, тип героя, домінування тих чи інших естетичних категорій. Наприклад, глибокі теоретичні узагальнення супроводжують

огляд творчості Сенеки. Докладно витлумачено параметри сенеківської трагічної естетики, що прийшла на зміну принципам аристотелівської поетики внаслідок ідеологічно-політичних та світоглядних змін: «Сенека відтворив песимістичний бік філософії стоїцизму (с. 42)... Трагічна естетика Сенеки заснована, головню, на пафосі могутнього й жакливого, співчуття до персонажів відступає на другий план. Автор обирає сюжети з дикими пристрастями, похмурим відчаєм, нелюдськими стражданнями, з жаданням знищення й самознищення» (с. 43). При цьому автор накреслює й перспективу в епоху класицизму, у творчість Корнелія і Расіна.

Справедливо виокремлено у посібнику і персоналії акторів-новаторів, взагалі піонерів-драматургів, постановників. Це і «найдавніші» відомі нам античні актори Квінт Росцій, Клодій Езоп, перший комедіограф нового часу Лодовіко Аріосто, чи автор першої англійської комедії Ніколас Юдолл та ін. Вводяться у контекст театрального мистецтва імення, що їх інерція сприйняття вписує у сфери, далекі від театральної. Наприклад, творчий профіль Ніколо Макиавеллі розкривається крізь призму його комедії «Мандрагора», профіль Джордано Бруно – з допомогою його комедії «Свічник».

Послідовно сконцентровано увагу і на гендерному аспекті зарубіжного театру. У посібнику можна простежити динаміку співвідношення сценічного і соціального статусу акторів жіночої і чоловічої статей – від Античності і до Просвітництва. Якщо жінка-актор була відсутня в професійному античному театрі, то з часом, доводить Г.Д.Миленка, її буття в театральній сфері закріпилося – як приклад, наводяться біографічні штрихи акторок мольєрівського театру – Терези Дюпак, Мадлен Бажар, Арманди Бажар (с. 140) чи Кароліни Нойбер, актриси німецького театру доби Просвітництва (с. 254).

Можна побачити улюблені підтеми автора книги – особливою увагою і симпатією наділено творчість Сенеки, Вільяма Шекспіра тощо. Докладно аналізується світогляд англійського драматурга, подано періодизацію творчості, проаналізовано найцікавіші з жанрового погляду твори з того чи іншого життєвого періоду, реконструйовано технологію постановок. Фактично параграф про театр Шекспіра є найкрупнішим у підтемі «англійський театр». Однак головне питання шекспірознавства – чи був Шекспір автором своїх творів – тут не прозвучало. А під знаком цього питання увесь матеріал, що поданий у стверджувальному дискурсі авторства письменника, отримав би інші, тонші, барви.

Серед недоліків видання – трапляються орфографічні помилки, лексичні повтори (наприклад, с. 29: «Хор, який традиційно продовжує існувати, *втрачає попереднє значення*. У новій античній комедії він з'являється лише в антрактах, але його виступи не мають зв'язку зі змістом п'єси і розвитком дії. Комедія структурно зазвичай ділиться на 5 актів, проте *хор втрачає у ній значення, дія ...*»). З першої сторінки посібника, з передмови до нього, дізнаємося про 6 (шість) її розділів: «6 глав, кожна з якої містить виклад загальних художньо-естетичних особливостей розвитку духовної культури конкретного періоду...» (с. 3). Насправді у виданні є п'ять структурних частин, однак неправильно пронумерованих і в «Змісті», і на початку кожного його розділу: розділ I «Драматургія і театр

доби Античності», розділ II «Західноєвропейський театр доби Середньовіччя», розділ IV (!) «Драматургія і театр доби Відродження», розділ V «Драматургія і театр доби Класицизму», розділ VI «Драматургія і театр доби Просвітництва» (с. 280–281). Варто таких недоглядів уникати, тим більше, що видання має рекомендацію Міністерства освіти і науки України як навчального посібника для студентів вищих навчальних закладів.

Однак, без сумніву, книжка Г.Д.Миленької «Історія зарубіжного театру» – цінне навчальне джерело для сучасного студента, який має серйозні пізнавальні запити. Видання допоможе закріпити матеріал і перевірити себе – кожен розділ містить відповідно до своєї теми комплекс тестових контрольних завдань. У світлі теперішніх навчальних тенденцій у високій школі це видається особливо актуальним.

Ірина ЯРЕМЧУК



Владимирова Н.В. Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу між ХІХ–ХХ століть: Монографія. – К.: Щек, 2008. – 295 с.

Одним зі свідчень ступеня дорослішання науки про театр є здатність її проникати у віддалені не лише в часовому, а й у просторовому вимірі художні феномени, вводити в сучасний театрознавчий контекст нових фігурантів. Подібне завдання вирішує нова монографія Наталії Владимирової, присвячена трьом знаковим персонажам західноєвропейської сценічної культури: Гордонові Крегу, Георгові Фуксу й Адольфові Аппія. Імена ці відомі історикам театру, але в українському театрознавстві детально не вивчені. Про Крега, крім поверхових відомостей про його знаменитий театральний родовід та,

можливо, про постановку англійським режисером у МХТі 1912 року «Гамлета», читач майже нічого не знає. Що ж до Фукса й Аппія, то про них інформації ще менше. Тож видання, яке нещодавно вийшло, заповнює значну лакуну в наших знаннях про західноєвропейський театр ХХ століття.

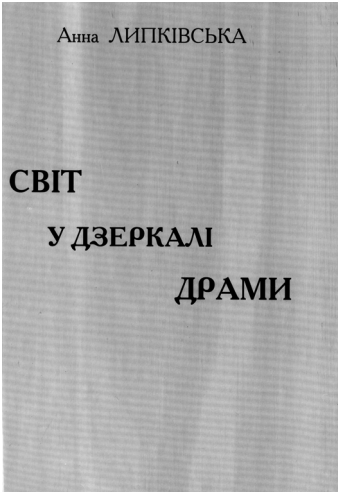
Безперечна перевага тексту Н.Владимирової полягає в тому, що головні діючі особи вміщені в насичений художній контекст не лише окремих театральних географічних локусів – Англії, Німеччини і Швейцарії, – але й розглядаються у взаємозв'язках усієї європейської сценічної культури. Ця обставина дозволяє авторці створити у своїй книзі повноцінний театральний дискурс перехідної від ХІХ до ХХ століття епохи, коли театральна історія представлена читачеві як соціальна й культурна акція, механізми якої подані в контексті великої кількості подій, а персонажі перебувають у специфічних діалогічних стосунках. «Діалогізм» – одна з характерних рис дослідження Н.Владимирової. Портрет кожного з трьох головних героїв її книги подано на тлі широких художніх і безпосередньо театральних зв'язків із минулим і теперішнім. Ця обставина визначила широке коло діючих осіб книги, які доповнюють, відтінюють, збільшують масштаби фігур Крега, Фукса й Аппія.

Величезна кількість імен, різноманіття художніх прагнень, із ними пов'язаних, не провокують, як це нерідко трапляється при відступі від головної теми, авторку книги на скоромовку, метушливість. Для наукової манери Н.Владимирової характерна, я б сказав, нефеміністична неквапливість, підкорена жорсткій дослідницькій логіці й аналітичності. Наголошую на цій важливій обставині, беручи до уваги жіночу домінанту в гендерній структурі української театрознавчої науки.

Архітектоніка книги Н.Владимирової дозволяє висвітлити фігури Крега, Фукса й Аппія в усій їхній повноті, у розмаїтті внутрішніх і зовнішніх культурних складових. У зв'язку з цим особливого значення у структурі моно-

графії набуває четвертий її розділ «Західноєвропейський культуротворчий процес і його вплив на розвиток української культури». Подолавши закономірний етап домінування музейних фольклорно-етнографічних нахилів, українська театральна культура вступає на шлях інтеграційних зв'язків із західноєвропейськими сценічними традиціями. І тут поряд з ім'ям Леся Курбаса Н.Владимирова репрезентує ще низку імен: М.Вороного, С.Гординського, М.Андрієнка-Нечитайла, О.Богомазова та деяких інших, із чиїми іменами пов'язані європейські культурні і театральні прагнення. Таким чином, три головні дійові особи, три виміри, що визначили коло проблем, включених у дослідження Н. Владимирової, виявляються безпосередньо пов'язаними з непростим процесом входження української національної культури в європейський контекст.

Анатолій БАКАНУРСЬКИЙ



Липківська А.К. Світ у дзеркалі драми. – К.: Київ, 2007. – 356 с.

Перше враження – завжди найемоційніше. Добре пригадую, як уперше ознайомившись із текстом своєї колеги, що згодом був утілений у монографію, відчула приємне здивування. Викликане воно було насамперед тим, що ніколи не відвідувала лекцій А.К.Липківської, переважно контактуючи з нею як із професіональним критиком, людиною, яка добре знає сучасний український театральний простір, спілкується і співпрацює з акторами та режисерами, бере участь у різноманітних проектах, зрештою – давно вже визнана одним із тих блискучих представників критичного цеху, яких так прагнуть залучити на фестивалі,

конкурси, обговорення театральні колективи.

Можливо, саме тому так здивував той потужний потенціал науковця-теоретика, який репрезентує монографія А.К.Липківської. Адже вона засвідчує, що авторка перебуває на тому етапі, коли відбулося гармонійне поєднання театрального критика і теоретика; коли багаторічний досвід рецензента, випробуваний на практиці, отримав серйозне і глибоке осмислення на рівні теоретичних узагальнень; коли емоційно-чуттєві характеристики набули стрункої, логічної конструкції, комплексно поєднавши аналіз структури твору та проблем його сценічної інтерпретації.

Таке поєднання звертає на себе увагу вже при ознайомленні з назвами глав монографії, що мають доволі літературні заголовки, як-то: «Перенасичений розчин життя», «Слова, слова, слова», «Між ким і ким?», «І сміх, і сльози»... Водночас анотації цих глав одразу налаштовують читача на серйозну розмову – скрупульозний аналіз тих складових, що унаочнюють динаміку та трансформацію в історичному контексті усіх складових драматургічного твору. Варто також підкреслити, що наукова конструкція монографії А.К.Липківської – багатовекторна. Коло питань, дотичних до об'єкта дослідження, виразно вибудовують як вертикаль, так і горизонталь цієї праці. Від античної драми до творів сучасних українських епатажних письменників, від осмислення сценічної інтерпретації історичних подій і персоналій до виявлення авторської, аналітично-критичної позиції мистецьких явищ сьогодення.

Софокл і Леся Українка, Г.Пінтер та О.Дюма-син, Г.Ібсен і Лесь Подерв'янський, М.Лермонтов, О.Гельман, В.Маяковський, Лопе де Вега, Й.Йонеско, Б.Акунін, І.Франко – здається, не залишилося навіть десятиліття з багатотисячолітньої історії театральної культури, яке б не було представлене аналізом драматургії на сторінках цієї книги.

Спираючись на дослідження провідних мистецтвознавців (О.Анікста, Р.Барта, Г.Бояджієва, В.Волькенштейна, П.Руліна, Н.Корнієнко, Е.Бентлі та ін.) і водночас активно полемізуючи з багатьма усталеними поглядами на ту чи іншу проблему як у галузі теорії драми, так і в контексті сценічних прочитань, А.К.Липківська насамперед виявляє власні оригінальні теоретичні міркування, активно пролонгуючи їх у практику сучасного театру. Слід також підкреслити, що цей вектор, презентуючи читачеві цілу низку діячів українського та зарубіжного театру (акторів, режисерів, продюсерів, театральних критиків), свідчить не лише про інформаційну насиченість дослідження. Позначений авторським кутом зору, він пропонує також логічно вибудовані моделі безлічі драматургічних жанрів, що несподівано зрушують наше уявлення.

А ще, виразно позначене режисерською експлікацією (як тут не згадати режисерські експерименти автора монографії, що, поза сумнівом, забезпечили їй безпосереднє відчуття “живого простору” не тільки драми, а й сцени), дослідження А.Липківської нібито відхиляє завісу для майбутніх митців, пропонуючи їм не тільки різнобарв’я світу у дзеркалі драми, а й подорож у те його задзеркалля, що приховує ще чимало несподіванок і таємниць.

Наталія ВЛАДИМИРОВА



Гринишина М. Театр української драматургії: Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках / Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. – К.: Інтертехнологія, 2006. – 296 с.

Монографія М.Гринишиної вочевидь буде корисною тим, хто прагне краще зрозуміти ситуацію у вітчизняному театрі одного із найскладніших етапів його історії. Тим більше, що сценічна практика 1930-х років майже «випала з поля зору» сучасних українських театрознавців. Натомість в останньому десятилітті доводиться спостерігати зацікавлення фахівців майже винятково подіями «буремних 1920-х», констатувати, що суспільна увага надто радикально «перемикається» на явища передовсім авангардної культури. Не варто, мабуть, пояснювати

закономірність такого стану речей, адже колосальні лакуни, які лишила по собі попередня доба, загрожували на довгі роки zdeформувати уявлення про глобальні процеси перетворення національної сцени першої чверті ХХ ст.

Проте щире бажання відновити історичну справедливість зовсім не означає, що подальший період життя національної сцени мусить навіки «загрузнути» у «зоні відчуження» майже демонстративного нехтування тогочасними досвідом і практикою. Тут потрібна не менша, а, можливо, й більша принциповість і ретельність. Це добре розуміють українські історики, культурологи, літературознавці, про що свідчать їхні численні новітні дослідження. Інша річ – вітчизняні театрознавці: вони не надто поспішають розібратися в подіях, які розгорнулися в останнє десятиліття перед другою світовою війною. Хоча очевидно – брак серйозної наукової уваги може обернутися не менш деструктивними процесами в осяганні театрального життя 1930-х років, ніж багатолітнє замовчування попередніх здобутків.

Вже одне те, що доля національного сценічного мистецтва 1930-х років привернула увагу М.Гринишиної, заслуговує значної підтримки. Варто водночас наголосити – програмна ідея монографії полягає у виокремленні та аналізі явищ, які, на думку авторки, становлять феномен реалістичної дискурсивної практики і є найменш дослідженими сучасними українськими театрознавцями. Правда, останнім часом ми впритул наблизилися до розуміння того, що комплекс уявлень про «реалізм», міцно вкорінений у культурну свідомість ще у 1930-ті роки, сьогодні виявляється «безсилим», коли необхідно окреслити формотворчі процеси, принципові для українського мистецького життя ХХ століття.

Недаремно М.Гринишина у своїй монографії з позицій нових наукових підходів переглядає явища, які, здавалося, є остаточно визначеними в їхньому естетичному сенсі. Фактично вона намагається створити інакший образ мистецької ре-

альності, охоплюючи своїм поглядом ширші естетичні горизонти. І це стосується не лише процесів, характерних для національного мистецтва відповідної епохи, – недаремно до кола її уваги потрапляють твори традиційно не «приналежні реалістичній традиції». М.Гринишина не просто змінює аспект, вона прагне ускладнити контекстуальний простір, аби уможливити належне позиціонування національної сценічної культури в системі європейської мистецької практики. Таким чином, усе різнобарв'я конкретних реалій життя українського кону потрапляє у, сказати б, більш «продуктивний резонанс».

Водночас М.Гринишина змальовує долю національної сцени у тих інспіраціях, які утворила діяльність українських драматургів відповідної доби. П'єси М.Куліша, М.Ірчана, І.Кочерги, Л.Первомайського, І.Микитенка, О.Корнійчука нею представлені як важливі рушії багатьох змін у житті тогочасного українського театру. Кожен із згадуваних авторів постає носієм цілком певних феноменологічних особливостей, що відчутно вплинули на долю національного сценічного мистецтва. Пафос і структура монографії утворюються її принциповою «драматургоцентричністю» – наріжним каменем, базовим елементом усєї системи викладу.

Історія вітчизняної культури, поза сумнівом, може і повинна час від часу переглядатися, піддаватися ревізії з точки зору нових методик та методологій. Адже збагачення духовного змісту життя вимагає безперервних студій, стимулюючи створення складніших і продуктивніших концепцій мистецької дійсності. Відповідно і досвід українського театру потребує і надалі потребуватиме більшої уваги фахівців. Цей досвід сьогодні ще не освоєний належним чином і продовжує чекати оприлюднення не поодиноких, а численних і різноманітних спроб його опанування. І кожна нова театрознавча розвідка сприяє зрушенню справи у бажаному напрямку, формуючи новий мистецький світогляд. Питання ж досвіду та світогляду визначають стратегію нашого духовного руху, тому вони продовжують відігравати особливу роль у нашому духовному самопізнанні.

Наталія ЄРМАКОВА



Зубавіна І.Б. Час і простір у кінематографі / Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва – К.: Щек, 2008. – 448 с.

Кіно посідає унікальне місце в сім'ї мистецтв. Його поява зруйнувала кордон, який так точно означив Лессінг у своєму «Лаокооні». Поява кіно знаменувала синтез мистецтв часових і мистецтв просторових. Чи не тому і практики, і теоретики екранного мистецтва надавали такої уваги і значення проблемам простору і часу в кінематографі. І хоч він сприймався спершу, як іграшка для дітей і дорослих, як цікавий атракціон, скоро стає зрозумілим, як ця «розвага» кореспондується з найвпливовішими філософськими школами, зокрема, з психоаналізом З.Фрейда, аналітичною психологією

К.-Г.Юнга, з інтуїтивізмом А.Бергсона. Вже монтажні теорії, сформовані різними авторами, дають можливість зрозуміти, що такої свободи у використанні простору і часу не знали традиційні мистецтва. Як вважає М.Мартен, одне з головних досягнень кіно в тому, що воно оволоділо часом. Про це дуже точно сказано в статті А.Тарковського «Закарбований час». Монтажні теорії С.Ейзенштейна нерозривно пов'язані з естетичним освоєнням екранного простору і часу. Це саме стосується його творчої практики, так само, як і практики О.Довженка, чії принципи організації простору і часу абсолютно оригінальні і неповторні.

Сучасний кінопроцес має свої особливості, в яких відбиваються основні тенденції мистецтва постмодерну.

Гадаю, монографічна праця І.Б.Зубавіної «Час і простір у кінематографі» і стала тим дослідженням, в якому аналізується на ґрунтовній науковій основі діалектичний взаємозв'язок часу і простору в екранних мистецтвах.

Однією із найсильніших сторін дослідження є розкриття глибинної взаємозалежності між потребами вирішення суто мистецьких завдань і винаходами у сфері наукового знання, технічними новаціями, що стимулюють одна одну.

Зумовивши принцип «мозаїчного підходу», авторка між тим послідовно простежує динаміку опанування екраном часопросторових параметрів довкілля, реалій «зовнішнього» та «внутрішнього» буття людини. Від наївних спроб міметичного відбивання на плівці елементів предметного світу, творення дублікату фізичної дійсності («іншої реальності»), до «альтернативності» віртуального виміру – «гіперреальності», що обумовила новий тип достовірності та нове співвідношення вигадки та дійсності на екрані. Дослідження цієї «еволюції» спирається на теорії авторитетних експертів кіно, філософів та мистецтвознавців (теоретичні праці, художні концепції, декларації та практику їх естетичних втілень), розвідки у царині світового й вітчизняного кінематографа.

Уперше в українському кінознавстві системно проаналізовано метаморфози статусу *реального* в екранному вимірі, від перших простодушних кроків у фіксації рухомого зображення до високих технологій сьогодення.

До уваги авторки потрапили також явища, похідні від кінематографа, що певною мірою успадкували його виражальні засоби. Передусім ідеться про новітні цифрові аудіовізуальні практики, телебачення, інтернет, комп'ютерні ігри, віртуальну реальність «кіберпростору», часопросторові системи яких досі не піддавалися комплексним науковим розвідкам.

У ході опрацювання значного масиву кіноматеріалів виявлено і всебічно проаналізовано загальну тенденцію до збільшення кінотворів, сюжетну основу яких становить гра з часовими або просторовими параметрами у різних комбінаціях.

У роботі показано, що саме кінематограф найповніше подає подвійність вимірів реального світу, а саме простору і часу. При цьому віртуальний світ «екранної ілюзії» дедалі все активніше позначається на прагматичі буденного життя. Авторкою монографії теоретично обґрунтовано висновок про те, що нова естетика помітно впливає на етичні засади, утверджуючи переважно ігрові принципи у ставленні до дійсності, канонізуючи постулати варіативності, зворотності, необов'язковості, гедонізму, плину по дотичній тощо. Проаналізовано, як часопросторове вирішення екранних творів веде до знецінювання, а подекуди й до знищення моральних критеріїв.

Принциповою новизною позначені розділи, присвячені кінематографу епохи постмодерну. Авторка впевнено показує специфіку взаємодії простору і часу в стрічках, створених за принципами некласичної естетики.

До переваг монографічного дослідження І.Б.Зубавіної слід віднести чіткість композиційної побудови, позначеної глибинною внутрішньою логікою, що передбачає акцентування вузлових проблем, висунення на перший план малодосліджених аспектів.

Висновки дають можливість ще раз переконатись в оригінальності наукового і мистецького бачення авторкою основної проблематики, заявленої в монографії. Утім, виникають певні побажання. На нашу думку, слід обережніше вживати «модні» терміни, зокрема такі, як «конструкт» і «концепт» тощо.

Загалом праця І.Б.Зубавіної «Час і простір у кінематографі» справляє враження цілком самостійного і оригінального дослідження. Системність підходу, залучення значного корпусу кіноматеріалів, опрацьованих у широких науково-культурних контекстах, роблять видання дуже корисним для майбутніх теоретиків та практиків кіно. Книжка напевне стане їм добрим помічником в опануванні особливостей екранних версій хронотопу та відкриє нові перспективи подальшого вивчення запропонованої актуальної проблематики.

Оксана МУСІЄНКО



Нариси з історії кіномистецтва України / Редкол.: В.Сидоренко (голова) та ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К.: Інтертехнологія, 2006. – 864 с.

Вичерпну історію українського кіно ще не написано. На заваді ставало багато чинників, суб'єктивних і об'єктивних. Фільми лягали на полиці, архіви засекречувались і ті вчені, що бралися до нелегкої праці відтворення сторінок вітчизняного кіно, могли просто не знати деяких, навіть важливих, фактів. Щодо суб'єктивного моменту, то всі автори історичних розвідок – люди свого часу, і навряд чи вони могли так просто подолати внутрішню цензуру.

Українські кінознавці зробили свій значний внесок у пізнання явищ і процесів, що перебігали на терені вітчизняного кіно. Кожна епоха, між тим, вимагає свого погляду на часи, що минули. Це аж ніяк не означає «переписування» історії, яким часто полюбляють докоряти. Розкриття архівів, отримання нових свідчень, причому не лише з галузі кіномистецтва, а й історії всього суспільства, вимагають нового погляду на добре знайомі події та явища.

Такою спробою і стали «Нариси з історії кіномистецтва України», видані Інститутом проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України.

Автори нарисів торкалися найрізноманітніших явищ історії українського кіно, висвітлювали різні епохи і періоди. Такий підхід міг би призвести до певної еkleктики. Та цього не сталося. Композиція книги вибудована таким чином, що в полі зору кінознавців опиняються кардинальні проблеми кінопроцесу, які існували протягом десятиліть. На сторінках книжки розглянуто період, який не так часто привертає увагу істориків. Фільми, зняті на теренах України в дореволюційний період, майже не збереглися, і тому інформація, яка подається на сторінках книжки, надзвичайно корисна. До того ж, автор В.Миславський подає цілий ряд ґрунтовних посилань на тогочасну пресу і кіновидання того періоду, такі як «Сине-фоно», «Киножурнал», «Проектор» та ін. Ми маємо переконливу картину становлення і розвитку кінематографа в Україні в дореволюційний період.

Так само насичені багатим архівним матеріалом дослідження, присвячені кіноосвіті в Україні. Нариси Р.Росляка і О.Безручка мають певний внутрішній зв'язок. Якщо перший дає широку панораму кіноосвітнього процесу, то Безручко поглиблює наші уявлення про Олександра Довженка як видатного кінопедагога.

С.Тримбач обрав форму есе для розповіді про кінематографічні події 20-х років. Природно, що в центрі уваги автора – постать Олександра Довженка. Його особистість висвітлена на сторінках нарисів у найрізноманітніших аспектах. Про великого поета екрана йдеться в тексті В.Скурагівського. Відомий культуролог

підкреслює, що у своїх стрічках німого періоду Довженко подав найсуттєвіші антропологічно-екзистенційні та власне історичні аспекти національного існування у всьому його часовому діапазоні.

Тема внутрішнього спротиву все тому ж тоталітарному «централізові» простежується і в нарисі О.Мусієнко «Українське кіно 1930-х років: по той бік соціалістичного реалізму», де відбивається глибинний зв'язок естетики кінематографічного «авангарду» з прозою М.Хвильового, поезіями П.Тичини і М.Йогансена, театром Л.Курбаса.

У своїх дослідженнях автори спираються на ті філософські напрямки, які дають можливість всебічно пояснити і витлумачити зміст творчості видатних митців. Це перш за все концепція аналітичної психології К.-Г.Юнга. Філософ продемонстрував відмінності двох підходів до мистецької творчості, один з яких він називає психологічним, інший – візіонерським. Якщо перший тяжіє до фіксації життєвого досвіду, то другий сягає непізнаних глибин первинної архаїки, темного, непізнаного хаосу. Звідси і феномен провіденціальності сприйняття митця як медіума, медіатора.

Філософським інструментарієм Юнга користуються О.Мусієнко, І.Зубавіна.

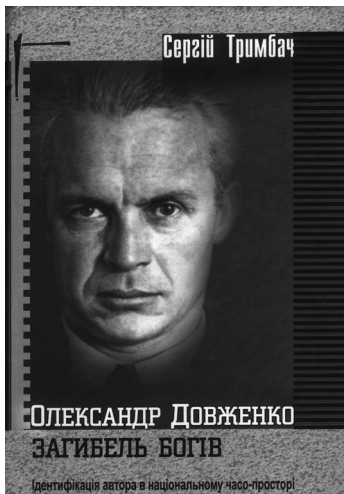
Цілком виправданим, таким, що надає викладові історичних фактів багатомірності і оригінального тлумачення, є звернення до поглядів Ж.Дельоза і Ж.Лакана, Р.Барта і К.Метца та інших філософів часів постмодернізму.

Це дає можливість говорити, що історичні екскурси авторів нарисів мають солідне теоретичне підґрунтя, що відчувається і в тих розділах, що присвячені окремим історичним періодам, так і окремим історичним видам кіно, а також телебачення.

Варто виділити суто теоретичний розділ «Історія кіно як архітектонічна типологія», що належить перу В.Горпенка.

У цілому книжка нарисів може бути вдалим стартом для подальшої розробки актуальної проблематики історії вітчизняного кіномистецтва, що стане одним із стимулів теоретичного осмислення творчої практики кінематографіа.

Наталія МУСІЄНКО



Тримбач С.В. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. – Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. – 800 с.

У вітчизняній історії кіно за минулі десятиліття складалась певна тенденція. Митці, чий внесок у кіномистецтво важко було не помітити, то із захопленням піднімались на п'єдестал, то з тим самим запалом ставали об'єктами жорстоких нападів.

Ця доля спіткала і Довженка.

І ось перед нами книжка Сергія Тримбача «Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі», автор якої щасливо оминає ці крайнощі.

Для читача відкривається завіса часу і він починає свою подорож стежками чужого життя – життя людини, що акумулювала у своїй творчості найтрагічніший концентрат цілої епохи.

Треба віддати належне авторові: у світі Довженка він гарний поводитир. Тримбач веде за собою, пропонує дивитися, слухати і разом з ним роздумувати над побаченим і почутим. А «лабіринти» тих часів, у яких жив та творив великий поет екрану, вражають і своєю величною красою, і картинами, достойними пензля Босха і Гойї.

Проста композиція праці має свої секрети. Кожен розділ розкриває свою виразну драматургію, а разом вони складаються у багатобарвну картину життя і творчості людини, без якої немислимий духовний і мистецький світ України. Довженко на сторінках книжки постає як «людина на всі часи» і разом з тим людиною свого часу, якому він належав разом з усіма його суперечностями, трагедіями і шаленим ентузіазмом.

Розглядаючи екранний доробок митця, С.Тримбач акцентує багатоплановість, багатозаровість його творів, невичерпні можливості для їх інтерпретації, закладені в самій образній структурі. Автор доводить, наскільки поверховий погляд тих, хто вважав фільми Довженка банальною відповіддю на соціальне замовлення. Аргументація автора надзвичайно переконлива і доказова, особливо стосовно Довженкової «Землі». Сюжет нехитрої агітки про комсомольця-тракториста, що розорав куркульські межі, обертається величною «сагою» про красу і вічне відродження життя на землі, про кохання і смерть як екзистенційні цінності, які завжди визначатимуть долю людини в світі.

Важливо, що аналізуючи образну систему геніальної картини Довженка, яка стала вершиною його творчості, С.Тримбач широко користується «міфологічним» інструментарієм, що допомагає виявити глибинні архетипи, на яких, власне, ґрунтується вся мистецька структура фільму. Тут і міфологема «культурного героя», наявна майже у всіх народів світу, героя, що поєднав у собі риси Месії і жертви, і прадавній міф про Землю, «всеплодуючу мати», яка є початком і кінцем усього сущого, і сонце, і дощові потоки, що цю Землю запліднюють.

На сторінках своєї праці Тримбач не раз посилається на Шпенглера і його погляди на енергетичний потенціал країн Сходу, що має підняти нульову енергетику європейської цивілізації, яка неможливо занурюється у прismsерк, у сутінки.

Наскільки у Довженка сюжетом не вичерпується зміст твору, наскільки цей зміст глибший, повніший, багатогранніший, С.Тримбач простежує, аналізуючи послідовно весь доробок митця.

Лінія стосунків «Довженко–Сталін» простежується протягом всієї книжки, бо справді доля дивним чином пов'язала протягом десятиліть великого митця і великого диктатора. Про це також написано чимало і доводилося читати, що Довженко був мало не придворним кінематографістом, який роками стояв у кремлівському передпокої зі словами «чого побажаєте». С.Тримбач далекий від того, щоб стверджувати «часи були такі». Утім, справді, важко назвати хоча б одного митця тієї епохи, що не спішив би продемонструвати своє схиляння перед вождем. Та й не варто забувати, що Сталін не раз рятував Довженка від своїх сатрапів. Навіть після розгрому сценарію «Україна в огні», коли сам режисер вже не мав сумнівів, що на його голову вже спустилася занесена «сокира», несподівано був помилуваний вождем.

Стосунки Довженка з ворогами і друзями, з друзями, які несподівано ставали ворогами, описані в книзі в спокійній стриманій тональності, без бажання будь-що стати «адвокатом» великого митця.

Для майбутніх істориків українського кіно буде надзвичайно важливим підхід до творчості Довженка не за окремими результатами, за фільмами і сценаріями, що були такі реалізовані, а як до процесу, як до становлення митця на тернистому шляху надбань.

Монографія насичена надзвичайно багатим і різноплановим архівним матеріалом, що надає їй ще більшої наукової ваги і дає можливість уникнути безпідставних домислів. Це не означає, що С.Тримбач не вдається до гіпотетичних суджень, цілком природних для наукової праці.

Часом твір набуває ознак «романної» форми, що, однак, не перетворює його на белетристику, не знижує дослідницького рівня. Навпаки, автор ще раз стверджує послідовність свого підходу, який полягає в єдності і нерозривності особистого і творчого начала (скажімо, аналіз листів Довженка до актриси Олени Чернової дозволяє виявити в них чимало мотивів, які програвались в уяві митця під час роботи над фільмом «Арсенал»). Так само інтимне листування з поетесою Валентиною Ткаченко дозволяє відтворити очевидні нюанси творчого піднесення, яке переживав Довженко на початку 50-х).

Загалом на сторінках монографії вимальовується багатовимірною постать митця, свого роду «ренесансна особистість», яка акумулювала здобутки і трагедії свого народу, своєї епохи.

Слід відзначити прекрасний літературний стиль, бездоганне володіння мовою, що піднімає цінність дослідження ще вище.

Книжка, поза сумнівом, посяде гідне місце в кінознавстві і серйозно прислужитись для подальшої роботи над фундаментальною історією українського кіно, яка має поєднувати глибинне теоретичне осмислення фактів з документальною достовірністю і відтворенням особистісної, людської сутності митців, що її творили.

Оксана МУСІЄНКО

МИСТЕЦЬКІ ТА НАУКОВІ ПОДІЇ

ПОДІЛИСЯ СВОЇМ НАТХНЕННЯМ!

Міжнародний фестиваль театральних шкіл «Натхнення»

Здобувши вдалий досвід, талановиті люди готові ним ділитися. Коли ж подібні навички плекаються кількома поколіннями протягом століть, має сенс говорити про феномен мистецької школи. Українська театральна школа уже визнана однією з провідних у світі. А отже, настав час презентувати свої здобутки колегам і намагатися якнайбільше почерпнути з їхнього досвіду. Цю місію взяв на себе Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого – один із найстаріших вищих навчальних закладів у галузі мистецької освіти, історія якого сягає далекого 1904 року.

З ініціативи КНУТКіТ з 14 по 22 квітня 2008 року у Києві відбувалася важлива мистецька подія – I Міжнародний фестиваль театральних шкіл «Натхнення». Реалізація цієї ідеї стала можливою лише завдяки підтримці генерального партнера та співорганізатора фестивалю компанії «Інтеко-холдинг» і особисто відомого київського мецената Д.Андрієвського, а також Міністерства культури і туризму України.

Фестиваль проходив під егідою Національної комісії України у справах ЮНЕСКО, що й не дивно, адже упродовж останніх восьми років КНУТКіТ плідно співпрацює з кафедрою Міжнародного інституту театру при ЮНЕСКО. З ініціативи цієї авторитетної міжнародної організації у листопаді 2007 року університетові було надано честь стати одним із членів-засновників Світового Консорціуму ЮНЕСКО – Chair-ІТІ театральних шкіл.

Упродовж тижня фестивалю своїм професійним досвідом ділилися 14 театральних шкіл світу – Театральний факультет Веракрузького університету (Мексика), Литовська Академія музики та театру (приїзд колективу відбувся за підтримки Посольства Республіки Литва в Україні), Університет театру та кіно імені Шота Руставелі (Грузія), Єреванський державний інститут театру та кінографії, Краківська вища театральна школа ім. Людвіка Сольського (Польща), Факультет драматичного мистецтва Академії мистецтв (Словаччина), Санкт-Петербурзька державна академія театрального мистецтва (Росія), Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені І.Франка, Харківський державний університет мистецтв ім. І.П.Котляревського, Харківська державна академія культури, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого, Київська дитяча академія мистецтв та Київська муніципальна українська академія танцю.

Учасники представили свої кращі творчі програми, що передбачали показ вистав, окремих уривків зі спектаклів і проведення майстер-класів. Зокрема, від-

булося кілька майстер-класів Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого, майстер-клас Харківської державної академії культури на тему «Емоційно-енергетичні імпровізації з майстерності актора як шлях до опанування акторською професією у XXI столітті», майстер-класи з майстерності актора і режисера, а також «Фандрейзинг і спонсорство у культурі» Університету театру та кіно імені Шота Руставелі (Грузія). Спільно із Краківською вищою театральною школою ім. Людвика Сольського (Польща) було проведено круглий стіл на тему «Проблеми виховання творчої молоді в контексті сучасного європейського театального процесу». Також відбулося засідання керівників делегацій, присвячене проблемам входження мистецьких вишів до Бонської системи.

Міжнародний фестиваль театральних шкіл «Натхнення» задуманий як бієнале. Тож сподіваємося, що через два роки фестиваль стане ще масштабнішою подією у мистецькому житті України.

Віктор СОБІЯНСЬКИЙ

ВІДКРИТТЯ МЕКСИКИ: ЗУСТРІЧ З ПРОФЕСОРОМ В.ГРОВАСОМ

5 і 6 червня 2008 року у приміщенні Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого за сприяння Посольства Мексики в Україні відбулася творча зустріч з доктором В.Гровасом.

В.Гровас (1967 р. н.) закінчив Національний автономний університет Мехіко (Мексика, 1990), пройшов курси підвищення кваліфікації зі скандинавської літератури Університету м. Осло (Норвегія, 1992–1993), курси підвищення кваліфікації із класичної німецької літератури Університету Мюнстера (Німеччина, 1994), здобув науковий ступінь доктора філософії (докторантура Університету м. Оснабрюк, Німеччина, 1998), міжнародний диплом NIEPA (Нью-Делі, Індія, 2004). Викладав в університетах Мюнстра (Німеччина), Оснабрюка (Німеччина), Мехіко (Мексика), Лос-Анджелеса (США). Автор книг «Світ навпаки і романтична усмішка: Подорож по театру Людвіга Тека» (2001), «Інший у нас: Іноземець у театрі Родольфо Усілі» (2001), «Ібсен по-мексиканськи» (2008), «Подорож графа Олівос» (2008) та численних публікацій.

У Києві пан Гровас виступив з лекціями на теми: «Історія мексиканського театру» та «Сучасний європейський театр. Генрику Ібсен». За час цікавої ненав'язливої розповіді В. Гроваса студенти й викладачі КНУТКіТ, а також представники громадськості змогли переконатися, наскільки бурхливий, старовинний та захопливий театральний процес у Мексиканських Сполучених Штатах. Уже в самому генезисі театральної гри – ритуалі – там проявилася цікава закономірність: відчайдушне прагнення цього прадавнього народу якнайбагородніше зобразити іноземця. Так, ключові герої Пісень Богині Війни – два постійно конфліктуючі божества, що зображувалися Зміями з пір'ям: одне старе, інше молоде, стороннє. Однак парадоксом є те, що саме цей перший «іноземець» у мексиканській міфології – позитивний персонаж. Подібна тенденція повернулася через кілька століть, коли «мексиканський Ібсен» – драматург Р.Усіглі – теж майже в кожному своєму творі почав виводити шанованого іноземця!

Тож під час коротких двох днів спілкування з В.Гровасом студенти мали нагоду не лише відкрити для себе маловідомий *латиноамериканський* театр, але й доторкнутися до ментальності жителів Мексики.

По завершенні зустрічі, дякуючи панові Гровасу за концептуальні лекції, професори П.Кравчук та В.Фіалко пожартували, що цей сезон в Університеті ім. І.К.Карпенка-Карого можна по праву вважати «Роком Мексики в Україні». І не без приємності відзначили деякі спільні риси розвитку українського та мексиканського театрів.

Закінчилася акція знайомства з латиноамериканською культурою шаленою «Мексиканською вечіркою» в «Арена Сіті». Так Мексиканська амбасада почала активну підготовку до святкування 200-річчя незалежності своєї Батьківщини.

Віктор СОБІАНСЬКИЙ

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Баканурський Анатолій Григорович – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри культурології та мистецтвознавства, декан гуманітарного факультету Одеського національного політехнічного університету.

Безгін Олексій Ігорович – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Безручко Олександр Вікторович – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кінознавства і телебачення Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України, старший викладач кафедри кінознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Васильєв Сергій Сергійович – аспірант кафедри організації театральної справи КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Висоцький Юрій Пилипович – заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач другої кафедри акторського мистецтва та режисури драми, декан факультету театрального мистецтва КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Владимиrowa Наталія Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, вчений секретар відділення теорії та історії мистецтв Академії мистецтв України, професор кафедри театрознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Громадський Ростислав Анатолійович – здобувач кафедри організації театральної справи КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Довженко Ірина Борисівна – старший викладач кафедри режисури телебачення КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Єрмакова Наталія Петрівна – кандидат мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу проблем театру та музичної культури Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, доцент кафедри театрознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Заболотна Валентина Ігорівна – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри театрознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Захаревич Михайло Васильович – народний артист України, генеральний директор Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, доцент кафедри організації театральної справи КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Зубавіна Ірина Борисівна – кандидат мистецтвознавства, вчений секретар відділення кіномистецтва Академії мистецтв України, доцент кафедри кінознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Клековкін Олександр Юрійович – заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, начальник науково-організаційного управління Академії мистецтв України.

Корнієнко Неллі Миколаївна – академік Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, директор Державного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса.

Кочарян Інна Сергіївна – кандидат економічних наук, доцент, перший проректор КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Кравчук Петро Іванович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з науково-навчальної роботи КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Курбанов Валерій Білялович – заслужений артист Азербайджану, заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач кафедри музичного виховання КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого, професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії імені П.І.Чайковського.

Липківська Ганна Костянтинівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний науковий співробітник відділу проблем театру та музичної культури Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, професор кафедри театрознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Лягущенко Андрій Геннадійович – кандидат мистецтвознавства, доцент, директор Училища хореографічного мистецтва «Київська муніципальна українська академія танцю», професор кафедри організації театральної справи КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Мусієнко Наталія Борисівна – кандидат філософських наук, старший науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України.

Мусієнко Оксана Станіславівна – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри кінознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Мусієнко-Фортунська Оксана Олександрівна – здобувач кафедри кінознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Овчїєва Леся Петрівна – асистент-стажист II кафедри майстерності актора та режисури драми КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Онїщенко Олена Ігорівна – доктор філософських наук, професор, завідувачка кафедри суспільних наук КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Остропольський Леонід Беніамінович – заслужений діяч мистецтв України, професор першої кафедри акторської майстерності та режисури драми КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.



Підлісна Любов Андріївна – заслужений діяч мистецтв України, доцент, завідувач кафедри сценічної мови КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Ползікова Надія Ігорівна – аспірантка III року навчання кафедри культурології Національного університету «Києво-Могилянська академія».

Приходько Людмила Федорівна – кандидат історичних наук, учений секретар КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Росляк Роман Володимирович – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри кінознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого, науковий співробітник відділу кінознавства і телебачення Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України.

Скалій Раїса Дмитрівна – член Національної спілки письменників України, Національної спілки журналістів України, театрознавець.

Скуратівський Вадим Леонтійович – академік Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор кафедри режисури телебачення КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Собіянський Віктор Дмитрович – аспірант кафедри театрознавства факультету театрального мистецтва КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Чхатарашвілі-Петраш Інга Теймуразівна – здобувач кафедри кінознавства КНУ театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Юдова-Романова Катерина Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри театральної режисури Київського національного університету культури і мистецтв.

Яремчук Ірина Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури ім. академіка М.Возняка Львівського національного університету ім. І.Франка.

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.: ВД “ЕКМО”, 2008. – Вип. 2-3. – 392с.

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 у відповідності до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Матеріал обов'язково має супроводжуватися **анотаціями** (українською, англійською та російською мовами) з ключовими словами, **інформацією про автора** (треба зазначити прізвище, ім'я та по батькові (повністю), науковий ступінь, вчене звання, почесні звання, місце роботи та посаду, номери телефонів для зв'язку, адресу електронної пошти).

Неопубліковані матеріали авторові 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.

Абзаци відступи мають формуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Посилання (виноски) виконуються через меню «Вставка» **автоматично** в кінці тексту.

Купюру в цитатах (навмисно пропущену автором статті частину цитованого тексту) позначають трьома крапками, взятими в кутові дужки: <...>.

Файл має бути записаним на дискету або CD-ROM у форматі **.DOC** або **.RTF**.

Матеріали надсилаються поштою на адресу: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, редакція «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого» або електронною поштою (E-mail): **karpenko-kary@ukr.net**

Телефони для довідок: (+380 44) **272-10-32**; тел./факс: **272-11-25, 272-02-17**.



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 2-3

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

ISSN 1997-4264

Редактор *К.С. Чайка*

Дизайн та технічна редакція *Є.М.Борц*

Коректор *А.І.Савчук*

Підписано до друку 12.11.2008. Формат 70x100 ¹/₁₆.
Папір офсетний. Гарнітура Times. Друк офсетний. Умов. друк. арк. 31,85.
Умов. фарбо-відб. 31,27. Обл.-видав. арк. 30,78.
Наклад 300 прим. Зам. 132.

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,
редакція «Наукового вісника Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого».

Видавничий дім «ЕКМО»
01014, м. Київ-14, вул. Бастіонна, 1/36.
Тел. (044) 221 9770 Е-mail: ekmo@ukr.net
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру
видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК №3000 від 15.10.2007